

Mariano Andreu. L'entorn musical d'un artista

Esther Garcia-Portugués

Historiadora i Crític d'Art (ACCA i AICA)

info@arsnostrum.com

Recepció: 10/11/2020; Acceptació: 12/1/2021; Publicació: 17/7/2021

Resum

L'afició de Mariano Andreu per la música es coneix majoritàriament a través de l'estudi de correspondència, documents i fotografies localitzats. Testimonis als quals s'afegeixen algunes obres realitzades per l'artista com a gènere temàtic o com a detall amb la presència d'instruments musicals. L'estudi mostra la sensibilitat d'Andreu per la música, la relació que establí amb els músics, així com una breu síntesi sobre la febre per l'espanyolisme que es va viure en aquest període marcat per la recuperació nacionalista i que influí en la producció creativa de molts artistes contemporanis a l'artista català.

Paraules clau: Mariano Andreu, *Sonatina*, *Jota Aragonesa*, *Capriccio Espagnol*, art interdisciplinari.

Resumen: *Mariano Andreu. El entorno musical de un artista*

La afición de Mariano Andreu por la música se conoce en su mayor parte a través del estudio de la correspondencia, documentos y fotografías localizados. Testimonios a los que se añade un buen número de obras realizadas por el artista como genero temático o como detalle con la presencia de instrumentos musicales. El estudio muestra la sensibilidad de Andreu por la música, la relación que mantuvo con músicos, así como una breve síntesis de la fiebre por el españolismo que se vivió en un periodo marcado por la recuperación nacionalista que influyó en la producción creativa de muchos artistas contemporáneos al artista catalán.

Palabras clave: Mariano Andreu, *Sonatina*, *Jota Aragonesa*, *Capriccio Espagnol*, arte interdisciplinario.

Abstract: *Mariano Andreu. The musical environment of an artist*

Mariano Andreu's fondness for music is known mainly from the study of correspondence, documents and photographs that have been found. To these testimonies can be added a good number of the artist's works in which music is the thematic genre, or which include the presence of musical instruments. The study shows Andreu's sensitivity to music, the relationship he had with musicians, as well as a brief synthesis of the fever for Spanishness that took place in a period marked by the nationalist recovery that influenced the creative production of many artists who were this Catalan artist's contemporaries.

Keywords: Mariano Andreu, *Sonatina*, *Jota Aragonesa*, *Capriccio Espagnol*, interdisciplinary art.



Fig. 1. Mariano Andreu, *Nature Morte avec violon et pêches* (1926). Col·lecció privada (Reprod.Garcia-Portugués 2019:214, cat.nº 218) © E.García Portugués.

La biografia de Mariano Andreu, entesa com aquella que recull els seus sentiments més íntims i els esdeveniments més representatius en els quals participà, demostra la importància que la música exercí tant en la vida com en l'obra d'aquest artista polifacètic, des de la infantesa fins al final dels seus dies. Per tant, la vinculació i la implicació d'Andreu en la creació de decorats i vestuari per ballets, programes i cartells donen testimoni del seu interès per mantenir-se a prop del món de l'espectacle musical. Talment trobarem en la seva producció artística la representació d'instruments musicals com a gènere; natures mortes amb productes de la terra o fent referència a les arts on incloïa algun instrument musical (fig.1 y 2); músics; instruments musicals com a petit detall decoratiu o complement de la vida diària; així com d'assaigs musicals a teatres, escoles de dansa i en salons privats; o bé com un tema més dins les composicions de gran format. De fet, la música, la literatura i l'art foren el refugi d'Andreu durant els períodes de barbarisme bèl·lic. Creà un món particular i inalterable davant la destrucció i la



Fig. 2. Mariano Andreu, *Comèdia* (1928). Institut del Teatre de Barcelona (MAE ref 200701)
(Reprod. García-Portugués 2019:218 cat.n.300). © E.García Portugués.

degradació. Un món idíl·lic que l'artista era conscient de com es desmuntava davant seu a passes gegantines. Les relacions que establí amb artistes, literats, músics i compositors són els testimonis més fefaents d'aquesta idea de mantenir un tipus de vida amb la seva presència i participació en nombrosos esdeveniments culturals, concerts, recitals i festes. Així, podem afirmar que la inclinació d'Andreu per la música està implícita i explícita tant en els dissenys com en la pintura. Un repàs de l'obra que realitzà i una breu síntesi del panorama musical al tombant del segle XX a Catalunya corroboren les paraules de la crítica quan afirmen que la música formà part de l'existència d'aquest artista mataroní de naixença, barceloní de joventut, anglès per l'elegància i francès per l'estil de vida.

La sensibilitat d'Andreu per la música i la relació que establí amb els músics



Fig. 3. Fotografia de Mariano Andreu.
Foto 'Ant y Emilio F dit Napoleon' de Barcelona
(AFMA1895-1898;
Reprod.Garcia-Portugués 2019:27)
© E.García Portugués.

La Catalunya de final del segle XIX i primeres dècades del XX visqué un període marcat per l'esperit més nacionalista, produint-se una expansió associativa en el món de la música catalana. Foren uns anys molt prolífics durant els quals es van configurar una sèrie d'agrupacions musicals, algunes de les quals són encara vigents i formen part de l'entramat de la cultura catalana: La Banda Municipal (1886); l'Orfeó Català (1891); Societat Catalana de Concerts (1892); Associació Wagneriana (1901); La Revista Musical Catalana (1904); Espectacles Graner (1905); Palau de la Música Catalana (1908); Orquestra Simfònica de Barcelona (1910); El Quartet Renaixement (1911); Associació de Música de Cambra (1913); La Germanor dels Orfeons de Catalunya (1918); Orquestra Pau Casals (1920), entre d'altres.

En aquest context històric Andreu estudià violí (fig.3).¹ En *Empreintes*, el seu diari, recollí l'atracció que sentí

per la música i els personatges grotescs que diàriament escoltava i veia des de la teulada de la casa on vivia, just al costat del Circ Barcelonès al carrer Montserrat. Un ambient de faràndula que impregnà la seva fantasia d'infant.

1. Aquesta era la formació de molts infants de casa bona a Barcelona. L'exposició *Gabinet dels Músics* que se celebrà al Museu de la Música de Barcelona contextualitzava justament el panorama musical que va viure Andreu a principis del segle XX (Fontbona 2010:cat.exp.). Justament una fotografia de les exposades (donació de Joaquina Malats) datada a l'entorn de 1890, possiblement més tardana, on hi figurava Joan Manén, nen, tocant el violí, és un exemple de com va ser la formació de Mariano. Joan Manén (1883-1971), compositor de petjades post romàntiques de Richard Strauss, més conegut com a gran violinista i per les sardanes *El cavaller enamorat* i *Camprodon*.



Fig. 4. Mariano Andreu, *Pressant le raisin* (1944). Col·lecció privada
(Reprod.Garcia-Portugués 2019:28, 144-145 cat.nº 690) © E.García Portugués.

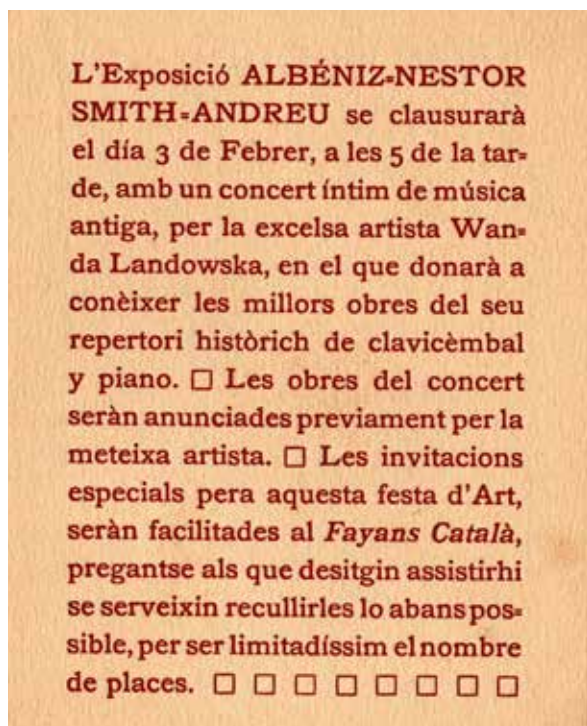
Els estius els passava a Mataró, a la casa familiar. En aquest paradís del Maresme s'hi estava des del juliol fins a finalitzar el mes de setembre. Com si fos ahir, recordava en *Empreintes* el bullici de la verema, la imatge de les vinyes carregades de fruit madur i els veremadors «un faucillon à la main droite et à l'autre palpant la grappe».² També els cants dels camperols carregats amb cistells plens de raïm. Per uns dies vivia en el regne de la cort de Bacus amb Silene, sàtirs i nimfes. Detallava el ball de la sang al trepitjar el raïm, veremadors que amb el braç enlairat semblaven interpretar un “fandango” acompanyats del so del gra esclatant. Una visió que l'impregnà i fou l'origen d'un gran nombre de quadres amb aquesta temàtica lligada a la festa i al ball dels camperols (fig.4).

Els músics i melòmans figuraven entre les amistats que freqüentà. La vetllada musical que se celebrà el 16 de juny de 1905 a les cinc de la tarda a casa del pianista Joaquim Malats, n'és un bon exemple. Enric Granados, Josep Maria Roviralta, Laura Albéniz, la comtessa de Castellar, Mariano Andreu i el crític musical Rafael Moragas es reuniren per fer una

2. ADMA 1939-1959. *Empreintes*.

audició privada de “Triana” de la suite d'*Ibèria* d'Isaac Albéniz. El mateix compositor intentà interpretar-la, però finalment fou el pianista Malats qui va fer els honors sota la direcció d'Albéniz. Aquest encontre musical no va ser el primer, ni l'últim, sinó que aquests amics repetiren aquesta mena de trobades en diverses ocasions.³ Per exemple, es coneguda la participació de Josep Maria Roviralta en posar la lletra a la composició musical *Cançó d'Amor* d'Enric Granados, o la de la comtessa de Castellar a *L'Ocell profeta*.⁴ Així com la bona i llarga amistat entre Laura, la filla del compositor de Camprodon, i Andreu.⁵

El mes de gener de l'any 1911, s'inaugurava *L'Exposició Albéniz, Smith, Néstor,*



Andreu i la música jugà un paper molt important. Durant l'exhibició es programaren diversos concerts, entre els quals estava prevista la participació d'Enric Granados en la inauguració. Tal com explicà Andreu al seu amic Néstor, la relació amb el compositor era molt estreta i pensaven en fer una trobada a Londres coincidint amb la representació de *Goyescas*: «Enrique esta entusiasmado con su ultima obra las Goyescas, quiere hacer una tourné por Europa, cuando estaremos en Londres seguramente las vendrà a dar a conocer».⁶

Fig. 5. Programa del concert de clausura al Faianc Català, Exposició Albéniz, Smith, Néstor, Andreu a càrrec de Wanda Landowska (1911) (ADMA1911.

Documents; Reprod.Garcia-Portugués 2019:46)

© E.García Portugués.

La presència de músics en les activitats expositives a Barcelona era habitual,

3. Informació que es desprèn de l'article de Moragas publicat a *Mirador* (Moragas 1932:2) i per conèixer la importància des del punt de vista musical d'aquesta vetllada musical (Garcia-Portugués 2009:67-82).

4. Una magnífica interpretació de Montserrat Caballé de les dues cançons que formen part del repertori que la cantant realitzà en el concert al Palau de la Unesco a París el 23 de març de 1981, amb motiu de l'Exposició “Catalunya avui”. La cantant fou acompanyada al piano per Rosa Sabater, sota la direcció artística de Salvador Pueyo.

5. Anys més tard de l'exposició de 1911, Andreu proporcionava a Laura consells i informació de com aconseguir un bon gravat, com a expert que era en la il·lustració de llibres de bibliòfil. Consulteu la reproducció de la carta a Jiménez 2009:117-131 i p.134, núm.51.

6. Durant el darrer any Andreu gestionava a Barcelona l'obra del seu amic canari i també s'encarregà de preparar el viatge a Londres que farien just finalitzada l'exposició al Fayans Català a principis de l'any 1911. ACMUTM. Carta d'Andreu a Néstor, Barcelona 1/10/1910.

cal destacar també en aquest cas la col·laboració de figures representatives de la cultura catalana en deixar constància de la seva bona relació amb aquests artistes en el catàleg: Alexander de Riquer presentava a Laura Albéniz; Eugeni d'Ors a Ismael Smith; Manuel Utrillo a Néstor Martín Fernández de la Torre; i Josep Maria Roviralta a Mariano Andreu, la introducció general fou de Pere Corominas.⁷

Finalment, Enric Granados, donats els compromisos europeus no hi va poder participar. Tot i així, els concerts que es realitzaren revelen una programació prou significativa de l'ambient musical que es vivia. El dia 25 de gener, Frank Marshall, Marian Perelló i Josep Raventós interpretaren obres de Haydn i Beethoven; l'1 de febrer el concert anà a càrrec d'Emília Quintero, i el 3 de febrer, Wanda Landowska oferí un concert íntim de música antiga (Vidal 1999:111). Aquest darrer concert coincidí amb la clausura de l'exposició on es donaren a conèixer les millors obres del repertori històric de clavicèmbal i piano de Landowska (fig.5).

Eugeni d'Ors donava la seva visió literària de l'acte sota el títol «Els cinch gestes de Wanda Landowska»:

«Surt tan inclinada, tan sumisa.../Es que la peguem, pera que toqui/ el clavecí?// S'assèu./Junta les palmes, entre=/creua'ls dits. Diríau que va a reci=/tar una pregaria. Pero no fa sinó/fragarse una mica las mans.//De totes maneres, el geste de tocar/el clavecí té, tant com de piano, de/dactilografia.// S'inclina... Es com si, entre pit y/ mans sustentés una invisible toya/de flors.// Somriu... Ja he escrit alguna vega=/da que sembla demanar perdó de/haver tant de talent// Xenivs».⁸

A les trobades musicals amb Isaac Albéniz i Enric Granados, Andreu sovintejà la relació amb membres de la família Mompou. Un tracte amigable que varen mantenir fins als darrers dies de la seva vida. L'any 1916, Andreu retratava a Andrés Segovia. Es tracta d'un disseny que il·lustrà el cartell de la programació del concert de guitarra del 24 de gener a les Galeries Laietanes, presentat per Alexander de Riquer.⁹ Possiblement, el concert es repetí el dia 28 (fig.6)¹⁰ i el 14 de febrer (Vidal 1999:111).

L'any 1920, el matrimoni Andreu traslladava la seva residència a París. Allí trobà

7. BMNAC. Reserva. Catàleg exposició 1911.

8. ADMA 1911. Programa de mà del concert. Més informació de Josep Maria Folch i Torres sobre el ressò d'aquest concert a la *Revista Musical Catalana*, v.VIII 1911, p.56.

9. *Vell i Nou* 1916, núm. 18, de l'1 de febrer de 1916, p.16.

10. El cartell que es conserva al MNAC, inv.131791-D aportat a aquest estudi, mostra la possibilitat que el concert es repetí quatre dies després, però també hi ha la possibilitat que el concert del dia 24 finalment es posposés al dia 28.



Fig. 6. Mariano Andreu, Cartell anunciant el concert d'Andrés Segovia a les Galeries Laietanes (1916) (MNAC-reserva inv.131791-D; MAC. Reprod.Garcia-Portugués 2019:203 cat.nº 114-a).

un entorn molt favorable d'amics amb qui es relacionà. El mateix Frederic Mompou manifestà que assistí més d'una vegada a les reunions culturals que es convocaven a casa dels Andreu (Fontbona 200:59). També, a la correspondència que el compositor envià a la seva mare, escriví que coincidiren en diversos esdeveniments culturals. A aquests encontres contribuí per una part la sensibilitat d'Andreu per la música i, per altra, l'interès de Frederic Mompou per facilitar l'entrada del seu germà, el pintor Josep Mompou, en el món artístic parisenc.¹¹

Entre els assidus als cercles dels Mompou i dels Andreu consta la presència de Matilde Pomés, escriptora hispanista que vivia a París, autora de la lletra de la cançó de Mompou *Le nuage* i col·laboradora de *Le Figaro* (Janés 1975:153). També, va concorre-hi Pablo

11. BNC, Fons Frederic Mompou. Cartes del compositor a la seva mare. La carta datada el 24/4/1932 Mompou esmenta la visita a Sert per cercar ajuda pel seu germà Pepito. Josep Mompou i Mariano Andreu, juntament amb altres artistes catalans, participaven a l'*Exposició de Pintura i Escultura* organitzada per la Casa de Catalunya. El museu del Jeu de Paume adquiria *Le Cirque* (1931) de Mariano Andreu, una pintura de Josep Mompou i un tors de Josep Clarà (Carta de la mare a Frederic Mompou del 19/7/1931, i un retall de diari datat a París el dia 10, és informació donada a conèixer a Fontbona 2000:133). L'obra d'Andreu passaria l'any 1994 al Centre Georges Pompidou, inv.JP 738P. AFCMR. També les cartes d'Andreu al seu amic Manuel Rocamora són una mostra dels vincles d'Andreu amb la família Mompou.

Picasso, concretament en el mes de febrer de 1924, quan els Andreu el convidaren al concert que havien organitzat a Andrés Segovia.¹² La casa dels Andreu s'havia convertit en un lloc de trobada, freqüentada per literats, músics, artistes i actors del món de l'espectacle per gaudir de diferents disciplines artístiques; tant és així que aviat l'artista català atrauria la premsa catalana, la qual s'interessaria per conèixer el seu àmbit privat.¹³

La música exquisida de Frederic Mompou destacava per un llenguatge senzill, poètic i misteriós de melodies tradicionals, expressiu de la més profunda i universal catalanitat. La documentació testimonia la trobada musical en el mes d'abril de l'any 1933 al Club d'Amèrica. Es programà un concert de Frederic Mompou, protagonitzat per la senyora Prokofiev, Carolina Codina Nenimskaia,¹⁴ cantatriu, que declamà unes poesies de Paul Valéry musicades pel compositor. Andreu fou distingit en la correspondència del compositor com un personatge «molt aristocràtic».¹⁵ És de suposar que el mes de novembre Andreu també comparegués en el Teatre Champs Elisées per veure ballar als Sakharoff en l'obra de Mompou *Jeune fille au jardin*, interpretada al piano.¹⁶ Mompou posà lirisme, elegància i puresa en *Impressions intimes* i en altres *Cançons* més recents sobre textos de Paul Valéry, una estètica que estava molt en la línia de la pintura que llavors Mariano Andreu realitzava.¹⁷ Per aquestes dates Andreu iniciava el projecte d'il·lustrar *Cimetière Marin* de Paul Valéry. Es tracta d'una obra que no arribà a editar-se per la qual Andreu realitzà uns «hippocampes les plus nobles, les plus décoratifs et les plus merveilleuses figures de proue» (Mornand 1939:IV). També s'havia projectat la il·lustració de diverses obres de John Keats que havien de ser traduïdes per Paul Valéry. La mort de l'anglès va frustrar l'edició que tenia com a objectiu donar una visió llatina dels poemes anglesos.¹⁸

12. Correspondència d'Andreu amb el pintor de Màlaga des de l'any 1923 fins el 1935. Musée National Picasso de París. Don Succession Picasso 1992, donada a conèixer a Seguranyes 2019:63-64.

13. El mes de juliol la revista *D'Ací i D'Allà* publicava una espècie de reportatge de la casa dels Andreu a la rue Marbeau. L'article ressaltava, d'una part, l'atmosfera d'antiquari, tant per la quantitat de mobles com per la decoració, molt escenogràfica i que traslladava als invitats a espais que recreaven diversos segles anteriors. A més, les adquisicions proporcionaven la visió de l'artista envoltat d'un gran nombre de peces, disposades per tot arreu com si es tractés d'un museu (*D'Ací i D'Allà* 1928; ADMA 1925-1934. Fotografies de la casa dels Andreu a París; García Portugués 2017: 245-257).

14. Es tracta de la filla de Juan Codina i Llubera, un tenor barceloní, i d'Olga Nemiskaia, una aristòcrata de Varsòvia i també cantant d'òpera.

15. BNC. Fons Frederic Mompou. Carta de Frederic Mompou a la seva mare datada el 8/4/1933.

16. BNC. Fons Frederic Mompou. Carta de Frederic Mompou a la seva mare del 19/11/1933.

17. Andreu fou un seguidor estètic de Paul Valéry, a la biblioteca comptava amb diversos títols d'aquest escriptor.

18. Gasch 1953: 77 i Garcia-Portugués 2019:185.

Joan Sacs descriví perfectament les habilitats d'Andreu en diferents arts i sintetitzà la vessant d'amfitrió; alhora que destacava l'excel·lència del mataroní en saber plasmar en imatges el text i en introduir les novetats estètiques del moment: «Marian Andreu no és tan sols una mà prodigiosa, sinó que principalment és una gran intel·ligència, com ho és un gran compositor de música, encara que no sigui lletrat; i també una sensibilitat excepcional... és ric i és filòsof ... és un hom notori... ensuma i reté ... l'esperit del seu temps... està per la feina “de pintar i la de viatjar, la de llegir i de rebre la gent, la de dibuixar i gravar, la d'il·lustrar llibres de bibliòfil”».¹⁹

Entre les amistats del matrimoni Andreu figuraven algunes de les ballarines de més renom a París com Alice Alanova (fig.7). El 9 de novembre de 1931 amb motiu de l'*Exposition coloniale Internationale de Paris en l'honneur de Maréchal Lyautey* (Commissaire général de Danemark) se celebrà un sopar a l'Hotel George V al que assistí el matrimoni Andreu, ocupant un lloc rellevant a la taula. Andreu s'encarregà d'il·lustrar el Menú amb la representació al·legòrica d'Alanova muntada damunt un hipocamp portadora de dues cornucòpies plenes de fruites, com a símbol de l'abundància (fig.8).²⁰ Molt probablement la ballarina amenitzà la vetllada.



Fig. 7. Fotografia d' Alice Alanova amb dedicatòria a Mariano Andreu (1931).
Foto Estudio Ara, París
(AFMA 1931. Fotografia).

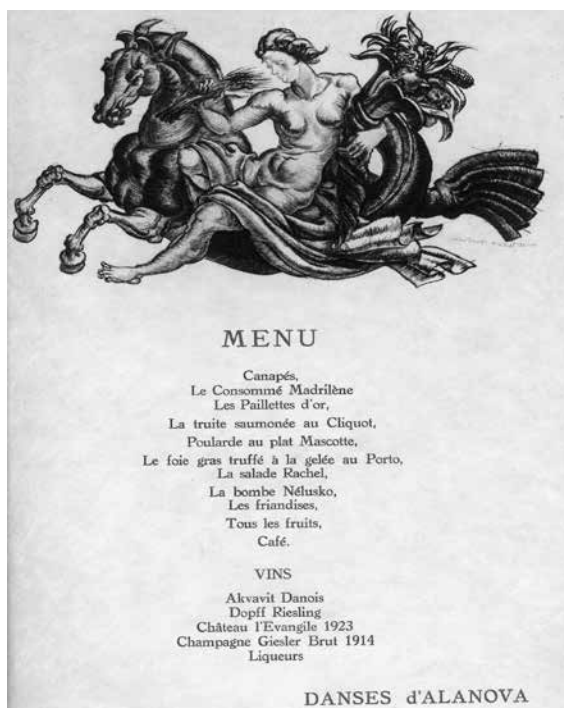


Fig. 8. Mariano Andreu, Menú pel Maréchal Lyatrey (ADMA1931. Documents; Rep. Garcia-Portugués 2019:183, 223, cat.nº. 397-398)
© E.García Portugués.

19. Joan Sacs, *Mirador*, 28 de gener de 1932, p.7.

20. ADMA 1931. Invitació i menú del sopar a l'Hotel George V.



Fig. 9. Mariano Andreu, *Costume Gavotte de Prokofieff pour Alanova* (1931). Col·lecció privada (Reprod.Garcia-Portugués 2019:91, 225 cat.nº 415) © E.García Portugués.

Un dibuix amb tons pastell incloïa les indicacions sobre les característiques que havia de tenir el vestuari per la «Gavotte de Prokofieff. Costume Rome. Alanova», des dels colors fins el tipus de teles (fig.9).²¹ Aquest és un exemple important de com les obres d'aquest artista són un testimoni clar de la relació que mantingué, en aquest cas, amb el matrimoni Prokofiev i la ballarina Alice Alanova, una antiga integrant dels Ballets Russes de Diaghilev. Tanmateix, un magnífic oli d'aquest període de pinzellada enèrgica, solta i carregada retratava a Alanova com una nimfa de la cort bàquica (fig.10).

21. Idoia Murga concreta que «...su experiencia escénica [es refereix a la d'Andreu en *Sonatina*] fue requerida por la bailarina Alice Alanova, para una pieza titulada *Gavotte*, montada sobre una partitura de Sergei Prokofiev. En 1931 su espectáculo se estrenó en el Théâtre des Champs Elysées, con figurinismo de Bouchiène y Anenkof, además del mencionado trabajo de Andreu. El programa de mano se completó con la reproducción de un retrato de la artista, obra de Kees van Dongen... Esta propuesta recogía la labor anterior de Andreu para *Sonatina*, pero al mismo tiempo otorgaba al conjunto un aire nuevo, que el diseñador seguiría explorando en años sucesivos» (Murga 2012:101-103).



Fig. 10. Mariano Andreu, *Alice Alanova* (1931). Col·lecció privada
(Reprod.García-Portugués 2019:101, 223 cat.nº 394) © E.García Portugués.

La participació dels Andreu en esdeveniments culturals parisencs fou habitual. El 5 de gener de 1932 eren convidats per Mr. Jean Tedesco i Mr. Jean Wiedmer a la presentació de gala del film *Le sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau, amb la intervenció musical de Georges Auric. L'estrena oficial es produïa el dia 20, uns dies més tard.²²

Els comentaris de Vertpuys sobre els actes socials més rellevants de l'any 1932, publicats a la revista *A Paris* amb el títol «La Saison de Paris», destacava el paper d'Andreu com a dissenyador del vestuari en la festa tropical que organitzà el comte Etienne de Beaumont en la seva residència. La notícia feia ressò del vestuari imaginatiu emprat pels conqueridors i indígenes, així com de l'espectacularitat dels ocells i dels animals que considerà fabulosos:

«Avez-vous entendu dire que le comte Etienne de Beaumont prépare une de ces magies tropicales où l'on voit les conquistadores, le poing sommé d'oiseaux éclatants, suivis d'animaux fabuleux, défilant, au milieu d'un tumulte de fanfares, dans des habits royaux dessinés par Mariano Andreu?»²³

La premsa es permetia recordar com eren les festes barroques de Lluís XIV celebrades al jardí del palau reial de Versalles, o les festes galants privades en molts palaus, dits *hôtels*, a París en el segle XVIII, on el luxe, la fastuositat, però sobretot la fantasia eren obligatòries a efectes d'enlluernar i saciar l'esperit d'exquísida i refinament. La màscara i el cobriment eren imprescindibles, els assistents havien de tapar-se el rostre per així permetre's tot tipus d'excessos que acabarien sent objecte de la crítica més ferotge més que no pas avergonyir-los. De fet, és el món paral·lel que vivia una part de la societat basada en una realitat que resultava massa escandalosa per mostrar-la a l'altra part. Aquest era el món d'Andreu, al qual es resistia a abandonar, malgrat els canvis que s'estaven produint i que a grans passes globalitzaven la manera de viure.

L'obra d'Andreu també immortalitzava a Suzy Solidor, una celebritat en el món del cabaret parisenc. Contribuí amb un retrat que s'exhibí en l'exposició homenatge a la ballarina i que il·lustrà el catàleg juntament amb el d'altres artistes l'any 1935.²⁴

A partir de 1936 la dedicació d'Andreu al món del ballet i el teatre fou imparable fins a una edat avançada. Fou amfitrió de músics entre els quals cal esmentar a Alícia de Larrocha, quan el seu amic Manuel Rocamora li demanava rebre-la a París. La resposta a la sol·licitud es prou demostrativa de la predisposició per atendre la petició «Rebré ab grant plaher la teva amiga Alicia de Larrocha, ferem d'acollirla i ser util ab lo que poguem».²⁵

22. ADMA 1932. Invitació a la prèvia del film *Le sang d'un poète*.

23. ADMA 1932. Retall de l'article Vertpuys, «La Saison de Paris», *A Paris*, 1932, p.3..

24. ADMA 1935. Catàleg de l'exposició a Suzy Solidor.

25. AFCMR. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, París 22/12/1952.

A la mort de la seva esposa l'any 1959, deixava París per residir a Biarritz.²⁶ Durant els primers anys de viudetat es dedicarà a visitar als amics per finalment passar a convidar-los a Tragaviento, la seva casa a la costa basco-francesa. Els darrers anys gaudí de l'espectacle que li oferia la natura. El silenci tenia gran valor, així com la panoràmica que observava des de l'atalaia del seu estudi.²⁷ A la correspondència destacava la bellesa de la blanca boira i del so del vent xiulant crescendos i falsos silencis. Durant aquest aïllament volgut, trencat només per les visites d'amics i familiars, s'interessà per tenir informació i l'opinió de Rocamora sobre el seu nebot, fill del seu cosí Antonio Andreu, casat amb una Marfà. Es tractava de Lluís Andreu, qui el mes de novembre debutava al Gran Teatre del Liceu de Barcelona com a tenor després d'haver cantat al teatre de l'Escala de Milà.²⁸

La participació d'Andreu en decorats i vestuari d'òperes i ballets

Andreu iniciava la seva singladura en el món de l'espectacle musical al Künstler Theater de Munic, l'any 1913. Participava en el festival d'estiu que se celebrava anualment a la capital bàvara amb el disseny del cartell i la il·lustració del programa de les operetes *Odysseus* o *Le retour d'Ulysse* de Jacques Offenbach (1819-1880) i *Mikado* d'Arthur Sullivan (1842-1900).²⁹ El festival rememorava amb aquesta programació l'èxit d'Offenbach a París i Sullivan a Londres, músics que havien regnat en aquestes ciutats com a màxims representants de l'òpera clàssica a finals del segle XIX.

A aquest esporàdic inici en l'operística a Munic, s'esmenta un altre treball d'Andreu per l'actriu Paulette Pax destinat a l'obra *Voleur d'Images*, datada entre el 1923 i 1924, sense cap més notícia signada per Monitor a l'*ABC*.³⁰ No és fins l'any 1929 que Andreu rebia l'encàrrec de fer els dissenys de vestuari i decorats de *Sonatina* per a la companyia de ballets espanyols de la gerent i ballarina principal María Antonia Mercè -La Argentina-. L'obra, s'havia posat en escena el 1928 i un any després, tornava a sortir a escena al Théâtre National de l'Opéra Comique i es mantingué en cartellera els mesos de maig i juny.³¹ L'argument basat en el poema de Rubén Darío escenificava una història amorosa

26. AFCMR. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, Biarritz 25/12/1965.

27. Molt abans d'enviudar escriví al seu amic que el balcó de Tragaviento era com un escenari «overt al mar, ell gronxa les onades ab un soroll continu d'una frescor d'eterna juventud, una lluna lluenta argenta y la estrella prima poc a poc crida les altres». AFCMR. Carta d'Andreu a Rocamora 20/11/1952.

28. AFCMR. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, París 13/10/1964.

29. ADMA 1913. Programa de les operetes; Garcia-Portugués 2019: 167 i 299 ; i 2020:125-148.

30. Monitor, *ABC*, 21-12-1930, p. 24-30; Informació que fou corroborada per Pierre Michaut 1950:165.

31. ADMA 1929. Programa del Théâtre National de l'Opéra-Comique (Garcia-Portugués 2009:67-82). L'estrena s'havia produït un any abans al Teatro Fémina dels Champs Élysées, amb un gran èxit, però ni els figurins, ni els decorats que realitzà Federico Beltrán Masses van satisfer al compositor Ernesto Halffter,



Fig. 11-a, Mariano Andreu, *Porteurs de cadavre*, vestuari *Don Juan* (1936).
McNay Art Museum, San Antonio (Texas) © E.García Portugués
11-b, 11-c, 11-d. *Ànima i carnavalieres*, vestuari, *Don Juan* (1936).
Institut del Teatre de Barcelona (MAE R-222955, R-22953 i R-222965
Garcia-Portugués 2019:301-303 cat.n. 555,567 i 571). © E.García Portugués

com a fil conductor del guió, recreada per la música d'Ernesto Halffter.

Pel compositor espanyol Ernesto Halffter Escriche, deixeble de Manuel de Falla, després dels seus primers èxits amb *Dos esbossos sinfònics* (1923) i *Sinfonietta* (1923-27), la participació en aquest ballet significà la seva consolidació musical entre els pianistes de prestigi, especialment les danses populars i les peces corresponents a la pastora i la gitana. Per Andreu serà el primer de diversos encontres amb Halffter.

No obstant, la immersió total d'Andreu en el món de l'espectacle musical es produïa l'any 1934 amb el seu treball pel *Don Joan* de Christoph Willibald Gluck (1714-1787) i coreografia de Michel Fokine. Intervingué com a decorador d'escenografies i vestuari (fig.11), vinculant-se així amb el Ballet de Monte Carlo (hereus dels ballets de Diaghilev). L'estrena a l'Alhambra Theatre (Londres) prevista per l'any 1934 fou suspesa i postergada al 25 de juny de 1936.³² La representació fou itinerant per diverses ciutats europees i l'any 1938 arribava al Metropolitan Opera House de Nova York.³³

que encarregava Andreu uns nous dissenys (Suárez-Pajares; Acker 1998:26; Murga 2012:162; i 2017:159-163; Garcia-Portugués 2007; 2019:167 i 299; i 2020:125-148).

32. *The Studio*, 1936-40, 81-82; Garcia-Portugués 2015:89-108.

33. «The dance; Premiere of Fokine Dance», *Sunday*, 23/10/1938, p.40. Aquests dissenys varen atraure l'atenció de John Gielgud i a final de la dècada dels quaranta, Andreu i Gielgud establien una molt bona relació professional i també d'amistat. Com a resultat, Andreu col·laborava com a dissenyador per al The Shakespeare Memorial Theatre de Stratford upon Avon en les obres *Much Ado About Nothing* (1949), *Hamlet* (1951) i *All's well that ends well* (1954). Gielgud 1964:36-43; Garcia-Portugués 2019:167-178 i 299-321;2020:125-148.



Fig. 12. Fotografia René Blum, Mariano Andreu i Michel Fokine (c. 1937).
Museu de les Arts Escèniques -MAE, F81-055, inv.R-436928.



Fig.13. Fotografia de la representació de *Jota Aragonesa* (1937) al Coliseum Theatre de Londres
amb Nathalie Leslie al centre. Foto: Marlyn Severn
(Repr. Severn 1938:55, Cortesia de Dominic Holzapfel i Idoia Murga)

La següent vinculació d'Andreu amb el Ballet de Monte Carlo es produí l'any 1937, quan el 17 de juny es posava en escena la *Jota Aragonesa* de Mijaíl Glynka (1804-1857) al Coliseum Theatre de Londres, amb la coreografia de Michel Fokine i direcció de René Blum (fig.12).³⁴ El *Daily Telegraph* i el *Morning Post* destacaven el ressò de l'ambient que Andreu havia creat d'aire espanyol en el teatre a través dels decorats i dels colors del vestuari; així com la magnífica interpretació de Tarakanova substituint a la ballarina Natalie Leslie.³⁵ L'obra sortia de gira i es representava al The Prince's Theatre de Manchester el 2 de novembre de 1937 i al Teatre de Monte-Carlo el 26 d'abril de 1938. A París s'exhibiren els dissenys d'Andreu en l'exposició *Les décorateurs de Théâtre* a la Galerie Druet.³⁶ Les fotografies dels figurins i dels decorats de *Jota Aragonesa* i els de *Don Juan* foren exhibits en l'exposició de la fotògrafa Merlyn Severn (1897-1973) titulada *Ballet in Action* a The Batsford Gallery de Londres (fig.13).³⁷

Andreu, no trigà gaire a ser sol·licitat, ara per la nova companyia del Ballet Russe de Monte-Carlo. Dissenyà el vestuari i les escenografies de *Capriccio Espagnol* de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Léonide Massine fou el coreògraf i també interpretà el paper del jove gitano. L'espectacle comptà amb la col·laboració d'Encarna López (La Argentinita), en la jove gitana, i la interpretació d'Alexandra Danilova, en el de camperola. S'estrenà el 4 de maig de 1939 al Théâtre de Monte Carlo (Mònaco), i immediatament sortia de gira per Europa i traspassava l'Atlàntic (fig.14). El 27 d'octubre de 1939 es reproduïa la versió americana al Metropolitan Opera House de Nova York.³⁸ L'any següent S.Hurok presentava El ballet Russe de Monte Carlo en la programació del dia 15 de febrer, per l'espònsor Universal Art, Inc i, sota la direcció de L.E. Behymer. Durant la nit s'interpretaren: *Rouge et Noir*, música de Dimitri Shostakovitch, i dissenys de Henri Matisse; *Bacchanale*, música de Richard Wagner i vestuari de Salvador Dalí; *Afternoon of a faun* de Claude Debussy i vestuari de Leon Bakst; i *Capriccio Espagnol* de Rimsky Korsakov i vestuari de Mariano Andreu. Totes les actuacions comptaren amb un elenc envejable de primeres figures tant d'artistes com de ballarins. L'èxit continuà a la costa del Pacífic i el 28 de gener de 1943 es posava en escena al War Memorial Opera House

34. HAA. Carta de René Blum a Mariano Andreu del 16/11/1936; Murga 2012:257-265; Murga 2017; Garcia-Portugués 2019: 169 i 304.

35. Haskell 1937 (*Daily Telegraph*) i *Morning Post* 18/6/1937.

36. Brunon 1937; Cogniat 1939:29. Més informació sobre la participació de diferents ballarins en l'obra i del desafortunat destí del vestuari i decorats d'Andreu i la reproducció dels mateixos a HAA. Estudi de Dominic Holzapfel, *The Loss of Mariano Andreu's Jota Aragonesa*.

37. Severn 1938:58 i Murga 2012:257-265.

38. Tharrats 1950:50; Chujoy-Manchester 1967:177; Belanchine-Mason 1977:65; Tharrats 1982:159; Norton 2004:221-225; i Garcia-Portugués 2019:169 i 304.



Fig.14. André Eglevky i Nathalie Krassovska en *Capriccio Espagnol*.
Foto: Maurice Seymour, París (Zoritch 2000. Cortesia d'Idoia Murga).

de San Francisco (Califòrnia).

L'argument mostrava un escenari desolat, propi de les petites poblacions castellanes de secà, on transcorria la vida de camperols i *hidalgos*, tots orgullosos i marcats per un alt grau de fe cristiana. La presència de les gitanes anunciaven el futur de tots ells, el quals restaven enlluernats per les *bulerías* expressives que contrastaven amb danses de les camperoles emparellades sota el so de la jota. El repertori incluïa: l'*Alborada*, típiques danses de Galícia, basades en les *muñeiras*; *Variation*, seguidillas que recorden les pintures de Goya, particularment la *Gallina Ciega*; una altra *Alborada* o dansa còmica procedent del Nord d'Espanya; *Gitana*, cants que combinen *boleros*, *bulerías* i *panadero*,

i finalment un *fandango* d'Astúries.³⁹

La implicació d'Andreu en una temàtica d'orientació espanyola passà a ser una constant. També ajudà un públic molt receptiu, el qual cada vegada més s'hi sentia subjugat i demanava aquesta temàtica. A aquesta tendència de caire espanyol contribuï la productora Warner Bros Pictures i el renom que havia obtingut la primera ballarina, Tamara Toumanova. La pel·lícula portà per títol *Fiesta Española* o *Spanish Fiesta* (1941-1942) i el metratge respectà la durada de la versió teatral dels vint minuts en un acte format per les cinc parts de ballets abans esmentades, així com els decorats i el vestuari de Mariano Andreu de la versió teatral.⁴⁰

El compositor Ernesto Halffter i Andreu tornaven a coincidir l'any 1954 en el rodatge de la pel·lícula *La Princesa d'Éboli*, dirigida per Terence Young per la 20th Century Fox, protagonitzada per Olivia de Havilland, Gilbert Roland, Françoise Rosay i Paul Scofield, amb música d'Ernesto Halffter i John Addison. Una coproducció de Gran Bretanya i Espanya⁴¹ que inicialment s'havia pensat per l'obra teatral *That Lady*, de 1951.⁴² A finals del mes de juny i durant el mes de juliol de 1955 el plató s'ubicà a El Escorial. Foren destacades les escenes de *la corrida de toros* al Guadarrama amb el *rejoneador* Peralta i les de l'església i habitacions de Felip II a El Escorial. Andreu escriví al seu amic Rocamora sobre la desorganització en el rodatge: «si en theatre es casi manicomi, el cine per mesurar la bojeria se té de demanar ajuda a l'Algebra[sic]».⁴³

L'argument de caire historicista, amorós i espanyolista, destacava aquells punts que més atreien del tipisme espanyol. Les escenes se situen a la cort de Felip II, quan el secretari del Rei fa assassinar al conseller de don Joan d'Àustria, després de ser descobert el seu amor per la princesa d'Éboli. Aquest melodrama d'èxit comercial no va ser aliè a la censura pel fet d'entomar una llegenda negra; Paul Scofield encarnà el paper de Felip II (Aguilar 2004:1141-1142).

Tot i que la producció teatral d'Andreu fou molt abundant, la seva trajectòria amb espectacles musicals fou més reduïda, però pels noms que s'han esmentat són prou significatius del nivell en el qual l'artista es va moure. El seu darrer treball se situa en una edat avançada quan Andreu se sentí entusiasmat en realitzar els decorats i els figurins

39. ADMA 1940. Programa.

40. *Arts in America* (1979), vol. 3, Q762 i Q861; Tharrats 1982:159; Garcia-Portugués 2019:169 i 304.

41. El guió de Sy Barlett i Anthony Veiller, comptà amb breus aparicions de Christopher Lee i Dennis Price, una pel·lícula de 98 minuts en color

42. L'Institut del Teatre de Barcelona conserva dins del llegat de l'artista alguns dels dissenys del vestuari.

43. AFCMR. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, Múnic, Regina-Palast-Hotel, 2/8/1955..

del poema de l'*Atlántida* de J. Verdaguer amb música de Manuel de Falla, completada per Ernesto Halffter. Fou una obra pòstuma del gran compositor, que s'estrenà al teatre de la Scala de Milà el 18 de juny de 1962, amb els decorats i vestuari de Nicolo Benois.⁴⁴ Andreu molt probablement patí una gran decepció perquè tal com va escriure al seu amic Rudolf Melander Holzapfel esperava que la seva intervenció en aquest espectacle fos «... mon 'chant de cygne' dans le theatre.»⁴⁵

Reflexió sobre la febre per l'espanyolisme i l'obra de l'artista



Fig. 15. Mariano Andreu, *Le Journal des Jeunes Personnes. Esquisses de Danseuses Espagnoles. Historiette* (1947), il·lustració dins *La Petite Infante de Castille* de Henry Montherlant (Reprod. Garcia-Portugués 2019:281, cat.nº 825) © E. García Portugués.

La visió musical de Mariano Andreu es troba justament dins del moviment més espanyolista. Una línia que podem trobar en les seves arrels catalanes, per exemple en la música de Felip Pedrell i els escrits d'Anselm Clavé i en l'esperit que empeny la Renaixença. En general, es produeix una clara intenció de donar a conèixer la música hispana internacionalment en la que intervenen compositors de renom: *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega (1852-1909), *Oriental* d'Enric Granados i la *Serenata morisca* o la *Suite Española* d'Isaac Albéniz són alguns exemples. En aquesta immersió d'Andreu també contribuï la seva relació amb els músics i compositors catalans més avantguardistes i la sardanística de Joan Manén, per citar alguns noms.⁴⁶

S'ha considerat que l'interès pel folklore espanyol es produí com una alternativa a l'abundant producció italiana i alemanya. Alguns compositors del segle XIX de diferents parts d'Europa cercaren les tendències dels seus països i per extensió s'aproparen a Espanya. Aquest moviment té els seus orígens en el romanticisme i especialment els russos foren els més prolífics. D'aquest esperit nacionalista Glinka s'erigí com a figura capdavantera del grup dels cinc: Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexandr Borodin, Tsesar Kui, Mili Balakirev per crear música basada en la cultura russa. Fou el mateix Glinka que viatjà a Espanya (1845-1847) i s'interessà per la música popular i la dansa, font d'inspiració de les obertures *Jota aragonesa* i *Noche en Madrid* (1851) (Salazar 1988).

44. Nicolo Benois era fill del famós artista rus, Alexandre Benois. Possiblement aquest vincle familiar influí en l'elecció d'adjudicar aquest treball i descartar la proposta de Mariano Andreu.

45. HAA. Carta d'Andreu a Rudolf Melander Holzapfel s.d. signada M.A. a París. Transcripció cortesia de Dominic Holzapfel.

46. Més informació sobre el color musical d'aquests músics a Martorell-Valls 1985:64-76.



Fig. 16. Mariano Andreu, *Carmencita de torero* (1936).
(Reprod.García-Portugués 2019:234, cat.nº 538) © E.García Portugués.

Dins d'aquesta línia, Rimsky-Korsakov realitzava *Capriccio Espagnol*. També altres compositors europeus passaren per Espanya atrets pel folklore, com Franz Liszt amb *Rapsodia española* (1863). Aquesta febre per “lo español” també va atraure els músics francesos, per exemple el *Poema simfònic* i els *Arabescos* de Claude Debussy; i l'*Heure Espagnole* i *Rapsodia espagnole* de Maurice Ravel. Aquest moment també concidí amb el més àlgid de la ‘zarzuela’.

L'atracció per “lo castizo” de color espanyolista entroncà amb altres arts com la literatura simbolista de Baudelaire, Verlaine i Mallarmé. El tema de *Don Joan* de Byron i les obres a “lo moresco” en autors com Musset, Merimée o Théophile Gautier. Andreu contribuí en aquesta línia, no sols amb dissenys per obres musicals i teatrals sinó també en la il·lustració de llibres. N'és un bon exemple l'edició de l'obra de Henry de Montherlant *La Petite Infante de Castille avec Le Journal des Jeunes Personnes. Esquisses de Danseurs Espagnoles. Historiette* (1947) (fig.15). En la pintura podríem destacar dues pintures en aquesta línia: una és *Amusements* (1935) i l'altra *Carmencita de torero* (1936) (fig.16).



Fig. 17. Mariano Andreu, *Le Centaure musicien* (1939).
(Reprod.García-Portugués 2019:238, cat.n° 635) © E.García Portugués.

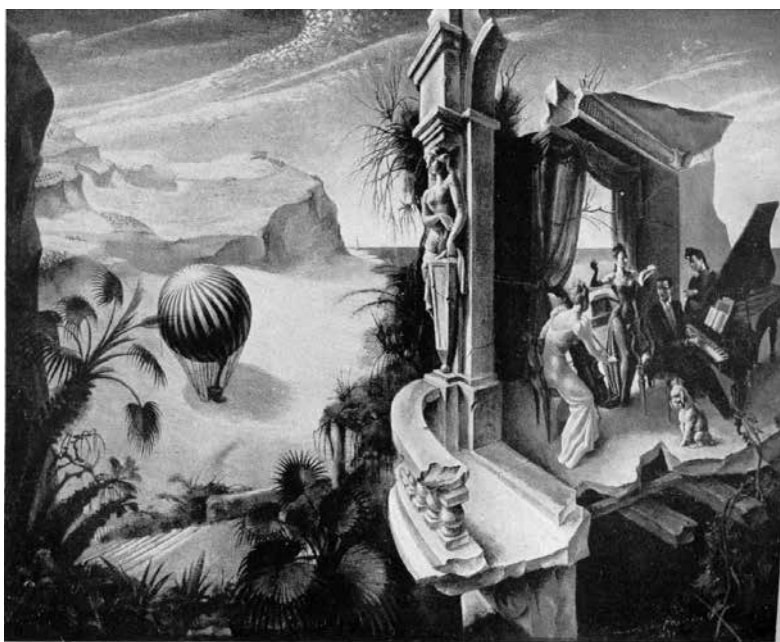


Fig.18. Mariano Andreu, *Dyptique de Reminiscences* (1941).
(Reprod.García-Portugués 2019:242, cat.n° 666) © E.García Portugués.



Fig. 19. Mariano Andreu, *Groupe musicale* (1926). Col·lecció privada (Reprod. Garcia-Portugués 2019:85, cat.nº 223) © E.García Portugués.

La finalització de la Guerra Civil Espanyola i l'inici del que serà la Segona Guerra Mundial representà un moment de reflexió per l'artista que es plasmà en la seva producció artística per donar la seva versió pictòrica. *Le Centaure musicien* (1939) (fig.17) *Acrobates à la contrebasse* (1940); *Lierre qui prend* (1940) o *Dyptique de Reminiscences* (1941) (fig.18) i tantes altres obres són una mena de memòria visual del que l'artista sentí, un món idealitzat que trontollava. Representen el món particular d'Andreu, producte del seu estat íntim més profund que vol mantenir. Així, demostrava que la música formava part del seu refugi emocional. Un món elitista que havia viscut i que havia idealitzat durant anys i que estava convençut que no tornaria. Als anys quaranta, presentava unes composicions amb uns espais mig enderrocats, a punt de sucumbir, amb figures alienes al que estava succeint fora. Són composicions molt diferents als assaigs musicals privats o públics en escoles o en espectacles teatrals o circenses dels anys trenta, com per exemple, *Répétition de Danse* (1930) *Le Cirque* (1930) i *Group au piano* (1931) (fig.19) en els quals l'artista prioritzava l'ambientació lúdica i tranquil·la dins d'una arquitectura estable.

En algunes de les seves grans creacions, Eugeni d'Ors ressaltava la capacitat d'Andreu de fer-nos recordar l'Arcàdia davant *Sages Sensualles* (1923).⁴⁷ Anys més tard, Sebastià Gasch destacà en aquestes obres de gran format que estaven fetes de petits mons. Andreu configurava un gran espai o món imaginari en el qual incloïa alguns dels seus amics dins d'algunes de les activitats culturals a les quals estava habituat. D'aquesta manera els feia participar del seu tresor que era la imaginació. Petits mons representats en harmonia, equilibri i lògica en els quals es transmetia calma, transcendència i placidesa on l'artista recollia tot el que considerava essencial per alimentar la seva ànima.

Andreu, totalment fascinat pel món de l'espectacle, tractava d'involucrar-s'hi cada vegada més. Tenia en ment escriure un ballet pantomima i des de feia uns anys havia començat a redactar. L'any 1952, la revista *Destino* publicà el seu propòsit de finalitzar l'obra,⁴⁸ de la qual havia escrit la primera part «Pandora ou La Création de la Femme» de *Fastes & Tourbillons*. En aquesta primera part,⁴⁹ en un món dominat per déus olímpics, tractava el tema d'un centaure enamorat d'una euga i d'una dona, els dos personatges que havien centralitzat la gran composició d'un dels seus quadres més preuats, *Broken Rhythms* o *Rythmes Désaxés* (1938) i als qui prèviament havia donat protagonisme representant-los en un primer pla a *Rythme Désaxé* (1932). Aquesta darrera obra és una petita joia del seu ideari escenogràfic en la composició pictòrica. Emprà un exuberant emmarcament realitzat en paper maixé amb formes geomètriques i colors variats, o *collage* de papers, vidres i altres objectes, que configuraven el que seria la boca del teatre (fig.20). Així, l'espectador se situava davant d'un prosceni vegetal que donava pas a l'escenari on es representava l'acció del centaure raptant la dona, davant d'una euga enfurismada. Com a teló de fons ubicà el far de Biarritz, símbol d'estabilitat capaç de resistir els embats de la natura. Així com ell mateix es resistia a canviar d'avant un món que es transformava i patia. El far el reproduí en un bon nombre d'obres com a punt de fuga per donar espai i perspectiva al quadre.⁵⁰

47. Aquesta pintura fou considerada la millor del Saló de Tardor de 1923 per Eugeni d'Ors (1924:75-76).

48. Sempronio, "Gente de Teatro. Mariano Andreu", *Destino*, núm.796, 8 Novembre 1952, p. 28.

49. ADMA 1932-1939. Portada ballet-pantomima i text de la primera part..

50. Més informació sobre aquesta composició i les similituds a la posada en escena del ballet de *Don Juan* de 1936 (Garcia-Portugués 2015: 89-108; 2019:176).



Fig. 20. Mariano Andreu, *Rythme Désaxé* (1932). Col·lecció privada, Barcelona
(Reprod.García-Portugués 2019:225, cat.nº 416) © E.García Portugués.

Andreu és un artista polifacètic amb una visió del món molt particular on la música fou bàsica. Gaudí de tenir coneixements musicals. Respectà les màximes del moment que aportà Diaghilev al ballet tradicional i donà igual importància a tots els elements constitutius. Si la renovació en l'espectacle musical era posar a un mateix nivell la coreografia, escenografia i la música, Andreu en les seves grans composicions complí amb escriure difonent y aplicant aquesta idea. Defensava que cada una de les arts, coordinades i respectades a un mateix nivell, donava com a resultat un art lliure que extreia el millor de cadascun dels participants, des de pintors, ballarins i escenògrafs als compositors.

Guido Salvetti recollia els punts poètics del ballet modern que defensava Michel Fokine en una carta l'any 1914 que es publicà al *Times*. El punt número cinc fou considerat com el més important perquè donava plena llibertat a tot tipus d'art per aconseguir la unitat de l'espectacle:

«El primer crear una forma nueva que corresponda al argumento, al período y al tema tratado y o adoptar combinaciones de pasos existentes. La segunda no usar divertissements, danza o mímica que no tenga significado, el tercero admitir el gesto convencional cuando se requiera y usar la expresividad de todo el cuerpo. El cuarto el grupo no es solo ornamental, este debe cuidar su expresión. El quinto deja total libertad a las facultades creativas».⁵¹



Fig. 21. Mariano Andreu, *Violoncel·lista* (1941).
Col·lecció Pere Andrés Ibáñez
(Reprod.Garcia-Portugués 2019:108 cat.nº 664)
© E.García Portugués.

També Andreu era coneixedor dels estudis teòrics de Gordon Craig per innovar en la concepció de l'escenari, considerada utòpica.⁵² Un idealista que volia arribar al cor de l'espectador i per aconseguir-ho era essencial que l'artista fos lliure per posar en pràctica les idees i a poder incorporar els elements necessaris des de la il·luminació, el color a la música. Així, Andreu creà un espectacle dins de l'espectacle, una obra total com així defensaven Craig i Fokine.

L'article de Javier Montsalvatge titulat «La contribución española al "ballet" internacional» publicat a *La Vanguardia* incloïa els dissenys de *Don Joan* i *Jota Aragonesa* d'Andreu entre els encàrrecs de Fokine, junt als dissenys d'altres artistes catalans com Joan Miró, Josep Maria Sert i Salvador Dalí.⁵³ D'aquesta manera el

compositor català reconeixia la gran aportació d'Andreu al món de la música. De fet, la música va ser part de la seva ànima, per això en un bon nombre d'obres la música va estar molt present com a tema principal o bé com a ornament; tal com va dir Joan Sacs, Andreu va ser músic encara que no arribà a lletrat (fig.21).

51. Apartat número cinc. Consulteu la transcripció traduïda a Salvetti 1986: 183-184.

52. ADMA 1945. Carta de Mariano Andreu a Gordon Graic [sic] Craig. París, maig 1945 (Garcia-Portugués 2020:125-148)

53. Montsalvatge, Javier, *La Vanguardia*, 23/5/1948, p.11.

FONTS DOCUMENTALS**Archivo Casa Museo Tomás Morales, Gran Canaria, depósito Almedia (ACMUTM)**

ACMUTM. Carta d'Andreu a Néstor, Barcelona 1/10/1910.

Arxiu Documental Mariano Andreu (ADMA)

ADMA 1911. Tarjetó del concert.

ADMA 1913. Programa de les operetes d' Offenbach i Sullivan.

ADMA 1929. Programa del Théâtre National de l'Opéra-Comique.

ADMA 1931. Invitació i menú del sopar a l'Hotel George V.

ADMA 1932. Invitació a la prèvia del film *Le sang d'un poète*.

ADMA 1932. Retall de l'article Vertpuys, «La Saison de Paris», *A Paris*, 1932, p.3.

ADMA 1932-1939. *Fastes & Tourbillon*, portada ballet-pantomima i text.

ADMA 1925-1934. Fotografies de la casa a la rue Marbeau de París del matrimoni Andreu.

ADMA 1935. Catàleg de l'exposició a Suzy Solidor.

ADMA 1935. Programació Théâtre Athénée.

ADMA 1940. Programació *Capriccio Espagnol*, Universal Art, Inc.

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

ADMA 1939-1959. *Empreintes*.

Arxiu Fundació Cultural Privada Manuel Rocamora (AFCMR)

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

AFCMR. Carta d'Andreu a Rocamora 20/11/1952.

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

AFCMR. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, París 22/12/1952.

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

AFCMR. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, Munic, Regina-Palast-Hotel, 2/8/1955.

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

AFCMR. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, París 13/10/1964.

AFCMR. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, Biarritz 25/12/1965.

Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya (BMNAC)

BMNAC. Reserva. *Exposició. Albéniz, Néstor, Smith, Andreu. Dibuixos, Pastells, Olis, Esmalts, Aiguaforts: Barcelona: Fayans Catalá: Del 14 Janer al 7 Febrer MCMXI. Catalech*, Vilanova i la Geltrú, Oliva impressor.

Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC)

BNC. Fons Frederic Mompou. Carta a Frederic Mompou, 19/7/1931.

BNC. Fons Frederic Mompou. Carta de Frederic Mompou a la seva mare, 24/4/1932.

BNC. Fons Frederic Mompou. Carta de Frederic Mompou a la seva mare, 8/4/1933.

BNC. Fons Frederic Mompou. Carta de Frederic Mompou a la seva mare, 19/11/1933.

Holzapfel Andeu Archives (HAA)

HAA. Carta de René Blum a Mariano Andreu del 16/11/1936

HAA. Carta d'Andreu a Rudolf Melander Holzapfel s.d., signada M.A. a París.

HAA. Estudi de Dominic Holzapfel sobre el destí desafortunat dels dissenys de vestuari i escenografies de *Jota Aragonesa*, titulat *The Loss of Mariano Andreu's Jota Aragonesa*.

FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

D'Ací i D'Allà. «La Casa del Sr. Marian Andreu», *D'Ací i D'Allà*, v.XVII, núm. 127, Barcelona, juliol 1928, p.252-6.

Beaumont, C.W. (1937), «Dessign for the Ballet», *The Studio*, especial hivern 1937, Londres.

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, novembre 1952, p.19-21.

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

Brunon Guardia, G., «Mariano Andreu. Galerie Druet, 20, rue Royale», *Les Arts, L'Intransigent*, 20 juin 1937.

Cogniat, Raymond, «Les Décorateurs de Théâtre – L'Art Français a l'exposition de New York», *La Renaissance*, 22e année, Paris, maig 1939, p.29-30, p. 30.

Destino. «Mariano Andreu en Barcelona», *Destino*, núm. 513, Barcelona, 17 maig 1947.

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.

F. [Folch] T.[Torres], J.M. (1911), *Revista Musical Catalana*, v.VIII, 1911, p.56.

Haskell, A. L., «A New Fokine Ballet-Aragonesa at the Coliseum», *Daily Telegraph*, 18/6/1937.

Montherlant, Henry, *La Petite Infante de Castille avec Le Journal des Jeunes Personnes. Esquisses de Danseus Espagnoles. Historiette*, Paris, Henri Lefèbvre Éditeur, 1947.

Moragas, R. (1932), «Un aniversari artístic. La primera audició de la 'Iberia'», *Mirador*, any IV, núm. 176, 16/6/1932, p.2.

Mornand, P. (1939), «Mariano Andreu l'enchanteur, artisan de préciosités», *Huit artistes du livre*, Paris, Le Courrier Graphique, 1939, p. I-VIII.

Morning Post. S.G. «Aragones-Blum Ballet at Coliseum», *Morning Post*, 18/6/1937.

Ors, Eugeni d' (1924), «Mi Salón de Otoño», 1ª Sèrie, *Revista Occidente*, Madrid, 1924, p.75-6.

Sacs, Joan, «Marian Andreu i la mà», *Mirador*, Any IV, n°. 156, Barcelona, 28/1/1932, p. 7

Sempronio, «Gente de Teatro. Mariano Andreu», *Destino*, núm.796, 8/11/1952, p. 28.

- Sunday*. «The dance; Premiere of Fokine Dance», *Sunday*, 23/10/1938, p.40.
- Severn, Merlyn, *Ballet in Action*, London, John Lane & The Bodley Head, 1938, p.55.
- The Guardian*. G.B., «Ballet Design», *The Guardian*, 4/7/1944, p. 3
- The Studio*. «Dessign for the Ballet», *The Studio*, vol. 114, jul- des. 1937, Londres, p. 299.
- «Don Juan», *The Studio*, vol. 120, July-December 1940, London, pp. 82-83.
- «Ballet Russe», *The Studio*, vol. 120, July-December 1940, London, p. 166.
- Théâtre National de l'Opera-Comique, *Les représentations de Madame Argentina avec sa troupe de Ballets espagnols*, París, publications W. Fischer, maig-juny 1929.
- Vell i Nou* 1916, núm. 18, 1/2/1916, p.16.
- Zoritch, Georges, *Ballet Mystique. Behind the Glamour of the Ballet Russe*, Mountain View, Cynara Editions, 2000.

BIBLIOGRAFIA:

- Aguilar, Carlos, *Guía del Cine*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 1141-1142.
- Arts in America*. «Warner Bross Pictures», *Arts in America*, vol. 3, 1979, Q 762 i Q861.
- Belanchine G. i Mason, F. (1977), *Belanchine's Complete stories of the great ballets*.
- Chujoy, A. i Manchester, Ph.W. (1967), «Ballet Monte Carlo», *The Dance encycloped*, 1967, p.308, p.177.
- Fontbona, Francesc, *Josep Mompou*, Barcelona, Fundació Rafael Benet, Diputació de Barcelona, ed. Mediterrània, 2000.
- «L'art al Museu de la Música», *Exposició Gabinet dels Músics*, (cat.exp.) 18/6/2010 - 9/1/2011.
- Garcia-Portugués, E., «Mariano Andreu y John Gielgud en Much Ado About Nothing», *Emblecat. Estudis de la imatge, art i societat*, núm.9, Barcelona, Emblecat Edicions, 2020, p. 125-148.
- Mariano Andreu Estany (1888-1976). Biografia i catàleg raonat*, Barcelona, ArsNostrum Edicions, 2019 / *Mariano Andreu Estany (1888-1976). Biografia y catálogo razonado*, Barcelona, ArsNostrum Edicions, 2019.
- «Mariano Andreu col·leccionista, restaurador i creador», *LOCVS AMOENVS*, núm. 15, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, p.245-257.
- «Mariano Andreu. Del *Don Juan* del Ballet de Gluck a la versió teatral de Montherlant», *EMBLECAT, revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i societat*, núm.4, Barcelona, Emblecat Edicions, 2015, p.89-108.
- «El color musical i teatral de "Triana" d'Isaac Albéniz. Barcelona (1905) i París (1929)», *Revista de Catalunya*, num. 256, desembre, 2009, p. 67-82.
- «Entre lo aparente y lo real en la vida y en la obra de Mariano Andreu», Congreso Internacional. Imagen y Apariencia (s. XV-XXI). Murcia, Universidad de Murcia, 19-21/11/2008.
- «El reconeixement artístic de Mariano Andreu en el nostre país», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi*, XXI, 2007 (2008), p. 101-116.

«Mariano Andreu Estany (Mataró 1888-1976), un artista polifacético reconocido fuera de nuestras fronteras», *Mariano Andreu*, (catálogo exposición), Madrid, Galería José de la Mano, 2007, pp. 7-26, il.

«El tractament de l'espai interior en l'obra de Mariano Andreu (1888-1976)», en las *Jornades Internacionals: Espacios interiores. Casa y Arte*, organitzades per la Universitat de Barcelona i la Université de Perpignan Via Domitia, gener, 2006, pp.367-377, il.

«Mariano Andreu (1888-1976), soci del Reial Cercle Artístic. Un artista més conegut a l'estranger que al nostre país», en el *Butlletí Reial Cercle Artístic*, núm. 15, 2005, p. 3-4, il.

Jiménez, L. (2009), *Isaac Albéniz, artista i mecenes*, (cat. exp.) Museu Diocesà de Barcelona 18/6 - 20/9/2009 i Aula de Cultura Caixa Penedès a Vilafranca del Penedès 17/12/2009 a 17/1/2010, p.117-131 i núm.51 p.134.

Lago, Silvio, «El arte catalán contemporáneo: Mariano Andreu», *La Esfera*, núm.112. Madrid, febrer 1916.

Martorell, Oriol; Valls, Manuel, *Síntesi històrica de la música catalana*, col. Coneguem Catalunya, Barcelona, Hogar del Libro, 1985.

Michaut, Pierre (1950), *Le ballet contemporain*, Paris, Plon.

Monitor (1930), «Monitor estético y grande, museo del mundo. Decoraciones y decoradores teatrales modernos», *Blanco y Negro*, Madrid, 21-12-1930, p. 24-30

Montsalvatge, Xavier, *La Vanguardia*, 23/5/1948, p.11.

Murga Castro, Idoia (2012), *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia.

Escenografía de la danza en la Edad de la Plata (1916-1936), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (2009) 2017.

Norton, L. (2004), *Lionide Massine and the 20th Century Ballet*, Nova York, Hamilton college Theatre, 2004, p.221-225.

Salazar, A., *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Madrid, Alianza Música, 1988.

Salvetti, Guido, *Historia de la Música, 10. El siglo XX*, Madrid, Turner Música, 1986

Seguranyes Bolaños, Mariona (2019), *Realisme(s) a Catalunya, 1917-1936. Del Picasso clàssic al Dalí surrealista*, Consorci del Patrimoni de Sitges, Museu de la Garrrotxa, Olot, Museu de Valls, Xarxa de Museus d'Art de Catalunya, p. 63-64 i 162 n° 48 il.

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 i 80-81 il.

Tharrats, J.J., *Artistas Españoles en el Ballet*, Barcelona-Buenos Aires, Argos, 1950.

«Els ballets de Marià Andreu i de Joan Junyer», *Picasso i els artistes catalans en el Ballet*, Barcelona, Ed. Del Cotal, 1982.

The Golden Age of Costume and Set Ballet russe de Monte Carlo 1938 to 1944, Gebundene Ausgabe, Erscheinungsdatum, 2003.

Vidal Oliveras, J. (1999), *Santiago Segura: 1879-1918. Una historia de promoció cultural* (cat. exp.) Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 4/12/1998-11/4/1999.

Vinay, Gianfranco, *Historia de la Música, 11. El siglo XX*, Madrid, Turner Música, 1986.