

## **Mariano Andreu y John Gielgud en *Much Ado About Nothing***

Esther Garcia-Portugués

Historiadora y Crítica de Arte (ACCA i AICA)

info@arsnostrum.com

Recepció: 10/11/2019; Acceptació: 13/01/2020; Publicació: 27/10/2020

### **Resumen**

La obra *Much Ado About Nothing* de Shakespeare, escenificada en Stratford upon Avon en 1949, marcó el inicio de una estrecha relación de amistad entre el actor-director John Gielgud y el diseñador de vestuario y decorados teatrales Mariano Andreu. La documentación, prensa y bibliografía recogida en este estudio muestra cuando se produjo el encuentro, así como los preparativos y la difusión internacional de la obra: giras y reposiciones.

**Palabras clave:** *Much Ado About Nothing*, Mariano Andreu, John Gielgud, Stratford upon Avon.

### **Resum: Mariano Andreu i John Gielgud en Much Ado About Nothing**

L'obra shakespeariana *Much Ado About Nothing*, posada en escena en Stratford upon Avon l'any 1949, va ser l'inici d'una estreta relació d'amistat entre l'actor-director John Gielgud i el dissenyador de vestuari i escenografies teatrals Mariano Andreu. La documentació, premsa i bibliografia recollides en aquest estudi mostra quan es produí la trobada, així com els preparatius i el ressò internacional de l'obra, amb un bon nombre de gires i reposicions.

**Paraules clau:** *Much Ado About Nothing*, Mariano Andreu, John Gielgud, Stratford upon Avon.

### **Abstract: Mariano Andreu and John Gielgud in Much Ado About Nothing**

Shakespeare's *Much Ado About Nothing*, staged in Stratford upon Avon in 1949, marked the beginning of a close friendship between actor-director John Gielgud and theatrical costume and theater designer Mariano Andreu. Through the documentation, press and bibliography collected in this study, it is shown how the meeting took place, the preparation and the international dissemination of the play, with various tours and revivals.

**Keywords:** *Much Ado About Nothing*, Mariano Andreu, John Gielgud, Stratford upon Avon.

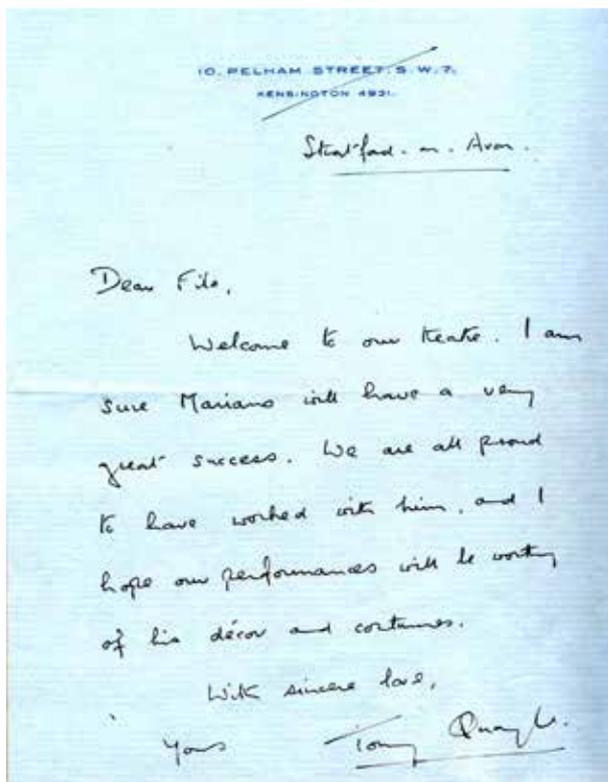


Fig.1. Carta de Antony Quayle a Filo (sra. Andreu) 1949. (ADMA 1949. Cartas de Antony Quayle)

El 19 de abril de 1949, después del estreno de la obra *Much Ado About Nothing* en el Festival Shakespeare Memorial Theatre de Stratford upon Avon, Mariano Andreu era felicitado por la dirección, los actores y la crítica por sus innovadores diseños para el vestuario y las escenografías. Entre las felicitaciones cabe destacar los telegramas de los actores Lorna Whitehouse y Henry Andrews, quien firmaba “Pedro” haciendo referencia a su papel interpretado de Don Pedro.<sup>1</sup> También recibía los elogios de la dirección en el *Shakespeare Memorial Theatre* de 1949 junto a la programación del “Festival the ninetieth season of Plays by Willian Shakespeare” e incluía las dedicatorias laudatorias de George Hume, General Manager and Licensee

del Memorial Theatre, y del director Anthony Quayle. Ambas revelaban la amistad que el artista catalán había afianzado durante los preparativos de *Much Ado About Nothing*.<sup>2</sup>

Andreu se estableció en Stratford para seguir de cerca y elaborar el vestuario y los decorados de acuerdo con las propuestas de John Gielgud, diseños a los que añadió su toque personal. La carta de Anthony Quayle dirigida a la esposa de Andreu, dando la bienvenida, es una prueba de su larga permanencia en esta población teatral (fig.1). Una vez estrenada la obra, y de vuelta a su hogar en París, George Hume y John Gielgud le informaban del éxito de la obra y repetían sus congratulaciones por la originalidad de los diseños tanto en el vestuario como por la ambientación Renacentista de los escenarios.<sup>3</sup>

1. ADMA 1949. Telegramas de Lorna y Pedro.

2. ADMA 1949. Shakespeare Memorial Theatre (reproducción fotográfica de Diana Wynyard en el papel de Beatrice y de Harry Andrews en Don Pedro. Fotografía de Mariano Andreu y reproducción de uno de los diseños para el protagonista Benedick. Andreu enviaba a su amigo Manuel Rocamora el programa «record de la temporada del memorial 1949, on trobaràs el croquis dels trajes» AFCMR. Carta de Andreu a Manuel Rocamora, París 3/5/1949.

3. ADMA 1949. Cartas de Antony Quayle, George Hume y John Gielgud, a las cuales se pueden acceder en la página web <https://documentos.arsnostrum.com/name-doc/gielgud-john/>



Fig.2-a. La Argentina de Pastora, *Sonatina* (1929). Fotografía cortesía de la Sra. Idoia Murga CSIC. Fig.2-b. Pastora, *Sonatina* (1929). Col. privada, Barcelona (Garcia-Portugués 2019:299 cat.n.352).

Mariano Andreu durante la infancia convivió diariamente con miembros de la farándula del Circ Barcelonès.<sup>4</sup> En la juventud ilustró el programa y el cartel de *Odysseus* de Jacques Offenbach (1819-1880) y *Mikado* de Arthur Sullivan (1842-1900) para el Festivaux d'Opérettes que anualmente se celebraba durante los meses de junio a septiembre de 1913 en el Theater Künstler de Múnich.<sup>5</sup> En Barcelona su activismo continuó, formando parte de un grupo de artistas comprometidos en el proyecto de crear un Teatro Catalán, cuya participación consistía en hacer difusión de las obras teatrales a través de carteles que ellos mismos colocaban en los escaparates de las tiendas barcelonesas más prestigiosas (Curet 1967:545-546). También ilustró la portada de diversos números de la revista *El Teatre Català* entre los años 1915 y 1916.<sup>6</sup>

La consolidación en el mundo teatral parisino acaeció en 1929 cuando fue solicitado por la compañía de ballets españoles de la empresaria y bailarina María Antonia Mercè para realizar el vestuario y las escenografías de *Sonatina* (fig.2). La obra se representó en el Théâtre National de l'Opéra Comique de París, después del éxito que había obtenido un año antes en el Théâtre Fémina de los Champs Élysées.<sup>7</sup>

4. ADMA 1939-1959. *Empreintes*, p. 14-23. Más información sobre la trayectoria de Andreu en el teatro en Garcia-Portugués 2019:167-178.

5. ADMA 1913. Programa de las operetas de Offenbach y Sullivan.

6. El núm. 171, 5/6/1915; núm. 232, 5/8/1916; núm. 233, 12/8/1916; núm. 234, 19/8/1916; núm. 235, 26/8/1916; núm. 236, 2/9/1916; núm. 237, 9/9/1916; núm. 238, 16/9/1916; núm. 241, 7/10/1916; núm. 242, 14/10/1916, y núm. 243, 21/10/1916.

7. Los decorados de Federico Beltrán Masses de 1928 no habían gustado al compositor Ernesto Halffter y encargaban unos nuevos diseños a Andreu (Suárez-Pajares, Acker 1998:26, Murga 2012:162 y Murga 2017).

Durante los años 1934 y 1935 elaboró el vestuario de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* y del *Supplément du Voyage de Cook* de Louis Jouvett para el Théâtre Athénée de París.<sup>8</sup> No obstante, fue el *Don Juan* (1936) de Gluck, puesto en escena por el Ballet de Monte-Carlo en el teatro Alhambra de Londres, la obra que supuso para Mariano Andreu un antes y un después en su trayectoria artística en el mundo del teatro a nivel internacional. Tanto el vestuario como las escenografías tuvieron una gran difusión, y recordados con posterioridad por la prensa y los entendidos en la materia. También para el Ballet de Monte-Carlo, intervenía en la *Jota Aragonesa* de Mijaíl Glynka, bajo la dirección de René Blum y el coreógrafo Michel Fokine. En 1938 participaba en *Capriccio Espagnol*, música de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) y coreografía de Léonide Massine, ahora para la nueva compañía del Ballet Russe de Monte-Carlo. El estreno fue en el Théâtre de Monte Carlo (Mónaco), e inmediatamente salía de gira por Europa y los Estados Unidos, con el consiguiente triunfo en el Metropolitan Opera House de Nueva York el 27 de octubre de 1939.<sup>9</sup> La representación americana le abrió las puertas de la gran pantalla con la productora Warner Bros Pictures en el film *Capriccio Espagnol*, bajo el título *Spanish Fiesta* (1941-1942).

Confluyen con el periplo americano sus consecuentes éxitos pictóricos, con dos premios otorgados por el Carnegie Institute de Pittsburgh y exposiciones en diferentes galerías. A finales de los años cuarenta John Gielgud contactaba con él y entre ellos surgiría una muy buena relación que daría como fruto una colaboración profesional muy exitosa y una amistad duradera.<sup>10</sup> John Gielgud pretendía ver *Le Maître de Santiago* (1948) de Henry de Montherlant en el teatro Hébertot de París. La casualidad y las circunstancias propiciaron el encuentro:

«In 1948 I visited Paris for a weekend to see some plays, one of which, *Le Maître de Santiago*, I had been told would interest me. The leading actor was ill and there was no performance, but on the bill, in the lobby of the hotel, I saw, as the designer of the scenery, the name of Mariano Andreu, the Spanish artist I had been seeking for so many years» (Gielgud 1963:38).

Esta es la versión del actor y director publicada en 1963 en *Stage Directions*, una historia sobre el teatro inglés a modo de memoria. Concretamente en el apartado que destinó

---

8. En la segunda obra también diseñó las escenografías. ADMA 1935. Programa de las dos obras.

9. Para obtener más información sobre el éxito americano consultar Murga 2012:260 ss.

10. *Punch*, 21/6/1950, p.692; *Punch*, 23/1/1952, p. 152; *Shakespeare Memorial Theatre Designers*, Festival 1949; *The Morning Advertiser*, Londres, 17 y 23/1/1952; *The New York Times*, 18/9/1959, p.25; *The Shakespeare Memorial Theatre*, England, Stratford-Upon-Avon, 1955; *The Times*, 21/4/1949; 18/5/1951; 12/1/1952 y 17/5/1955.

a *Much Ado About Nothing* destacaba las dificultades escenográficas y sobre todo interpretativas de los personajes en los diferentes escenarios de la comedia romántica shakespeariana, e incidía en que no todas ellas fueron «greatly successful». Remontaba la historia al año 1882 y a la representación en el Lyceum Theatre. En todas ellas la audiencia había presenciado ambientes victorianos de los «eighteen-eighties». Gielgud pretendía ser veraz en cada uno de los episodios. Para su sorpresa Mariano Andreu captó perfectamente la idea de este reto y fue mucho más allá, como se verá a continuación.

Concretamente, Gielgud prestaba una especial atención al escenario de la iglesia y pretendía resaltar, según su escrito, «the splendour and variety of the church scene sweeps away must appear to be spontaneous and realistically convincing. The poetry must be welded imperceptibly into the dramatic action to a point where the audience will accept the two together and, if successfully managed, the two styles should support one another to create a complete harmony of effect» (Gielgud 1936:37-38).

Gielgud buscaba la espontaneidad y la variedad, y especialmente la unión imperceptible, pero presente, entre la acción, la poesía y la visualización, para alcanzar una armonía completa. Desde la representación del *Don Juan* en el Alhambra Theatre en 1936, Gielgud se sintió atraído por la obra de Andreu convirtiéndose en ‘el diseñador’ y puso todo su empeño en localizarlo:

«In 1936 I had seen, at the old Alhambra in London, a ballet of Don Juan by Michael Fokine with music by Gluck. I made a note of the artist who had designed the striking scenery and costumes, and found that he was a Spaniard living in France; and some years after, during the war, when I was to direct Sierra’s *The Cradle Song*, I tried to find out his address, but was told by the Leicester Galleries, to whom I applied, that they did not know what had become of him.» (Gielgud 1963:38-39) (fig.3).



Fig.3-a. Representación *Don Juan* (1936).  
(Reprod. Blum 1937, Beaumont 1946:176 y  
García-Portugués 2019:302 cat.n.560).



Fig.3-b. La Plaza, *Don Juan* (1936).  
Victoria & Albert National Library, Londres  
(García-Portugués 2019:302 cat.n.560).

En el *Skakespeare Memorial Theatre* de 1949 el trabajo de Andreu era resaltado: «He has done a considerable amount of decor for the theatre abroad, and notably for Fokine's ballet "Don Juan" in London in 1936». También en el texto se añadía como una contrariedad el hecho de no haberlo localizado hasta entonces «but has not worked in this country since his success with that production». Un sentimiento que demostraba que era compartido por la dirección del Festival Shakespeare Memorial Theatre, ante los buenos resultados que se obtuvieron en *Much Ado About Nothing*.

Gielgud constataba en el libro que la recreación ingeniosa que vio en *Don Juan* le animó a aplicarla en la producción de *Much Ado About Nothing*. Convenció a Anthony Quayle y persuadió a Andreu a trasladarse a Stratford.<sup>11</sup> A pesar de las dificultades del lenguaje, supieron entenderse: «M. Andreu has very little English, and my French is elementary, so our early talks proceeded in a somewhat disjointed way, with many gaps and misunderstandings. And yet we seemed to understand each other immediately.» Las primeras conversaciones estuvieron llenas de malentendidos a causa del lenguaje, la carta que John Gielgud escribió a Andreu después del brillante éxito de la obra en 1949 reiteraba este hecho. El actor y director manifestaba que las dificultades surgidas en un inicio por su "pauvre Français" no fueron un obstáculo para entenderse y le agradecía el ingenio desplegado en «le développement des scenes, les costumes si riches, gracieux, splendides, le realisation de l'èpoque». Al final de la carta le especificaba que las luces habían contribuido en potenciar el ambiente que había logrado en las escenografías y vestuario.<sup>12</sup>

De Mariano Andreu sabemos cuál fue su opinión al respecto, a través de la carta que envió a su amigo Manuel Rocamora: «He passat set setmanes a Stratford vigilant tot a cinc tallers; dies viscuts intensament...». Se sentía orgulloso por haber conseguido poner en sus diseños todas las propuestas que Gielgud le hacía. También destacaba el buen entendimiento entre ellos en materializar las ideas, aunque especificó que fue duro en un principio: «durament obligant a sortir de les seves profundes roderes als inglesos...». Después le transmitía su felicidad por los buenos resultados y los reconocimientos recibidos de «tota la premsa inglesa ab sorpresa admirativa i no escatimant l'exit». A continuación le dedicaba unas palabras laudatorias por «La mise en scène d'en John Gielgud, d'una molt simpatica espiritualit, avellutada d'una musica arreglada del segle XVIè deliciosa.» En cuanto a los decorados incidía en «un jardí ovrint-se per formare [sic] palau, dos grans arcs guardand dos esculptures de tamany natural que vaig construir ab papier marché i

---

11. «I was approached by Anthony Quayle to direct *Much Ado About Nothing*, and he, on my suggestion, sought out Andreu in Paris and persuaded him to come to Stratford-on-Avon to design it» (Gielgud 1963: 38).

12. ADMA 1949. Carta de John Gielgud a Mariano Andreu, Birmingham, Martes.

daurades, un Orpheus i una bachante. Una capella ab els portics, ahont una ressaltaran columnas totes diferentes de colors clars, vius i acits semblavem carmelos, i la capella s'ovria igualment per acollir tot el casament de Hero y Claudio.» Se centraba en los colores de «Els trajos, una gama de pastell soutenint les estridencies del velluts i ors fets ab llaunes fines ahont el metalic transparentaba colors de vi, foc i aigües...» Finalmente le daba su opinión sobre el ritmo de la obra: «el rodari de les escenes sense la més petita interrupcio donaven un ritme de pulmó sà i fort i tot fou «foie».»<sup>13</sup> y añadía que aún causaba sensación entre el público y la crítica. (fig.4)

Gielgud transmetió a Andreu qual era su visió de la obra: «I told him I had always imagine Much Ado with scenery and dresses of the Boccaccio period, the action taking place, perhaps, on a terrace above the city, out of doors, where all the dancing and intrigue would see romantically lively.» Unas características de movilidad que Gielgud había encontrado en el *Don Juan* y pretendía reproducir (fig. 5 y 6). También le había sugerido realizar «two small temples which might stand on the stage throughout, to be used as arbours in the two over-hearing scenes in Leonato's garden, and I thought perhaps that these should be made to revolve so as to be used also for the entrance to the church, for I had an idea that it might be simpler and ore effective to play the so-called 'Church Scene' out of doors, the Friar meeting the bride and bridegroom at the doors. This would obviate the complications of a realistic church interior which had always seemed to me too naturalistic to fit the romantic fantasy of my imagination» (fig.7).

13. AFCMR. Carta de Andreu a Manuel Rocamora, París 3/5/1949.



Fig.4. Mariano Andreu, *Much Ado About Nothing* (1949). (Reprod. *The Shakespeare Memorial* 1955)



Fig.5. Vestuario de Benedick, *Much Ado About Nothing* (1949). Col.privada, Barcelona (Garcia-Portugués 2019:306 cat.n.855).



Fig.6. Figurín de Carnavalier, *Don Juan* (1936). Institut del Teatre de Barcelona (Garcia-Portugués 2019:303 cat.n.567).



Fig.7-a. Escenografía exterior,  
*Much Ado About Nothing* (1949).  
Artur Ramon Art, Barcelona  
(Garcia-Portugués 2019:307 cat.n.870).

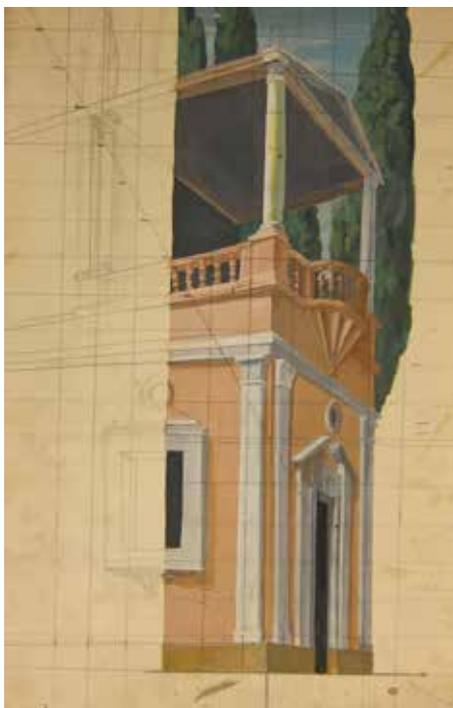


Fig.7-b. Escenografía exterior,  
*Much Ado About Nothing* (1949).  
Artur Ramon Art, Barcelona  
(Garcia-Portugués 2019:307 cat.n.871).

Ante la propuesta de Gielgud al artista catalán se le ocurrió aplicar un mecanismo giratorio que hiciera viable un cambio de escenario rápido, pero que a la vez, permitiera presenciar dos escenarios diferentes simultáneamente, uno exterior y otro interior. También puso énfasis en exhibir de una manera espectacular el recibimiento de los novios en la entrada de la Iglesia. Un recurso que Gielgud consideró genial.

Gielgud siempre había manifestado que no le gustaba el vestuario victoriano empleado hasta entonces para la obra. Consideraba una aberración que los actores llevaran unos vestidos pesados, difíciles de llevar, y que sobre todo transmitieran al público esa sensación. Se preguntaba si Andreu había entendido su preocupación por dar ritmo y facilitar la movilidad a los actores en el escenario. Andreu demostró a todas luces que sus diseños habían tomado como suyas las ideas de Gielgud, además de hacer alguna particular contribución, como agilizar el movimiento de los actores en la escena del jardín. Gielgud testimoniaba que: «He gave me my garden, but varied it ingeniously so that it could be opened on hinges by attendants, and the screen walls thus became an unrealistic interior, with the trees of the garden and the sky still showing over the top. The stage space was quite uncluttered by the scenery, and there were many angled entrances and exits (most necessary in this play, to give a constant movement and gaiety of speed).» Además, calificaba de bellísimos los diseños de vestuario que había ideado, inspirados en Pisanello y Piero della Francesca, con el toque de fantasía que caracterizaba el estilo del artista catalán (Gielgud 1963:39) (fig.8 y 9).



Fig.8. Vestuario de Don Pedro y Benedick, *Much Ado About Nothing* (1949).  
Artur Ramon Art, Barcelona (Garcia-Portugués 2019:306 cat.n.861).



Fig.9-a. Vestuario de Hero, *Much Ado About Nothing* (1949). Artur Ramon Art, Barcelona,  
(Reg. Archivo Garcia-Portugués n. 1191 (10)  
854-b AFEGP 49-8018).



Fig.9-b. Vestuario de Hero, *Much Ado About Nothing* (1949). Victoria &  
Albert National Library, Londres  
(Garcia-Portugués 2019:306 cat.n.857).



Fig.10. Escenografía de la iglesia, *Much Ado About Nothing* (1949). Artur Ramon Art, Barcelona (Garcia-Portugués 2019:307 cat.n.865).

Andreu sorprendió a Gielgud en varias ocasiones, pero en particular en cuanto a su alusión «How lovely this would be on the stage, a balcony over a colonnade of pillars», después de ojear juntos un diseño de «Otway's *Venice Preserv'd* in Gordon Craig's *Towards a New Theatre*»,<sup>14</sup> Andreu dijo que sería muy efectista construir una escena frontal en dos niveles para *Much Ado*... Ambos se habían puesto de acuerdo para materializar una representación en paralelo: «thought of showing Benedick shaving on the upper stage in the scene which follows his hiding in the arbour when his friends convince him that Beatrice is in love with him. As a pendant, I evolved a similar arrangement for a later scene –Beatrice standing below, while Hero and Margaret, dressing for the wedding on the balcony above, mock her about her new– found love for Benedick.» Concibió dos episodios simultáneos que podían actuar variando el espacio escénico, dando paso a una segunda escena callejera más amplia que se iría preparando detrás de la columnata, mientras «the penthouse in the centre at the back was finally opened like a Chinese box by the pages and became the interior of the church. Though it was easy with the garden and street scenes of the first act to let the pages enter to open and close the scenery with music playing, while the lighting slowly changed and the audience looked on.» Parecía imposible que pudiera funcionar un cambio de escenario tan rápido sin producirse una castástrofe, sobre todo sin que mediara un intervalo, un apagón o la caída del telón (Gielgud 1963:40) (fig.10).

14. Se trata de una obra escrita por Thomas Otway en 1680 con numerosas reposiciones recogidas por Edward Henry Gordon Craig (1872-1966) en el libro *Towards a New Theatre*.

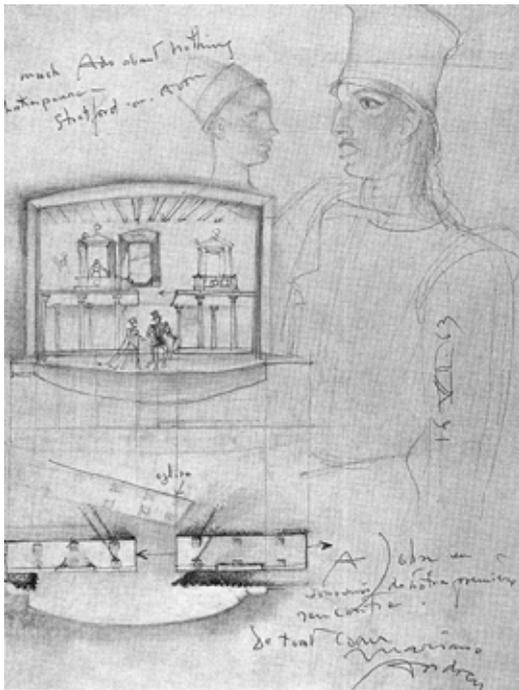


Fig.11. Esbozo de escenografía y vestuario,  
*Much Ado About Nothing* (1949).  
(Reprod. Gielgud 1963:34 y  
García-Portugués 2019:307 cat.n.864).

La compenetración entre el actor y el artista fue casi instantánea. Andreu era un conocedor de los estudios teóricos innovadores de la concepción del teatro de Gordon Craig, así que compartir y coincidir en ideas a través de los diseños de Craig no supuso ningún inconveniente, todo lo contrario. Además, hacía apenas cuatro años que Andreu se había dirigido a Craig para comentar el tipo de telones y la indumentaria para diversas obras entre las cuales estaban los títulos de *Hamlet*, *Don Juan*, *Messaline* y *Adelno*.<sup>15</sup> El creador y teórico teatral Gordon Craig tenía una concepción utópica del escenario, idealista pero pragmático, quería llegar al corazón del espectador, focalizando la mirada en los actores a través de la incorporación del color en la iluminación. Tanto Gielgud como Andreu trabajaron en este sentido.

John Gielgud comentó que, después de muchas discusiones frenéticas en francés e inglés, Andreu concibió un puente o pasarela por el que se deslizarían los balcones, uno a cada lado, cuyo funcionamiento los técnicos cuestionaron (fig.11). Debía ser un artilugio que se abriera por la mitad. El carpintero jefe de Stratford se unió a la propuesta y dio como resultado dos plataformas deslizantes que seguían el principio de caja de fósforos. Era una innovación que permitía hacer un cambio de escena sin recurrir al telón:

«None of the technical staff thought the *passerelle* could be made to work, for, in order to make the balconies slide away, one to each side, there had to be some contrivance by which the central bridge would open of itself. Everybody said this was impossible. But, to our intense satisfaction, the head carpenter at Stratford, not so easily balked, evolved two sliding platforms on the principle or a matchbox, and, lo [sic] and behold, they slid away from left and right, with a small backcloth above rising to the changing of the scene, and the effect was thus far less disturbing to the flow of the action than the usual raising of a plain front cloth or the timeworn cliché of opening runner curtains.» (Gielgud 1963:41)

15. ADMA 1945. Carta de Mariano Andreu a Gordon Graic [sic] Craig. París, mayo 1945.

Para Gielgud facilitar el movimiento de los actores en el escenario era primordial, pretendía que los actores resultaran naturales en los diálogos: «by having two angled benches in the first act which were moved, except for a moment in the dance scene, after which the pages put them back again. In the second part we had a completely bare stage (though there were stools in the balcony, and below in the colonnade), and in the last section of the play a pedestal on which characters could stand or sit». Además, también era esencial dirigir la acción hacia el centro del escenario (Gielgud 1963:42). Consideraba que la obra debía ambientarse en el Renacimiento, tal como Shakespeare la había concebido, y cuestionaba las decoraciones escenográficas y el vestuario de los últimos años en «Stratford-on-Avon, the Old Vic, Stratford Ontario, and Stratford Connecticut decked out in Victorian or Regency scenery and costumes» sin que por ello recibieran la protesta del público y de la crítica. Gielgud lo atribuía a un período en el que triunfaba la mojigatería, aunque entrara en contradicción con el texto shakespeariano. Y añadía: «I have only lately come to realize that the great classic writers have so often founded their comedies on the difference between reality and sham» (Gielgud 1963:43) (fig.12 y 13).



Fig.12. Jardín de Casa Leonato, *Much Ado About Nothing* (1949).  
Col. privada, Barcelona (García-Portugués 2019:306 cat.n.862).



Fig. 13 Representación en el jardín de Casa Leonato, *Much Ado About Nothing* (1949).  
(Reprod. Sandor -Lyra- 1950 y Garcia-Portugués 2019:175).

Tras el estreno, John Gielgud escribía a Andreu para darle cuenta de que todos los retos que se habían planteado se habían cumplido, reflejaba el éxito que estaba obteniendo la representación y también de nuevo le felicitaba por el espléndido trabajo realizado en *Much Ado...*: «Tous que vous avez fait m'a plair vellement». A continuación, destacaba el rico y espléndido vestuario, adecuado al período representado, y concretaba que «les caracteres si bien compris, les couleurs vellement vifs et joyeux» en el desarrollo de las escenas. Reconocía las dificultades superadas y le agradecía que «vous avez compris tout- et le résultat ma [sic] fait verement digne d'avoir l'honneur d'être associé avec vous dans cet [sic cette] œuvre». Finalmente le aseguraba que el propio Shakespeare se sentiría agradecido ante tan magnífico resultado «Je pense que Shakespeare lui-même vous dirait Bravo et merci mille fois».<sup>16</sup>

Un año después del estreno la crítica teatral recogía el éxito continuado de las representaciones. También se unía Gielgud a transmitirle de nuevo sus felicitaciones y le enviaba un telegrama agradeciéndole su contribución en la obra: «Remerciments cordials production recue avec ardeur votre decor tres bien loue neschapeaux succès fou. Salutations = John, desde Stratford 5/6/1950. »<sup>17</sup>

16. ADMA 1949, Carta de Gielgud a Andreu, desde Birmingham fechada: Martes 1949.

17. ADMA 1950. Telegrama de John Gielgud a Mariano Andreu, Stratford 5/6/1950.

Ese mismo mes, el director del Memorial Shakespeare Theatre, George Hume escribía a Andreu para informarle que sus diseños habían encajado perfectamente en el ambiente inglés y *Much Ado...* funcionaba muy bien, todo Londres acudía para presenciar su trabajo. Finalmente le preguntaba si estaría dispuesto a vender por separado sus dibujos.<sup>18</sup>

Drury Lane en *Punch*, en el apartado “At he Play” ponía énfasis en la producción exitosa de John Gielgud en *Much Ado About Nothing*. Todavía se mantenía en cartelera sin haber realizado casi ninguna variación. A continuación, el crítico se centraba en los diseños de Andreu: «the whole spirit of the production is charming. M. Mariano Andreu’s sets, which hinge out of one another with the most practical ingenuity, still seem as Good as they did last year, and his dresses amusingly fit the piece». Incluía la caricatura de tres de los protagonistas, John Gielgud en Benedick, Peggy Ashcroft en Beatrice y Leon Quatermaine en Don Pedro, ataviados con los diseños de Andreu (fig.14). Finalmente destacaba la excelente interpretación de los actores en sus respectivos papeles.<sup>19</sup>

En 1952 la obra se ponía en escena en el Phoenix Theatre de Londres y salía de gira internacional. De nuevo la prensa especializada valoraba muy positivamente la representación. Playfellow en *Truth* consideraba que la versión de *Much Ado About Nothing* interpretada por John Gielgud permitía revivir el esplendor del teatro, tanto por el vestuario como por las escenas, y la iluminación potenciaba aún más los efectos en el Phoenix Theatre. Después de recordar históricamente representaciones anteriores de la obra shakesperiana incidía en la adaptación sorprendente del trabajo de Andreu para el escenario londinense sin que por ello hubiese perdido la armonía y la atmósfera que al público y a la crítica tanto habían sorprendido:

«Adaptation to the stage of the Phoenix has in no way diminished the bright, tasteful designs, scenic and sartorial, of Mariano Andreu. Brilliant and artful, they stop short of wilful prankery; colour is gay, and never garish, and even the bizarre touches remain in key. The result is the establishment and maintenance of an atmosphere to which the efforts of the entire cast are attuned.»<sup>20</sup>

El *Punch* resumía el papel interpretativo de los diferentes actores en el escenario e incluía la caricatura de John Gielgud en el papel de Benedick, ataviado con el vestido de corte y la efigie de Andrew Osborn, que actuaba como soldado. Concretamente la crítica valoraba que la «comedy being better or more intelligently played» y destacaba muy

---

18. ADMA 1950. Carta de George Hume a Andreu, 22/6/1950.

19. *Punch*, 2/6/1950:692 il.

20. Playfellow, *Truth*, 18/1/1952.



Fig.14. Caricaturas de Diana Wynyard (Beatrice), John Gielgud (Benedick) y Leon Quatermaine (Don Pedro), *Much Ado About Nothing* (1949). (Reprod. *Punch* 1950 y Garcia-Portugués 2019:116).

positivamente la creatividad de Mariano Andreu tanto en las escenografías como por el elegante vestuario, especialmente los sombreros y tocados: «The sets are mechanically ingenious without being heavy or tiresome, and the dresses are a shade fantastic, but never too much so. For hats Mr. Gielgud gets away entirely with a series of elegant blancmanges of increasing girth.»<sup>21</sup>

*The Morning Advertiser* publicaba que el éxito en Stratford se repetía en el Phoenix Theatre de Londres, siendo de nuevo la obra aclamada por el público y la crítica. Después elogiaba la interpretación de los actores y los diseños de Mariano Andreu. El vestuario y las escenografías ocupaban un lugar preeminente en el texto porque facilitaban la narrativa y mejoraban a todas luces el argumento de la comedia: «Mariano Andreu's settings do much to facilitate the flow of the narrative and to enhance the comedy». Específicamente se detenía en el clima veraz generado en el jardín de Leonato, así como en la simultaneidad de las escenas: «Many delightful and delicate fragancies are incorporated in the design for the garden of Leonato, the Governor of Messina, and particularly happy are the results of the presentation of upper apartments and lower halls simultaneously.» El ingenio de Andreu, calificado de brillante, permitía la movilidad, facilitaba un rápido cambio de escenario; implicaba y llevaba al público a la entrada de la iglesia, en donde tenía lugar otro de los episodios más interesantes de la comedia en el que se congregaban un buen número de personajes: «Interest in the dramatic climax is materially stimulated by the swift changing of the house to the outer colonnade of a church and then to its shadowy interior, and the assembling of the guests for the wedding that is abruptly interrupted is brilliantly managed.»<sup>22</sup>

21. *Punch*, 21/1/1952, p. 152.

22. *The Morning Advertiser*, 23/1/1952.

Unos días antes y en la misma publicación, Geoffrey Tarran destacaba el encanto logrado en los momentos más difíciles: «Mr. Gielgud has invested the play with so strong an enchantment that the most prosaic passages take on a lyrical quality.» Los escenarios de Andreu eran tildados de inusuales y el color brillante del vestuario fuera de lo habitual: «the chief attractions remain the unusually decorative settings of Mariano Andreu, while his costumes from some of the most notable patterns of richly glowing colour yet seen on any stage.»<sup>23</sup>

J.C. Trewin en *John O'London's Weekly*, bajo el título de «Moment of crisis», directamente incidía en las escenas más problemáticas de la obra. Realizaba una comparativa entre las representaciones anteriores con la de Gielgud, para colocarla entre la alta comedia por el estilo empleado: «What delight me about this Much Ado is its infallible sense of style. Style is a word misused. Some producers interpret it as affectation, but the Phoenix revival has de grace, the suppleness, the rhythm that the high comedy needs, without ever causing us to be aware that its producer has wrestled for effect.» También tachaba de excelentes las interpretaciones de los artistas y el trabajo de Andreu de austero, por una parte, pero a la vez de ilusionista por haber introducido al público en el ambiente donde se producía la acción:

«At the Phoenix we have the austerity of Mariano Andreu's folding-screen set which gives the right illusion with a minimum of fuss: an undistracting background for the players, and one that I still find more helpful than the Andreu garden set of the first and last acts, with its niched statues, though this has grown on me with the years.»<sup>24</sup>

En 1954, Andreu participaba en un nuevo proyecto para The Memorial Shakespeare Theatre como diseñador de *All's Well That Ends Well* (fig.15). A su amigo Manuel Rocamora le decía: «Torno als braços de shakespeare, en la tercera col·laboració amb 10 decorats i 80 vestits per a 24 escenes en All's well that ends well.» Paralelamente se preparaba una reposición de *Much Ado*... «així com fer dues temporades, una gran a Londres i una tournée per Australia i Canada passant per Europa, Berlín, París i possiblement a Nova York.»<sup>25</sup> Por otro lado, la publicación de 1955 del *Memorial* incluía la fotografía de Michael Denison en el papel de Beltran en *All's Well That Ends Well* y una de sus escenografías con vestuario ilustraba la portada. En el interior eran relacionados los actores principales acompañados de sus respectivas fotografías, así como la reproducción

---

23. Geoffrey Tarran en *The Morning Advertiser*, 17/1/1952.

24. J.C. Trewin en *John O'London's Weekly*, el 1/2/1952, con el titular «Moment of crisis», p. 103.

25. AFCMR. Carta de Andreu a Manuel Rocamora, París 19/12/1954.

de uno de los autoretratos de Andreu con el texto siguiente:

«Mariano Andreu designs the decor for “Much Ado About Nothing”. He also designs “All’s Well That Ends Well” for the Stratford season. A spaniard, he has lived more than forty years in Paris. His work is well known in Europa and America. He has designed decor for ballet and for Shakespeare in London; and for the Comédie Française, the Barrault-Renaud Company, and Louis Jouvet in France. He has recently designed costume for the film, “That Lady”. He is an associate Member of the Institute of France».

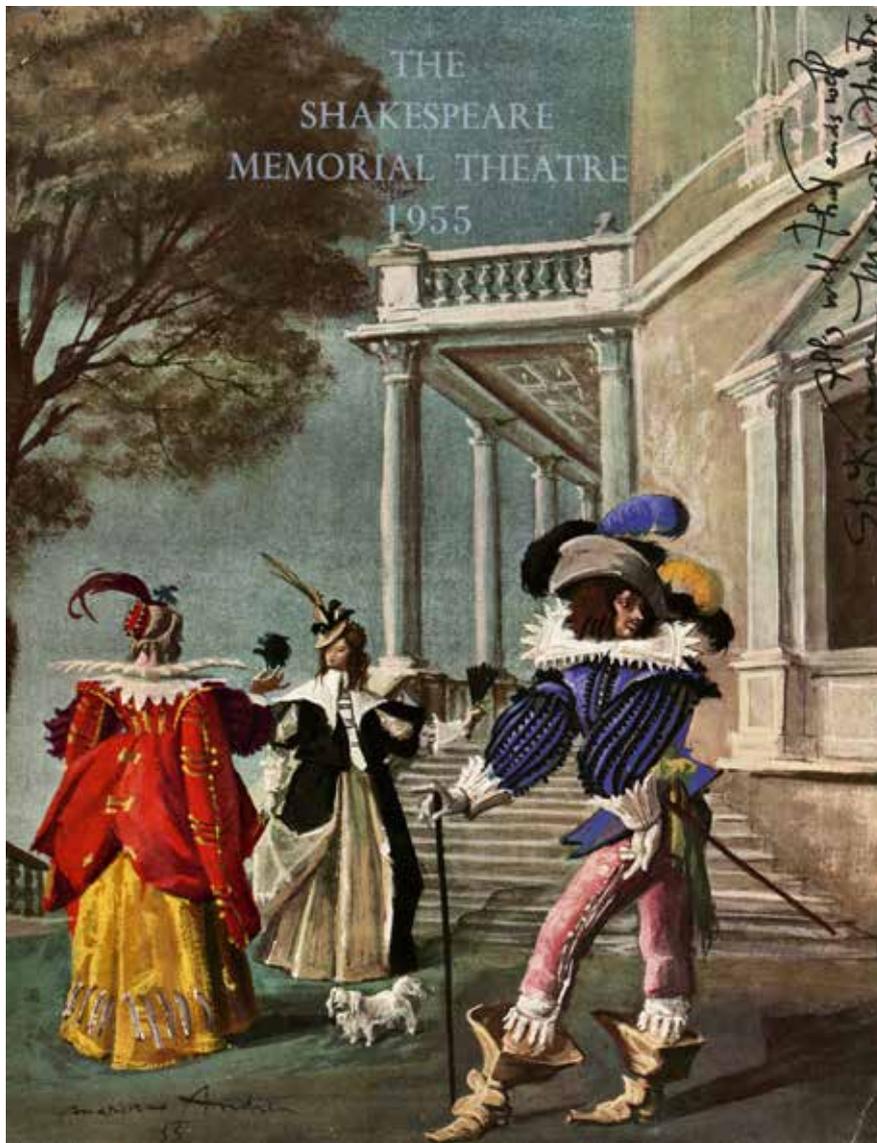


Fig.15. Portada *The Shakespeare Memorial Theatre, All's well that ends well* (1955).  
(Reprod. *The Shakespeare Memorial Theatre* 1955 y Garcia-Portugués 2019:125 y 312 cat.n.938).



Fig.16. Diana Wynyard y Peggy Ashcroft (Beatrice) Anthony Quayle y John Gielgud (Benedick), *Much Ado About Nothing* (1949-1952). (Reprod. *The Shakespeare Memorial* 1955 y Garcia-Portugués 2019:307).



Fig.17. Recortes de la prensa australiana (1950). (Reprod. ADMA 1950. *The Shakespeare Memorial Theatre Designers*, Festival 1950).

Esta breve biografía hacía referencia a la importancia de *Much Ado...*, pero también a la proyección de Andreu a nivel internacional. El *Memorial* además dedicaba unas cuantas páginas al artista catalán y lo presentaba realizando en papel maché los figurines de una bacante y de Orfeo que ornamentarían el jardín de Leonato. Entre las fotografías que ilustraban el *Memorial* cabe destacar las de los actores principales en las diferentes interpretaciones de *Much Ado...*: Diana Wynyard y Peggy Ashcroft para el papel de Beatrice y Anthony Quayle y John Gielgud para Benedick, durante los años 1949 y 1950 en Stratford y 1952 en Londres (fig.16). La fotografía y la biografía de Judith Stott, en el papel de Hero, conocida por «Wendy in ‘M.M.Barrie’s Peter Pan’» y por representar Ophelia y Juliet en obras shakesperianas. Los diseños para el vestuario militar y el de corte de Benedick ocupaba toda una página.

Finalmente, el *Memorial* recopilaba la lista de las representaciones de *King Lear* y *Much Ado About Nothing* en The Continent of Europa, London and the provinces en el año 1955: Brighton del 6 al 18 de junio; The Vienna Festival del 21 al 26 de junio; The Zurich Festival del 29 de junio al 2 de julio; The Holland Festival (The Hague, Amsterdam, Rotterdam del 5 al 16 de julio); Londres del 21 de julio al 17 de septiembre; The Berlin Festival del 20 al 25 de septiembre; Hanover del 27 al 28 de septiembre; Bremen 29 y 30 de septiembre; Hamburg, 2 y 3 de octubre; The British Exhibition at Copenhagen del 5 al 10 de octubre; Oslo del 13 al 18 de octubre; Newcastle del 24 al 29 de octubre; Edimburgh del 31 de octubre al 5 de noviembre; Glasgow del 7 al 12 de noviembre; Manchester del 14 al 19 de noviembre; Liverpool del 21 al 26 de noviembre, y Stratford-Upon-Avon del 29 de noviembre al 17 de diciembre.<sup>26</sup>

26. ADMA 1955. *The Shakespeare Memorial Theatre*, England, Stratford-Upon-Avon, 1955.



Fig.18. Salida de la compañía hacia Australia en el aeropuerto de Londres (1949).  
(Reprod. ADMA 1950. *The Shakespeare Memorial Theatre Designers*, Festival 1950).

De entre las giras que se realizaron de *Much Ado About Nothing*, quizás la que tuvo más importancia para The Shakespeare Memorial Theatre Company fue el viaje al continente australiano. De octubre de 1949 a enero de 1950 ocuparon las carteleras de His Majesty's Theatre en Melbourne, Tivoli Theatre en Sydney, His Majesty's Theatre en Brisbane y Theatre Royal en Adelaide. El *Memorial* de 1950 recogió información de la gira con fotografías, recortes de prensa y comentarios de Antony Quayle (fig.17 y 18).<sup>27</sup> Específicamente el reportaje distinguía a Andreu por «His work on this production largely contributed to making it one of the outstanding successes of last Season and the Australian tour. Famous in America and Europe for his painting and drawing.» El éxito fue rotundo, siendo resaltado el público del Adelaide's Theatre Royal: «audience rose to its feet and remained cheering for several minutes, signifying its appreciation in the traditional Australian manner by bombarding the actors with flowers and streamers». En general la compañía fue recibida por autoridades y público con gran entusiasmo y performances en cada aeropuerto australiano. Anthony Quayle, en la recepción que se hizo en honor a los recién llegados de Australia, en el *Memorial* destacó lo siguiente:

«This recent tour of Australia has been for us all a matter of happiness and pride. We actors have not only had the pleasure of acting in the greatest plays ever written in the English tongues, but we can also feel

27. ADMA 1950. *Shakespeare Memorial Theatre Designers*, Festival 1950.

that our work has contributed, in no matter how small a degree, to the unity and understanding of the English speaking people -without which unity the world's future would appear to be problematical-».



Fig. 19. John Gielgud (Benedick) y Margaret Leighton (Beatrice) 1959. (Reprod. Corathiel 1960:20).

*Much Ado About Nothing* llegó al Lunt-Fontanne Theatre de Broadway del 17 de septiembre al 7 de noviembre de 1959, con cincuenta y ocho representaciones. John Gielgud, Benedick, era acompañado por Margaret Leighton, en el papel de Beatriz (fig.19). Elixabethe Corathiel en *Theatre World* dedicaba todo un capítulo a las contribuciones de Mariano Andreu desde su juventud en el capítulo «Creative Artists in the Theatre», después se centraba en su último trabajo en *The Trojans*. Dentro del recorrido recogía la exitosa colaboración con Gielgud en *Much Ado...* e incluía el triunfo en Broadway, e incluía la fotografía de «Sir John starred opposite Margaret

Leighton», los dos protagonistas shakespearianos (Corathiel 1960:20).

Más tarde, la crítica recordaba las contribuciones que Andreu había hecho al teatro, destacando especialmente sus diseños para el Ballet de Monte-Carlo y para el Memorial Shakespeare Theatre de Stratford-upon-Avon. Por ejemplo, Mary Clarke y Clement Crisp en *Design for Ballet* escribieron: «The Spanish painter Mariano Andreu produced a very skilled evocation of sixteenth-century Spanish dress and architecture for one of Fokine's last major ballets. Parts of the action was given on a forestage marked by the large curtains which are seen here pulled back to reveal the main setting» (1978: 169).

A partir de la intervención de Andreu en *Much Ado About Nothing* (1949) siguieron otras colaboraciones con John Gielgud: *Hamlet* (1951) y *All's well that ends well* (1954) para el Memorial Shakespeare Theatre de Stratford-upon-Avon. Posteriormente, en la capital inglesa se estrenaba *The Trojans* (1957) de Hector Berlioz.<sup>28</sup>

28. *The New York Times*, 7 y 16/6/1957; *The Times*, 7/5/1957; 13/5/1957, y 7/6/1957.

Simultáneamente a los estrenos shakespearianos, Andreu participaba en el teatro parisino con *Malatesta* (1950) de Henry de Montherlant para el Théâtre Marigny, interpretada por la compañía de Jean Louis Barrault y Madeleine Renaud,<sup>29</sup> y *Hernani* (1951) de Víctor Hugo para la Comédie Française.<sup>30</sup> También iniciaba los diseños para los decorados de *L'Atlántida*, sobre el poema de Jacinto Verdaguer y música de Manuel de Falla<sup>31</sup> y junto al arquitecto Secundino Zuazo Ugalde y otros amigos proyectaban crear una fundación encarada a fomentar el Teatro Nacional Popular.<sup>32</sup>

*Much Ado About Nothing* representó para Andreu mucho más que la consolidación del artista en el mundo del teatro y debe considerarse como su proyección internacional. El reconocimiento lo había conseguido anteriormente con *Don Juan*, aún así se debe entender que cuando John Gielgud apostó por él para llevar a cabo una serie de cambios en el teatro inglés, no se equivocó, confió y ambos salieron beneficiados. En 1963 el Institut del Teatre de Barcelona organizó un homenaje a Andreu por los cincuenta años de servicio al mundo del teatro, con una espléndida exposición de su obra que el artista legó para que fuera mostrada al público. Así fue, mientras el Instituto estuvo ubicado en el Palau Güell de Barcelona el artista catalán dispuso de una sala. Ese mismo año John Gielgud contribuía en reconocer la valía de Andreu en su libro *Stage Direction*, así daba testimonio de lo que significó la colaboración del catalán en el teatro inglés. Andreu, por su parte, escribió a su amigo Manuel Rocamora que habían dos publicaciones que consideraba muy representativas de sus actividades y relaciones de las cuales se sentía muy orgulloso: una era la edición *Stage Direction* de John Gielgud, en la que el director y actor describió sobre sus contribuciones en Stratford upon Avon y, la otra, era la comunicación que presentó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando representó al Institut de France (se trata de la conferencia que ofreció con motivo del tricentenario de la muerte de Velázquez, cuyo discurso recogía la influencia que recibió del artista sevillano).<sup>33</sup>

John Gielgud tenía en mente a Craig para renovar el teatro inglés. Andreu se unió a la concepción de un nuevo arte que incluyera la luz y el color para crear ambiente en las producciones teatrales y ambos se propusieron convertir en una realidad la idea de teatro

29. *Destino*, 8/11/1952, p. 28, y Gasch 1953: 77.

30. *Hernani* significó para Andreu ingresar en el Instituto de Francia como miembro de número, un honor que difícilmente otorgaban a extranjeros (Bellveser 1952: 19 y *Destino*, 8/11/1952, p. 28).

31. Se estrenaba el 18 de junio de 1962 en la Scala de Milán con los decorados y vestuario de Nicolo Benois.

32. AFCMR 1952. Carta de Andreu a Manuel Rocamora, Biarritz 29/11/1952. Este teatro finalmente no llegó a realizarse (*El Correo Catalán* 22/2/1963).

33. AFCMR 1963. Carta de Andreu a Rocamora, París 6/12/1963. Más información sobre este acontecimiento en García Portugués 2008:101-116 y García-Portugués 2019:167-178.

total, en la que cupieran todas las artes. Por su parte Andreu, conocía a Jean Cocteau, un defensor en hacer renacer el teatro a través de la emoción, transmitir sensaciones y potenciar pasiones. Representa la fuerza expresiva aplicada al teatro y al ballet que permitía dejar al pintor manifestarse libremente. Se implicó de lleno como diseñador y conecedor de diferentes disciplinas artísticas para llegar y sobre todo cuidar cada detalle. De hecho, a Andreu se le consideraba un intérprete de la poesía en la dramaturgia, creador ilusionista de grandes escenografías a través de una decoración esquemática muy pensada y elaborada. De aquí, que las ideas de Gordon Craig de incorporar otros elementos en la representación teatral le dejaban el campo libre a las ideas y al ingenio sin límites.

La originalidad de las creaciones de Andreu, inspiradas en artistas renacentistas tales como Pisanello y Piero de la Francesca, estribaba en el toque personal o sello distintivo que caracterizó su trayectoria artística. Incorporaba en las escenografías el juego renacentista del equívoco, evidente en la simultaneidad, con unos artilugios pensados para el disfrute de los mismos. Ideas que encontraron resistencia entre los trabajadores de Stratford, pero que la superó con un resultado espectacular. Conseguió cambiar de escenario ante la mirada de un público sorprendido sin que por ello fuera necesario bajar el telón. Todo un espectáculo dentro del espectáculo, una obra total como defendían Craig y Cocteau, que Gielgud pretendía y Andreu materializó.

El jardín presentaba una arquitectura que incluía hornacinas, ocupadas por esculturas que recordaban y de hecho estaban inspiradas en la obra de Boticelli, véase la arquitectura pintada por el florentino en *La Calumnia*. La gama de color del vestuario parecía hecho de metal transparente, de colores vino, fuego y agua, donde los efectos de luz potenciaban y resaltaban no solo el ropaje sino también el movimiento de los actores, sin que la obra perdiera el ritmo, al contrario, lo incrementaba. Un logro que Gielgud valoró especialmente, así como la fantasía en cada uno de los sombreros y tocados de los personajes, contribuyendo a hacer veraz la narrativa.

Andreu se vió favorecido por la prensa por sus exitosas colaboraciones en obras shakespearianas. También por el número de amistades que trabó, entre las cuales surgieron la del director Antony Quayle, el director del Festival, George Hume, y de los actores y actrices John Gielgud, Henry Andrews, Lorna Whitehouse, Diana Wynyard, Peggy Ashcoft a las que más adelante se incorporarían Olivia de Havilland y Peter Brook, entre otros artistas célebres. Las dedicatorias en el *Shakespeare Festival. Memorial Theatre* de 1949, los telegramas y la correspondencia, así lo avalan. Pero no debemos olvidar que paralelamente cosechaba un gran éxito en el teatro francés, contando con el respeto y amistad de amigos tan célebres como Henry de Montherlant, Jean Giraudoux y Jean Louis Vaudoyer, entre otros escritores y académicos de renombre.

## FUENTES DOCUMENTALES

Arxiu Documental Mariano Andreu (ADMA)

ADMA 1913. Programa de las operetas de Offenbach y Sullivan.

ADMA 1935. Programación Théâtre Athénée.

ADMA 1939-1959. *Empreintes*.

ADMA 1945. Carta de Mariano Andreu a Gordon Graic [sic] Craig. París, mayo 1945.

ADMA 1949. Telegramas actores *Much Ado About Nothing*.

ADMA 1949. *Shakespeare Festival. Memorial Theatre*, England, Stratford--Upon-Avon.

ADMA 1949. Carta de John Gielgud a Mariano Andreu, Birmingham, martes.

ADMA 1949. Cartas de Antony Quayle, George Hume y John Gielgud.

ADMA 1950. *Shakespeare Memorial Theatre Designers*, Festival 1950.

ADMA 1950. Telegrama de John Gielgud a Mariano Andreu, Stratford 5/6/1950

ADMA 1950. Carta de George Hume a Andreu, 22/6/1950.

ADMA 1955. *The Shakespeare Memorial Theatre*, England, Stratford-Upon-Avon, 1955.

Arxiu Fundació Cultural Privada Manuel Rocamora (AFCMR)

AFCMR. Carta de Andreu a Manuel Rocamora, París 3/5/1949.

AFCMR. Carta de Andreu a Manuel Rocamora, Biarritz 29/11/1952.

AFCMR. Carta de Andreu a Manuel Rocamora, París 19/12/1954.

AFCMR. Carta de Andreu a Rocamora, París 6/12/1963.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Beaumont, C.W. (1946), *Ballet Design past and present*, Londres, The Studio Ltd.

Bellveser, J., «Desde París. Cartelera (con pocas mayúsculas) de un comienzo de temporada», *Teatro. Revista Internacional de la Escena*, núm.1, Noviembre 1952, p.19-21.

Blum, R. (1937), *Ballets de Monte-Carlo*, Nice, Société Générale d'Imprimerie, ed. Marcel Roche.

Corathiel, E., «Creative Artists in the Theatre. Mariano Andreu», *Theatre World*, mayo 1960, v.LVI, núm. 24, p.18-21.

*Destino*, núm.796, 8/11/1952, p.28.

*El Correo Catalán*, 22/2/1963.

*El Teatre Català* 1915-1916, portades (núm. 171, 5/6/1915; núm. 232, 5/8/1916; núm. 233, 12/8/1916; núm. 234, 19/8/1916; núm. 235, 26/8/1916; núm. 236, 2/9/1916; núm. 237, 9/9/1916; núm. 238, 16/9/1916; núm. 241, 7/10/1916; núm. 242, 14/10/1916, y núm. 243, 21/10/1916)

Gasch, S., *L'Expansió de l'art català al món*, Barcelona, Impremta Clarasó, 1953.

Gielgud, J., «Benedick-Leontes-Cassius», *Stage Directions*, Londres, Heinemann (1963) 1964, p.36-43 i 34 il.

- Lane, D. (1950), «At the play Much Ado About Nothing», *Punch*, 21/6/1950, p. 692.
- Playfellow, *Truth*, 18/1/1952.
- Punch*, 23/1/1952, p. 152.
- Sandor, M. (1950), «Mariano Andreu. Original, vigoroso, audaz y gran artista», *Lyra*, Año II, núm.77-78, 1/2/1950.
- The Morning Advertiser*, Londres, 17 y 23/1/1952;
- The New York Times*, 7 y 16/6/1957
- The New York Times*, 18/9/1959, p.25
- The Times*, 21/4/1949; 18/5/1951; 12/1/1952; 17/5/1955; 7/5/1957; 13/5/1957, y 7/6/1957.
- Trewin, J.C., «Moment of Crisis», *John O'London's Weekly*, Londres, 1/2/1952, p. 103.

## BIBLIOGRAFÍA

- Curet, Francesc, *Història del Teatre Català*, Barcelona, Aedos, 1967.
- García Portugués, Esther, «El reconeixement artístic de Mariano Andreu en el nostre país», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi*, núm. XXI, Barcelona (2007) 2008, p.101-116.
- Garcia-Portugués, Esther, *Mariano Andreu (1888-1976). Biografia y catálogo razonado*, Barcelona, ArsNostrum ed. 2019.
- Murga Castro, Idoia (2012), *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia.
- Murga Castro, Idoia (2017), *Escenografía de la danza en la Edad de la Plata (1916-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (2009) 2017.
- Suárez-Pajares, Javier, y Acker, Yolanda, «Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX», *Ritmo para el Espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*, (cat.exp.), Madrid, Centro de documentación de Música y Danza INAEM, 1998, p. 26, 51, 146 y 80-81 il.

## RECURSOS WEB

- ADMA 1949. Cartas de Antony Quayle, George Hume y John Gielgud.  
<https://documentos.arsnostrum.com/name-doc/gielgud-john/>, febrero 2020.