

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.201>**Mariano Andreu. El paisaje, realidad y fantasía**

Esther Garcia-Portugués

<https://orcid.org/0000-0001-5303-910X>

Historiadora i Crític d'Art (ACCA i AICA)

info@arsnostrum.com

Recepció: 10/11/2021; Acceptació: 12/1/2022; Publicació: 17/7/2022

Resumen:

La línea que separa la realidad de la fantasía en el paisaje de Mariano Andreu es muy fina. Si bien es cierto que en un principio trató de representar el paisaje lo más cerca posible a lo que captaría una fotografía, a medida que el artista se consolida como pintor la fantasía irrumpirá con fuerza en su paleta. En su obra incorporará las vanguardias que se suceden en el siglo XX, unas veces será a través del color y otras la forma o bien serán ambas.

Palabras clave: Mariano Andreu, Arte del siglo XX, paisaje, artista catalán.**Resum:** *Mariano Andreu. El paisatge, realitat i fantasia*

La línia que separa la realitat de la fantasia en el paisatge de Mariano Andreu és molt fina. En un inici tractà de representar el paisatge el més afí possible al que copsaria una fotografia, però a mida que l'artista es consolida com a pintor la fantasia irromprà amb força a la seva paleta. Incorporarà les avantguardes que es succeïren en el segle XX, unes voltes mitjançant el color, i d'altres a través de la forma o bé utilitzant ambdues.

Paraules clau: Mariano Andreu, Art del segle XX, paisatge, artista català.**Abstract:** *Mariano Andreu. The landscape, reality and fantasy*

The line that separates reality from fantasy in Mariano Andreu's landscapes is very fine. Although it is true that, at first, he tried to depict landscapes which resembled as closely as possible what a photograph would capture, as the artist asserted himself as a painter, fantasy broke into his palette with considerable force. Sometimes it would be in the use of colour and at other times it would be in the form, influenced by his way of seeing and incorporating the avant-garde.

Keywords: Mariano Andreu, 20th century art, landscape, Catalan artist.

La línea que separa la realidad de la fantasía en el paisaje de Mariano Andreu es muy fina. Si bien es verdad que en un inicio intentó ser lo más cercano a lo que captaría su visión o una cámara fotográfica, a medida que se consolidaba como pintor la fantasía irrumpirá con fuerza en su paleta. Unas veces se valdrá del color y otras de la forma, o bien de ambos a los que irá incorporando las novedades de las vanguardias que se fueron sucediendo en las primeras décadas del siglo XX. No es extraño descubrir como de un decadentismo inicial pasa a triunfar en París y Londres dentro de la tendencia denominada de ‘nuevos realismos’ en cuyas obras se detecta la influencia del cubismo. Más adelante su pintura será incluida entre los surrealistas, especialmente por la crítica americana cuando el Carnegie Institute de Pittsburg le otorgó el premio de honor junto a Marc Chagall en 1939.

Una aproximación a su obra muestra a un artista figurativo que adapta su pintura a las nuevas vanguardias en cuyas composiciones, algunas veces llamadas mágicas, recrea otros mundos a través de un paisaje natural o urbano, en los que cabe la fantasía. Es capaz de incorporar en un mismo cuadro una o más realidades vinculadas a poblaciones y ciudades que frecuentó, como Barcelona, Sant Genís dels Agudells, París, Londres, Biarritz y Nueva York, entre otras; todos ellas reconocibles algunas veces por un pequeño detalle como un edificio, un faro, un obelisco, un anuncio... colocados como telón de fondo, como decorado o bien acompañando el tema principal. Sus composiciones no dejan indiferentes y hasta sorprende encontrar construcciones en estado ruinoso entre el esplendor en el que viven sus personajes ajenos a lo que sucede a su alrededor. Son recreaciones de su ideal social, cargadas de uno o varios mensajes que subyacen al contemplarlas.

Sus primeros paisajes. Andreu se inició en este género pictórico dejándose llevar por el criterio de Filo, Philomene Ster van Joenhout, su futura esposa, una señora flamenca de Leuven, culta y bien relacionada en la sociedad parisina, quien desde un principio lo orientó hacia la pintura, tras observar su potencial en el retrato. En 1912 se conocieron y Andreu volvió a Barcelona para preparar una exposición de esmaltes en el Faienç Català (abril 1913). La exposición fue muy bien valorada por Folch i Torres por su buen oficio, paciente y artesanal en *La Veu de Catalunya*.¹ Además, su obra respondía a los textos que escribió Oscar Wilde a raíz de unas conferencias que impartió en los Estados Unidos en 1882 y en las que sintetizaba la filosofía del movimiento Arts and Crafts: «El nuestro ha sido el primer movimiento que ha aunado a artesanos y artistas, pues recordad que separando el uno del otro arruinaréis a ambos; a uno le robáis todo motivo espiritual y

1. *La Veu de Catalunya*, núm. 172, Barcelona 3/4/1913.

todo el deleite imaginativo, al otro le aisláis de la verdadera perfección técnica».²

De este movimiento vendría el intento de Andreu por revitalizar la escuela de esmaltes catalana, una cruzada que manifestaría un año después en la conferencia *L'Art del Foc* que dio en el Ateneu Barcelonés.³

Después de la exposición, Andreu y Filo se reencontraron e hicieron un viaje juntos por Italia,⁴ volvieron a París y la pintó en el *Retrato de Madame X* (1913). Durante el verano intervino en la decoración de las operetas *Odysseus* o *Le retour d'Ulysse* de Jacques Offenbach y *Mikado* de Sullivan para el Künstler Theater de Múnich y en octubre el Neue Kunst le dedicaba una exposición y también participaba en una colectiva en la Mánés Union of Fine Arts de Praga.

En noviembre de 1913, Andreu y Filo se fueron a Londres.⁵ A la influencia que ejerció en él su prometida se unieron los textos de Oscar Wilde, de quien era un fiel seguidor, como se ha mencionado antes, en los que la modernidad cobraba fuerza como belleza artística, con temas cuyos protagonistas eran la maquinaria, el comercio, la industria, el hombre trabajando o realizando cualquier actividad, deportiva o laboral:

«Si un escultor moderno viniera y dijera: “Muy bien, pero ¿dónde puede uno conseguir motivos para una escultura entre gentes que usan levita y sombreros de copa alta?”, yo le diría que fuera a los muelles de una gran ciudad y observara a los hombres cargando y descargando los majestuosos barcos, trabajando en el timón o en los tornos, arrastrando el cable o la pasarela. Jamás he visto a un hombre haciendo algo útil que no resultara elegante en algún momento de su labor; es tan solo el gandul y el holgazán que anda por ahí deambulando el que resulta tan inútil y falto de interés para el artista como lo resulta para sí mismo.»⁶

2. Wilde defendía el trabajo artesanal para darle la dignidad artística que se merecía (2014:20).

3. La conferencia fue transcrita íntegramente en *La Veu de Catalunya*, núm. 224, 2/4/1914; núm. 225, 9/4/1914 y núm. 226 16/4/1914.

4. El año anterior Andreu viajó a Florencia, Rimini y Verona y en este segundo viaje por Italia se le sitúa en Bolonia. Véase la biografía en Garcia-Portugués 2019.

5. Solé 1913 (*El Día Gráfico*): 7.

6. «A finales del siglo XIX, y partir de ciertas ideas de John Ruskin sobre el papel del arte en la sociedad, un grupo de artistas ingleses comenzó a fraguar lo que llegó a ser uno de los movimientos que prefiguraron las vanguardias artísticas del siglo XX.» Se trata del movimiento Arts and Crafts, Óscar Wilde fue uno de sus fundadores, empeñado en devolver al trabajo artesanal la dignidad artística. Véase la recopilación de las conferencias que Wilde dictó en Filadelfia en su gira por Estados Unidos durante 1882 tituladas *Arts and the Handicraftsman*, (Wilde 2014:5-6 y 19).



Fig. 1. Frank Brangwyn, *Commerce* (c.1904)
Williamson Art Gallery & Museum, Wirral. UK
Información cortesía de Dominic Holzapfel.

Además, Andreu ya conocía la serie de pinturas sobre el comercio moderno con trabajadores en paisajes portuarios, industriales y urbanos de Frank Brangwyn (1867-1956)⁷ que tomará de modelo para experimentar la forma de la figura con el claro propósito de captar el movimiento y el ritmo de los trabajadores. La expresión en el retrato la había conseguido, pero el volumen se le resistía. En sus viajes por Italia tomó de la pintura de los manieristas la corporeidad y la torsión y de los prerrafaelistas el aire de misterio que desprendían, esa manera aparente de evadirse de la realidad que les circunda. Andreu se proclamó un autodidacta en la pintura, en sus memorias manifestaba que en sus viajes visitaba museos y que los

grandes maestros de la pintura fueron sus modelos.⁸ Así, el movimiento y el misterio serán dos características que mantendrá en su obra a lo largo de su trayectoria artística.

A finales de noviembre llegaban a Barcelona. Andreu presentó a Filo a sus amigos, entre ellos, Josep María Roviralt y a Néstor Martín y Fernández de la Torre (1889-1938), quien exponía en la sala Parés. El 3 de diciembre de 1913, José Francés en *Mundo Gráfico*⁹ reproducía *El Comercio Moderno* (1906) de Frank Brangwyn (fig.1) y exaltaba su pintura por el ritmo y movimiento de los hombres trabajando como ejemplo del progreso, cuyos músculos e inteligencia estaban al servicio de la industria, el comercio y la agricultura.

7. Andreu conocía perfectamente la pintura de Brangwyn. Se trata del pintor inglés que persuadió Alexander de Riquer para que participara en la V Exposición Internacional de Bellas Artes é Industrias Artísticas en Barcelona, del 27 de abril al 15 de octubre de 1907, tuvo una sala en la que se exhibieron diecisiete óleos y quince grabados. Más información en Eliseu Trenc, «Alexander de Riquer», *Escrits sobre Art*, Barcelona Universitat de Barcelona, 2017, p.73-81. Andreu asistió interesado por los esmaltes y dibujos que se presentaron de Alexander Fisher. En el viaje que realizó a Londres con Néstor en 1911 es muy posible que contactara con Brangwyn y que tuviera la oportunidad de conocer toda su obra dedicada al comercio, llevaron consigo unas cartas de recomendación de Alexander de Riquer dirigidas a Sargent, Fisher y Brangwyn para acceder a los respectivos estudios-talleres en la capital inglesa. Además, en 1918 Frank Brangwyn fue nombrado Associé étranger de la Académie des Beaux-Arts de Francia y tras su muerte en 1956 fue miembro Mariano Andreu en 1958 y ambos fueron Chevalier de la Légion d'Honneur *Bulletin de la Société d'entraide des membres de la Légion d'Honneur (Section des basses-Pyrénées)*, núm. 3, enero 1967, p.57).

8. ADMA. *Empreinte* 1939-1959.

9. José Francés, «Los grandes artistas contemporáneos. Frank Brangwyn», *Mundo Gráfico*, 3/12/1913, p.4.

Tras una breve estancia en Madrid para asistir a la inauguración de una exposición de Néstor, Andreu volvía a Barcelona y se implicaba en el proyecto de crear un teatro catalán promovido por el recién fundado Foment del Teatre Català.¹⁰ En mayo, exponía en la Sala Nationale de la Société Nationale des Beaux-Arts de París. Andreu y Filo se casaron y entre sus planes estaba el establecerse definitivamente allí, pero se truncaron al iniciarse la Gran guerra.



Fig. 2. Mariano Andreu, *Paisaje mediterráneo desde Sant Genís dels Agudells* (1918).
Colección Jorge Rodríguez de Rivera, París.
Repr. García-Portugués 2019:nº120
© E. García Portugués.



Fig. 3. Estudio de Mariano Andreu en París.
(el cuadro de la izquierda de la fotografía es el *Paisaje mediterráneo*). AFMA. Fotografías.
© E. García Portugués.

El matrimonio se refugió en Sant Genís dels Agudells y en esta localidad próxima a Barcelona es cuando realiza sus primeros paisajes del natural. La panorámica montañosa y mediterránea de Collserola convertían el lugar en una zona idónea y privilegiada para un artista como él, donde acudían los pintores por la magnífica vista que disponían. *Paisaje mediterráneo* (fig. 2 y 3) es su interpretación de la falda de Collserola hacia el mar. Utiliza una pintura suelta de pincelada corta, una reminiscencia del impresionismo y a la obra de su admirado Cézanne. Intentará introducir alguna figura, campesinos poco afortunados en los que demuestra su poca destreza al incorporarlos en el paisaje.

10. *El Teatre Català* 26/9/1914, p.629.



Fig. 4. Mariano Andreu, *Le charmeur d'oiseaux* (c.1920). Colección Privada, Barcelona. Reprod.García-Portugués 2019:nº 166. © E.García Portugués.



Fig. 5. Sant Genís dels Agudells (c.1900). <https://www.memoriavisualsantgenis.barcelona/wp-content/uploads/2020/04/1087245111111.jpg>

Sin embargo, finalizada la guerra y poco antes de dirigirse a París, pintaba *Le charmeur d'oiseaux* (fig.4) en un paisaje que no es otro que Sant Genís. Se identifica perfectamente por la masía Can Gresa, hoy centro cívico, y otras masías de la zona como Can Piteu, que actualmente forma parte de un conjunto residencial de la tercera edad (fig.5). Representaba a un encantador de pájaros en el que se aprecia un cambio en la volumetría del protagonista, lejos de la representación de los cuerpos planos anteriores, cuya fuerza residía en saber captar la expresión de los retratados, en la preciosidad de sus indumentarias y en la gama de los colores vinculada a su práctica artística de esmaltador.

Paralelamente a su interés por el paisaje y coincidiendo con la dedicación de Josep Maria Roviralta en la dirección de la fábrica familiar de uralita,¹¹ Andreu realizó una serie de pinturas, algunas de las cuales tuvieron a la uralita como soporte, en las que contempló la actividad mercantil de la ciudad en una línea estética cercana a Joaquín Torres García (1874-1949). De hecho y como fiel seguidor de Oscar Wilde (Wilde 2014:19), encontró en los muelles de Barcelona y en los hombres cargando y descargando navíos el tema principal, su versión o una copia con algunas variaciones respecto a la obra

de Brangwyn. Solo se entienden los paisajes portuarios (fig.6),¹² de ciudad y de fábrica

11. ACMUTM 1910. Carta de Andreu a Néstor, 3/4/1910.

12. Es una copia de *Commerce* (1904) de Brangwyn, «Studio Talk», *The Studio*, núm. 3, 1904-1905, p.71.



Fig. 6. Mariano Andreu, *Puerto de Barcelona* (c. 1919).
Colección Privada, Barcelona.
Reprod. Garcia-Portugués 2019:nº130.
© E.García Portugués.

de Andreu por la influencia de los textos de Wilde, por las pinturas de Brangwyn y por la amistad de Roviralta, ya que corresponde a un período de experimentación en el que Andreu aprende para dedicarse a la pintura. Buscaba perfeccionarse y conseguir su propio estilo, y fue el tesón de su esposa el que definitivamente lo llevaría a centrarse en la pintura.

Los paisajes en la década de los veinte. Una vez establecido en París los paisajes pasarán a un segundo término, como si vistieran el tema principal, ya sean unas bañistas, unas concertistas o unas campesinas. Las presenta desnudas para mostrar unas figuras rotundas, fuertes, muy

corpóreas, distraídas en peinarse, tocar instrumentos o descansando de las labores del campo. En este período la crítica fue muy favorable a las obras que presentó en los Salones de Otoño, desde 1920.¹³ Eugenio de Ors fue uno de ellos, quien destacó *Sages Sensuelles* (1923) como la mejor obra presentada en el certamen de 1923. Destacó su habilidad con el pincel y lo clasificó como el pintor más emblemático de la nueva pintura, inspirada en Ingres y Picasso, influenciado por Renoir, Signorelli y Severini y por la pintura metafísica. También, incidió en la capacidad de Andreu para conectar el clasicismo con el cubismo y recordarnos que en sus composiciones había un claro referente al mundo idílico de la Arcadia.¹⁴ Eugenio de Ors lo nombrará «*la perla dels artistes*», una manera de agradecer a Andreu su colaboración en ilustrar *La Vie Brève. Almanach* (1928) y florentino por su buen gusto estético: «us dic que, si tots els pintors fossin com vos, en punt a comprensió i finor aguda en el gust, les hores d'un nou Renaixement foren pròximes.»¹⁵

13. Expuso con regularidad en el *Salon d'Automne*: en 1920 concursó con un desnudo y *Autorretrato y su esposa*; en 1921 con diversos dibujos y retratos; en 1922 con *Les ambulants* y *Baigneuses*; en 1923 con *Sages Sensuelles*, y en 1924 con *Concert o Al·legoria de la música*. Una presencia que mantendrá, pero que dejará de ser la más relevante en su trayectoria artística, véase Garcia-Portugués 2019.

14. De Ors, E. (1924), «Mi Salón de Otoño», *Revista de Occidente*, primera serie, 75-76.

15. ADMA. Cartas del 4 y 9 de noviembre [de 1927] de Eugenio de Ors a Mariano Andreu.

A partir de 1925 el nombre de Mariano Andreu comenzará a ser habitual en las exposiciones parisinas. En la *Exposition Chana Orloff, sculptures. Mariano Andreü, dessins* compartió espacio con la escultora en la Galerie Le Portique. También, participó en la *Exposition du deuxième groupe* de la Galerie Druet. En el mes de mayo de 1926, la galería Barbazanges-Hodebert le organizaba una individual titulada *Exposition Mariano-Andreü*. En la primavera de 1927 cruzará el Canal de la Mancha para presentar setenta y ocho obras en *Exhibition of Peintures et Dessins by Mariano Andreü* que organizó la Claridge Gallery de Londres. La prensa ubicó su trabajo dentro de la escuela picassiana, como el mismo título del artículo así lo indica «Of the School of Picasso-Señor Mariano Andreü». ¹⁶



Fig. 7 Mariano Andreu, *Paysage avec deux femmes* (1925).
Reprod.Garcia-Portugués 2019:nº 200.
© E.García Portugués.

Tras una aproximación a la pintura de esta época en su conjunto, hallamos unas figuras femeninas disfrutando de la intimidad del baño (fig.7), entregadas en la interpretación musical tañendo sus instrumentos (fig.8) o regocijándose en el descanso tras una jornada en el campo (fig.9). Andreu las sitúa en medio de la naturaleza, rodeadas de vegetación, y todas tienen un denominador común: el paisaje acompañando el tema principal, donde las figuras femeninas realizan sus actividades ajenas a nuestra mirada.

Cabe destacar de entre los paisajes localizados *La Route Goudronnée* (1926) (fig.10). Pintó otros de los que solo conocemos su existencia por el título con el que

se presentaron en las exposiciones antes mencionadas, por ejemplo, *Place du Popolo (Rome)* en la galería Barbazanges-Hodebert de París, en 1926. ¹⁷

16. *The Sphere*, Londres, 2/4/1927, p. 24.

17. ADMA 1926. Catálogo de la Exposición.



Fig. 8. Mariano Andreu, *Femmes à la guitare* (1923). Colección privada.
Reprod.García-Portugués 2019:.n° 170. © E.García Portugués.



Fig. 9. Roca Mariano Andreu, *Vendange* (1924). Colección privada.
Reprod.García-Portugués 2019:.n° 180. © E.García Portugués.

En *La Route Goudronnée* (fig.10) el protagonismo es el paisaje urbano, la calle o la carretera delimitada por los árboles, tras los cuales están los edificios. Una manera de representar el vacío, la falta de actividad humana. Desconocemos cual fue la intención del artista. Ese mismo año, Andreu realizaba *Le potager de Corot a la Ville d'Avray* (1926),¹⁸ también conocida por *Chateau de Sceaux* (fig. 11). Se trata del mismo cuadro que en 1953 obtendría el Prix l'Île de France,¹⁹ pintado según palabras del artista: «davant del natural» a *plein air*.



Fig. 10. Mariano Andreu, *La Route Goudronnée* (1926).
Reprod.Garcia-Portugués 2019:
n° 221. © E.García Portugués.



Fig. 11. Mariano Andreu, *Le potager de Corot à Ville d'Avray* (1926).
Reprod.Garcia-Portugués 2019:n° 230.
© E.García Portugués.



Fig. 13. Mariano Andreu, *Groupe* (c.1925).
Reprod.Garcia-Portugués 2019:n° 198.
© E.García Portugués.

18. ADMA 1926. Fotografía. Firmada «Mariano Andreu/14 Aout 1926». Obra en el Musée de l'Île de France, Chateau de Sceaux, inv. núm. 54.5.1. AFCMR_Carta de Andreu a Manuel Rocamora, París 20/12/1953. Anuncia que ha obtenido el Grand Prix du paysage de l'Île de France, por el paisaje de 1926 *Le Potager de Corot a Villa d'Avray*.

19. ADEGP 1953. Prix de l'Île de France del año 1953, inv. núm. 54.5.1. Carta del Musée de l'Île de France del 17/1/2002.



Fig. 12. Mariano Andreu, *Femmes se coiffant* (c.1925).
Reprod.García-Portugués 2019:nº 201.
© E.García Portugués.

En 1927, la obra de Andreu fue escogida, junto a la de Marc Chagall y Picasso, para representar el arte francés en Tokyo y Osaka en la *6ème Exposition d'Art Français Contemporain*. Presentó algunas de sus obras más innovadoras, dentro de la tendencia denominada nuevo clasicismo moderno. *Femmes se coiffant* (fig.12) fue reproducida en el catálogo,²⁰ cuyo tema era las bañistas. En esta ocasión el paisaje recrea un ambiente femenino, plácido y ajeno a la mirada, rodeadas y arropadas por un entorno de vegetación abundante y en perspectiva en el que se vislumbra parte de una casa.

Son numerosas las obras de este período en las que el paisaje compite para ser el protagonista del tema. De 1925 es *Groupe* (fig. 13), se trata de otra obra que presentó en la galería Barbazanges-Hodebert en 1926 y en el *Salon d'Automne* de 1927. Representa una escena mediterránea con unas mujeres vinculadas a la tierra. De nuevo el artista catalán mostraba todavía una inclinación y una continuidad dentro del arte que respondía a la estética del *noucentisme* catalán, unas veces con mujeres en su *toilette* y otras recostadas como si estuvieran descansando de las labores del campo. También *Jeu sur la plage* (1925) y *La Plage du Phare à Biarritz* (1926) (fig.14), entre otras, en las que las bañistas y sus actividades ocupan el primer plano, situadas en un entorno reconocible como es la playa de Biarritz.



Fig. 14. Mariano Andreu, *Le plage du Phare à Biarritz* (1926).
Reprod.García-Portugués 2019:nº 239.
© E.García Portugués.

20. ADMA 1927. Exposición catálogo.



Fig. 15. Mariano Andreu, *Les cavaliers* (1926).

Reprod. Garcia-Portugués 2019: n° 243). © E. García Portugués.

No obstante, en sus figuras se aprecia una transformación que se mantendrá en la pintura de las décadas de los años treinta. Estas son más esbeltas, la pasividad es reemplazada por el movimiento y los escorzos son más pronunciados, aunque se mantienen ajenas a nuestra mirada. *Les cavaliers* (1926) (fig.15) representa un ejemplo de la actividad elitista de las mujeres de su estatus social. Obras que presentará, junto a la de Jean J. Lemordant en la New Gallery de Nueva York en 1928.²¹ A finales de los años veinte, Andreu iniciaba una nueva etapa artística marcada por su aproximación al continente americano. También volvía a los escenarios teatrales con diseños para *Sonatina* de Ernesto Halffter que se puso en escena en el Théâtre National de l'Opéra Comique. Y participaba por primera vez en los premios del Instituto Carnegie de Pittsburg de 1929 con *The Strollers*, *The Comedians* y *The Judgement of Paris*. Tres obras cuyos protagonistas Andreu los enmarca en un paisaje.

Los paisajes en la década de los treinta. El ambiente distinguido se convirtió en un sello distintivo de su obra. Primero fue catalogado de seguidor del dandismo, en París disfrutó de una vida elitista que reafirmó en Biarritz, al final de la década de los veinte. Anualmente, en este lugar vascofrancés el matrimonio Andreu se encontraba con artistas e intelectuales y la prensa citaba a los asiduos como los esnobs de la población costera, nombrados como tales también en la revista *Mirador* (Aguilar 1929:3).

La paleta de Andreu se inclinaba por representar el lujo, en exceso, en unas composiciones lúdicas totalmente idealizadas. Estas obras actuaban como una especie de recordatorio de

21. ADMA 1928. Catálogo exposición.



Fig. 16. Mariano Andreu, *Hortanse's Bar* (1930).
Reprod. García-Portugués 2019:nº 358. © E. García Portugués.

su mundo al cual se resistía a perder y que inexorablemente estaba cambiando. De la corporeidad en las figuras inmersas en un paisaje de vegetación frondosa, no exentas de fantasía y con un propósito en identificar el lugar en algunas ocasiones, poco a poco pasa a mostrarlas más estilizadas y elegantes, en plena actividad, cuyas composiciones son lúdicas e idealizadas en las que incluye más de un ambiente.

Expuso con regularidad en las convocatorias a premio organizadas por el Carnegie Institute de Pittsburgh en la sección de artistas españoles y extranjeros. *La Répétition de Danse* (1930) i *Hortanse's Bar* (1930) son las dos obras que le seleccionaron en 1931.²²

Hortanse's Bar (fig.16) transcurre en la playa de Biarritz, la arquitectura del fondo ayuda a identificar el paisaje. Recrea tres zonas distintas, ayudándose de la luz y las sombras y de otros recursos técnicos como el punto de fuga y de elementos arquitectónicos, como en este caso del bar colocado estratégicamente, para diferenciar espacios. Su intención era representar un conjunto homogéneo.

22. *Record of the Carnegie Institute's International Exhibitions 1896-1996*, Pittsburgh, 1998.

El tema central es el bar donde se detienen dos personajes vestidos con elegancia. En el lado izquierdo muestra la actividad comercial de desembarcar una carga de aguardiente u otro alcohol. A la derecha, proyecta el paisaje a través de una galería formada por troncos de árboles, cuya sombra prolonga el espacio de manera escalonada dirigiendo la vista hacia el acantilado y las casas que lo bordean. El juego de luz y sombras remiten a una concepción cubista, evidente en la botella colocada sobre la mesa y en otros enseres del bar, siendo más sutiles en el paisaje y los personajes.

El tema de los conciertos privados en residencias y palacios fue uno de sus preferidos.²³ Concretamente, en *Joie Géométrique* (1930) (fig.17) son dos concertistas ubicadas en Biarritz. Tras el palo mayor de un barco con sus banderolas sitúa la columnata que se desvanece que no es otra que la del acantilado que dirigen la mirada hacia el faro. Es una composición que remite a la influencia cubista en la que juega con la incidencia de la luz y las sombras y con la arquitectura resquebrajada y casi inexistente. Las jóvenes desnudas están en plena actividad interpretativa, visible en el movimiento de los cabellos y por la posición de los brazos de la celista, mientras lee la partitura y la guitarrista la sigue con atención. El espacio abierto hacia el exterior es delimitado por la geometría del suelo creando a los pies de las dos un espacio más íntimo, que se cierra en el plinto y la balaustrada. El atril, en equilibrio dudoso, ennoblece la estancia por su singular diseño.

Su manera de configurar a los personajes y los diferentes elementos arquitectónicos, así como objetos y muebles, solo pueden ser entendidos por el acercamiento y estudio de Andreu de las obras manieristas, con escorzos y dimensiones trastocadas. También encontramos la influencia cubista de la última etapa de Picasso, donde la descomposición del volumen en pocas caras y de manera sintética nos descubre el intradós de los arcos que de otra manera permanecerían ocultos. Estira, prolonga y despliega elementos y figuras. Solo con mirar cada uno de los detalles de los dos paisajes escogidos se detecta el referente picassiano. Andreu juega con el espectador a reconstruir los espacios, a investigar dónde está ubicada cada escena, a dudar sobre las contorsiones de sus figuras, muchas veces con posturas imposibles y solo creíbles para contorsionistas y equilibristas. Todas estas composiciones son comprensibles formalmente por el conocimiento que Andreu tenía del cuerpo humano, por su vinculación con el mundo de la farándula y porque incorpora en su paleta soluciones manieristas y cubistas.

Joan Sacs afirmaba que Andreu actuaba como un pintor del Renacimiento, pero con espíritu moderno (Sacs 1932:7). Manuel Abril situaba su pintura dentro de la categoría de “modernos” «sobresaliendo en un género de arte que, si bien decorativo, no tiene ya

23. Véase el catálogo Garcia-Portugués 2019.



Fig. 17. Mariano Andreu, *Joie Géométrique* (1930).
Reprod. García-Portugués 2019:nº 359. © E. García Portugués.

el carácter decorativista de antaño, sino que persigue más bien lo que pudiera llamarse la Commedia dell'arte moderno, ya en sus dibujos, ya en sus óleos» (Abril 1935:113). Lo incluía dentro del grupo de modernos encabezado por Picasso y Sunyer, y en el decorativismo nuevo, junto a Nogués, Sert, Néstor, Anglada, Chicharro y Beltrán Masses. Aun así, ponía de manifiesto la dificultad que hallaba para agrupar las obras de estos artistas y se cuestionaba si era posible por «lo distinto y lo común».

Rafael Benet con motivo de la exposición que se celebró en la Sala Parés de Barcelona resumía los cambios de estilos que Andreu había experimentado desde sus inicios. Precisamente en estos cambios, según el crítico, se podía detectar su sentido de asimilación del arte más actual sin negar la realidad óptica, en una paleta que le recordaba la de Picasso, Severini y Zak, pero destacando su originalidad. Describía su cubismo de objetivista, exhibidor del preciosismo de antes, y consideraba que era un arte que se podía incluso clasificar de rococó. Según su parecer, los contornos lineales y a la vez secos de las figuras hacían que su pintura no fuese nunca estática, en la que predominaba tanto el cubismo como el expresionismo. Finalmente, añadía que Miguel Ángel estaba presente sobre todo en los dibujos y grabados, manteniendo eso sí, un acento arcaico y decadente (Benet 1933:5 y 3).

Durante esta década su producción fue numerosa con temas como *Baccus, Baigneuses en Provence, Répétition de Ballet avec Monocorde, Apolo y Dafne, La Charrette* todos de 1934 e inmersos en un paisaje, que Andreu continuó en los años en 1935 y 1936 cuando incrementó de nuevo su implicación con el teatro. Se movía entre Londres y París ocupado en realizar los diseños de vestuario y decorados del *Don Juan* de Gluck para el Ballet de Monte-Carlo, que se puso en escena en el teatro de la Alambra de Londres en 1936, y en *La guerre de Troie n'aura pas lieu* y el *Supplement du Voyage de Cook* de Louis Jouvet, obras que se estrenaron en el Théâtre Athénée de París en 1935.

El paisaje en la década de los cuarenta. Los conciertos privados fue una de sus temáticas preferidas, los ubicaba en paisajes arquitectónicos de palacios que se tambaleaban, rompiendo la imagen de solidez. Evidenciaba así una sociedad que se empeñaba en mantener su estatus social, ajena a la realidad bélica que se acercaba a pasos agigantados. La presencia de elementos como el obelisco, aislado, refuerza la idea de un pasado histórico memorable y actúan de testimonio de un esplendor irreplicable, de aquí que sus composiciones imaginarias recibieran el nombre de surrealistas. Andreu, tras ser premiado en 1933 por su *Harlequin* de 1931, volvía a serlo por el Instituto Carnegie de Pittsburgh con *The Duel with One's self* (1939) (fig.26). Esta vez el artista iba más allá de representar una fantasía o una escena mágica, según algunos críticos, introdujo un espacio arquitectónico de mansión abierta junto a un paisaje en perspectiva en cuya cima colocó un palacio, en el centro unas figuras parecen detenerse en el tiempo mientras que una dama elegantemente vestida se aproxima a las figuras centrales situadas en perspectiva. Una composición surrealista que fue noticia en la prensa americana y europea.²⁴

Quizá era su interpretación fuera de toda lógica de la Guerra civil española (1936-1939), y su respuesta a la guerra que se estaba fraguando. Andreu recreaba el mundo elitista que había vivido, convencido de que no volvería. Pintó escenarios idílicos con perspectivas pronunciadas, como únicas y posibles escapatorias a la incertidumbre. *Broken Rhythms* (1938), *Tiro al blanco* (1940), *Dyptique de Reminiscences* (1941) y otras más consideradas obras surrealistas. Una vez iniciada la Segunda guerra mundial (1942-1945) prefirió configurar ambientes más intimistas, incluyendo también las perspectivas, por ejemplo,

24. Alden Jewel, E. (1939), «U.S. Artists Get 5 Carnegie Prizes; Alexander Brook Wins First Award», *The New York Times*, 20/10/1939, p.22; Alden Jewell, E. (1939-a), «PITTSBURGH; Big Annual Limited To Five Nations», *The New York Times*, 22/10/1939, p.137; Devree, H. (1939), «What do about the Carnegie», *Parnassus*, v.11, núm.7, noviembre 1939, p.12. F.S., «Mariano Andreu reçoit un des Prix Carnégie de peinture», *Gazette de Biarritz*, 28/10/1939, p.61; «Americans Capture Five of Eight Honors at Carnegie International», *The Art Digest*, v.XIV, núm. 3, New York, 1/11/1939, p.5-7. «The Carnegie International Exhibition and the 1939 Awards», *The Studio*, v.119, núm. 562, Londres, enero 1940, p.12-13; Hastings 1998: 16, y Garcia-Portugués 2019.

en *La Terraza* (1942) o *La Carta* (1944), repetía el simbolismo de la añoranza hacia el pasado y la actitud pasiva de los personajes, indiferentes a los cambios, fuera cual fuera el tema tratado.²⁵

Los ambientes arquitectónicos están a merced del paisaje, y adquieren tanto o más importancia que el tema principal asociado al *título* de la obra o a la actividad de sus personajes. Muchas veces son construcciones imposibles, dominadas por la fantasía y sometidas a la ruina, mientras la naturaleza hace sus estragos invadiéndola.

En esta línea está *Broken Rhythms* (1938) (fig. 18).²⁶ Presenta una concepción fantástica y teatral, cuya composición se acerca a la metafísica. El artista especula entre los habitantes y el espacio que ocupan. Galerías fantasmagóricas e infinitas sin actividad humana que contrastan con la vida elitista de unos personajes, quienes vestidos para la ocasión asisten a un concierto, absortos e indiferentes a lo que ocurre en su entorno. La arquitectura se resquebraja para mostrar otros mundos en el subsuelo y en otras plantas, presentadas como plataformas en donde ubica diferentes escenarios. La presencia de un obelisco remite al período clásico, una manera simbólica de decirnos que todo está cambiando y que solo quedarán algunos vestigios del pasado. La composición tiene su sentido unitario, pero también puede ser dividida en varios temas sin que por ello pierda el sentido de su conjunto.



Fig. 18. Mariano Andreu, *Broken Rhythms* (1938).
Reprod.García-Portugués 2019:nº 617. © E.García Portugués.

25. Más información sobre el tratamiento del espacio y el mensaje íntimo del artista que se esconde dentro de la obra, consultar (García-Portugués 2006: 367-377).

26. Gasch, 1953:86-87 y Hastings 1998:16.

El simbolismo también lo encontramos en otras pinturas como en *Tiro al blanco* (1940) (fig.19). La amazona con atuendo mediceo o tomado de una obra de Shakespeare se dispone a disparar a una anatomía humana que remite al *Memento mori*. Subyace la idea de la relatividad entre lo real y lo ficticio, entre lo que importa y lo banal. Parece invitarnos a pensar que la vida depende de las circunstancias de lo que esté o no en juego. De nuevo una arquitectura abierta al exterior mantiene el orden y el ritmo sucesivo en planos que se detiene en una arcada y tras ella se prolonga el paisaje hacia el horizonte donde aguarda el faro de Biarritz. La doble galería coronada por una balaustrada ornamentada con unos bustos invita a reflexionar y separa dos realidades distintas con paisajes diferentes. Es como si Andreu tratara de individualizar varios temas, sin que por ello la obra pierda la lectura del conjunto. En un segundo plano, una pareja pasea ajena a los disparos y nos sugiere que lo que sucede no va con ella.



Fig. 19. Mariano Andreu, *Tir al blanc / La dame de coeur* (1940).
Reprod.García-Portugués 2019:nº 654.
© E.García Portugués.

En *Dyptique de Reminiscences* (1941) (fig.20) percibimos ese sentimiento de nostalgia ante un mundo a punto de desaparecer. Configura un salón amenazado de ruina, sin techo y con el pavimento desplomado, en donde se celebra un concierto, cuyos músicos parecen no darse cuenta de que pueden perecer. La vegetación implacable avanza invadiendo lo que queda en pie del edificio, enroscándose entre las vigas y el balcón. La arquitectura se mantiene por un estípite humano que sostiene lo poco que queda para delimitar el espacio interior del dominio del paisaje exterior, que se extiende en profundidad hacia el faro de Biarritz, en medio del paisaje el globo aerostático capta nuestra mirada. Ambos elementos, globo y faro, refuerzan el mensaje de inestabilidad y de esperanza, tras mostrar cómo se desvanece un tipo de vida por el impacto y tras las secuelas de las guerras.



Fig. 20. Mariano Andreu, *Dyptique de Reminiscences* (1941). Reprod. Garcia-Portugués 2019:242, cat.nº 666.
© E. García Portugués.

La simultaneidad en representar dos espacios o varios, con una predilección por incorporar en los paisajes unas construcciones que rememoran el clasicismo se ajustan perfectamente a la descripción que el escultor americano Robert Morris defendía: «A menudo las ruinas son espacios excepcionales de una complejidad poco frecuente que ofrecen unas relaciones únicas entre el acceso y la barrera, entre lo abierto y lo cerrado, entre la diagonal y la horizontalidad, entre la tierra y la pared.»²⁷ Se refiere a

las estructuras que se han salvado de los desórdenes del sistema y que son idénticas al resultado de la intervención de la naturaleza y de los vándalos. Esta dualidad definida por Morris, se adapta perfectamente a las composiciones fantasiosas y simbolistas de Andreu.

Sebastià Gasch resaltaba de *La ciutat màgica* (1941) de Andreu la lógica compositiva, la armonía de las proporciones y el equilibrio del conjunto. Y añadía que eran las características propias de los pintores italianos del siglo XVI, que, en la obra de Andreu, transmitía al mismo tiempo calma y trascendencia.²⁸

En plena Segunda guerra mundial Andreu tiende a ser más intimista, pero continúa priorizando esa evocación a un pasado elitista. En *La carta* (1943) la arquitectura se abre hacia el paisaje urbano. Posee la connotación simbólica de detener el tiempo en la lectura de la carta sin perder el carácter viajero del documento a través del carruaje que espera. La composición está compartimentada por el vértice del edificio. Busca reforzar la luz de la escena a través de la perspectiva que le permite incluir otro foco de luz que proviene del paisaje urbano. El instrumento depositado a un lado recuerda que la receptora de la carta dejó de tocar, detuvo su actividad. Todos los elementos incrementan la idea del tiempo detenido. En un plano intermedio una joven juega con su caniche, mientras que la otra está presta a partir. Hay una ausencia de puertas, no interesa la idea de cerrar el espacio y tanto muebles como el vestuario remiten a un ambiente elitista.

27. Morris, R., «The present Tense of Spaces», *Art in America*, enero/febrero 1973, p. 73.

28. Gasch 1953: 75-76, 86 y 87; véanse los dibujos en el catálogo, Garcia-Portugués 2019.



Fig. 21. Mariano Andreu,
La Terraza (1942).
Reprod. Garcia-Portugués
2019:242, cat.nº 673.
© E. García Portugués.

Quizá es más fácil reconocer el carácter simbólico en *La terraza* (1942) (fig.21). El paisaje cobra importancia por la joven arrimada a la baranda contemplando el horizonte. No podemos identificar qué es lo que le atrae, pero delante de ella se extiende una planicie que se prolonga hacia la falda de las montañas. El tema de la composición transcurre en el exterior, el edificio acompaña a las jóvenes para marcar su estatus social. Las sitúa en un primer término entretenidas en una conversación detenida en el tiempo. Los diferentes planos se distinguen por los elementos constructivos, de nuevo ayudados por la incidencia de la luz y de las sombras, siendo el penúltimo la balaustrada de la terraza que da paso al paisaje.

La dificultad para definir y clasificar las obras surrealistas también fue tratada por el crítico Milton Brown en *Parnassus*, especialmente cuando mencionaba los artistas Miró, Dalí, Chirico, Tanguy, Ernst, Picasso y Andreu. Trazaba una comparativa entre ellos, por ejemplo, de Salvador Dalí opinaba que buscaba un estilo que derivaba de lo execrable, un extraño naturalismo victoriano, mientras que de Andreu resaltaba su refinamiento florentino renacentista y manierista, muy cercano al racionalismo arquitectónico de Chirico (Brown 1945:45-46). Gaston Poulain en *La Dépêche de Paris* elogiaba la pintura del catalán por su vuelta al período del Renacimiento y concretamente se refería a la obra de Mantegna, para colocar su nombre entre los de artistas como Chirico y Dalí (Poulain 1947). Este mismo año, Barnett D. Dloulan en *Daily Mail* insistía en la influencia italiana en la obra de Andreu, que consideraba muy cercana al estilo de Rafael y a la atmósfera simbólica de Boticelli (Dloulan 1947).

En *Les Nouvelles Littéraires* del 9 de noviembre de 1947, bajo el seudónimo «La Flameur des 2 rives» el crítico opinaba sobre las obras que Andreu había presentado en la Galerie Messine de París que poseían lenguajes artísticos diversos: «Les compositions sont d'inspiration volontiers funambulesque, sans attendre au bizarre ni à l'inquiétude métaphysique.» Y añadía que todas poseían un acento muy personalizado.

Biarritz era el lugar donde Andreu se encontraba cómodo porque todavía pervivía la elegancia y la vida elitista a la que estaba acostumbrado. En esta ciudad de recreo realizará una serie de paisajes que plasman algunas de las diferentes actividades lúdicas que se llevaban a cabo, los paseos por la ribera, las cometas (fig.22), el telescopio, el globo aerostático son temas en los que el faro está presente. Son composiciones paisajistas

que comparadas con las de otras décadas, el paisaje y la actividad dominan sobre los personajes, cuando en los veinte su prioridad era la figura corpórea inserida en el paisaje, en los treinta eran las bañistas o las campesinas para mostrarnos un paisaje, mientras que ahora es el paisaje y la vida en Biarritz el tema principal. Captado en un instante de su cotidianidad.



Fig. 22. Mariano Andreu, *Las cometas-Biarritz* (1942).
Reprod.García-Portugués 2019:242, cat.nº 671. © E.García Portugués.

En la posguerra. En los años cincuenta es en el teatro donde los paisajes de Andreu conseguirán todo su esplendor como género, retrocediendo a sus inicios como pintor, en los que las figuras eran una anécdota y se supeditaban al paisaje. Representó unos escenarios donde el paisaje plasmaba los diferentes ambientes de acuerdo con el tema literario a interpretar. Tras la escenografía de *Sonatina* (1929) para la Compañía del Ballet Español de María Antonia Mercè, en la que muestra un paisaje mediterráneo con referencias a la Antigüedad clásica y a la época victoriana, vendrá el *Don Juan* de Gluck para el Ballet de Monte-Carlo que se puso en escena en Londres en 1936. Tanto el *Daily Telegraph* como el *Morning Post* hicieron hincapié en el aire español plasmado en el escenario.²⁹

Para el mismo Ballet realizó los diseños para la *Jota Aragonesa* (1937) y *Capriccio Espagnyol* (1939), en los que plasmó la tierra de secano y la aridez del paisaje de Castilla dominado por los colores tórridos del fuerte sol.

29. Haskell 1937 (*Daily Telegraph*) y *Morning Post* 18/6/1937.

Much Ado About Nothing (1949), *Hamlet* (1951) y *All's well that ends well* (1954) son escenografías que le encargó John Gielgud para The Shakespeare Memorial Theatre de Stratford upon Avon, en las que los jardines tendrán un papel importante. Recrea paisajes renacentistas o de la Antigüedad clásica que compiten con elementos arquitectónicos. *Much Ado About Nothing* tuvo repercusión en la prensa. *The Morning Advertiser* especificaba: «particularly happy are the results of the presentation of upper apartments and lower halls simultaneously. 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 the shadowy interior...»³⁰

Posteriormente, en la capital inglesa se estrenaba la ópera *The Troyans* (1957) de Hector Berlioz.³¹ Paralelamente, en el Théâtre Marigny de París se ponía en escena *Malatesta* (1950) de Henry de Montherlant, interpretada por la compañía de Jean Louis Barrault y Madelaine Renaud,³² en cuyos diseños el paisaje era esencial, y en *Hernani* de Víctor Hugo (1951)³³ para la Comédie Française reprodujo el paisaje de los caseríos vascos.

En *The Troyans*, Andreu diseñó diversos escenarios en los que el paisaje era el protagonista. Aprovechó el tema de la huida de Eneas de Troya a Cartago (fig.23) para plasmar un paisaje montañoso, cuyo Eneas es casi imperceptible. Otros escenarios paisajísticos son el templo de Neptuno en un paisaje marino, Troya orientada al mar, el jardín boscoso de Cartago, el puerto de Cartago, entre otros.

Si la ubicación de la historia en el *Don Juan* de Gluck en 1936 transcurría en Madrid, en la de Montherlant de 1958 el escenario fue Sevilla. En ambos casos Andreu presentaba edificios y plazas típicos de España, con criterios estéticos que se ajustaban a su evolución plástica. Henri de Montherlant buscaba la veracidad histórica y escogió como fuente la literatura de Lope de Vega (Montherlant 1958:136). Andreu reprodujo porches, balcones, puentes y otros elementos constructivos barrocos para recrear la ciudad (fig.24) en cuya perspectiva sitúa el puente que cruza el Guadalquivir: «Une place, à Séville. Au premier plan, à droite et à gauche, maisons avec arcades à colonnes. Au fond, le départ de l'arche d'un pont en dos d'âne sur le Guadalquivir.» (Montherlant 1958:11). El *Don Juan* se representó en el Théâtre Athénée de París bajo la dirección de Georges Vitaly en 1958. Este aire español Andreu lo había conseguido con anterioridad para Montherlant en *Le Maître de Santiago*, para el teatro Hébertot de París en 1948.

30. Transcripción parcial de la noticia publicada en *The Morning Advertiser* el 23 de enero de 1952.

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

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

33. *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 Sempronio, *Destino*, 8/11/1952, p.28).



Fig. 23. Mariano Andreu, Eneas huye a Cartago (c.1957).
Reprod.García-Portugués 2019::317, nº 985.
© E.García Portugués.



Fig. 24. Mariano Andreu, Plaza de Sevilla y al fondo el Guadalquivir (c.1958).
Reprod.García-Portugués 2019:320, nº 1007.
© E.García Portugués.



Fig. 25. Mariano Andreu, Hesperides / Montagnes Barcelona (1963).
Reprod.García-Portugués 2019:320, nº 1036.
© E.García Portugués.

También inició el proyecto de diseñar los decorados de *La Atlántida*, basada en el poema de Jacinto Verdaguer y música de Manuel de Falla, en los que el paisaje era el protagonista (fig.25).

Tras sus primeros pasos en el retrato, el paisaje fue el género que le permitió pasar del esmalte a la pintura. También inició sus primeras naturalezas muertas, pero sobre todo y con la vista puesta en París, trabajó la corporeidad de las figuras, cuya volumetría escultórica caracterizará su obra, pero necesitará el paisaje, ya sea natural, fantástico o arquitectónico, para presentarlas. Algún que otro fondo neutro realizará a partir de 1920, aunque será una excepción, más propia de un esbozo que de una obra finalizada, ya sea en pintura, en dibujo o en grabado.

Todas sus obras están impregnadas de un toque manierista en el tratamiento expresivo y tortuoso de sus cuerpos, pero sobre todo en sus manos. Sus espacios son infinitos recuerdan las columnatas de Jacopo Tintoretto con unas perspectivas interminables. Ritmo, estilización, escorzos, *contrapposto*, luz y geometría son las características de su obra.

Características por las que se le podría clasificar de manierista, al mismo tiempo que participaba de la modernidad dentro de sus peculiaridades, cuyas composiciones fantásticas resultan divertidas e ingeniosas, no exentas de un regusto barroco y rococó.

Sus ambientes tienden a ennoblecer los espacios y las escenas cotidianas propias de una sociedad elitista, no exentos de fantasías, tildados de surrealistas y metafísicos.

Utilizó el recurso de la luz y otros técnicos como los puntos de fuga y elementos arquitectónicos —muebles y objetos colocados estratégicamente— para remarcar los diferentes espacios. No los separa drásticamente, su intención era representar un conjunto homogéneo.

El punto de fuga es esencial en sus composiciones, persigue un horizonte en el que ubica un faro o un obelisco, un punto de referencia que tranquiliza. En las composiciones de Andreu y sobre todo en los paisajes introduce personajes ajenos a nuestra mirada. Viven en su mundo, que no es el nuestro sino el del artista y son captados en un instante de su cotidianidad. Figuras estilizadas que contrastan con las de los años veinte, rotundas propias de un estudio escultórico y de su acercamiento a Picasso. Representan una vuelta a la mujer mediterránea con escenas que recuerdan a la Arcadia. Con posterioridad, los paisajes y escenarios arquitectónicos sin atmósfera concebidos por una asimilación de la Antigüedad clásica experimentada en sus viajes por Italia y por el acercamiento a la obra de Giorgio de Chirico. No se puede hablar de un exceso de refinamiento porque detrás de cada obra se intuye una crítica al estamento social al que pertenece, en el que estaba inmerso, lo disfrutaba, y por el cual fue identificado. Juega con la ilusión y las perspectivas, múltiples puntos de fuga para atraer y distraer la vista del espectador. Necesita del dibujo y de varios de estos dibujos y esbozos para hacer su composición final, compleja y dinámica, basada en el estudio, no solo para lograr el resultado plástico sino también para transmitir una idea. Diversas anécdotas solo comprensibles por un individuo culto.

En resumen, se podría decir que la obra de Andreu muestra sus pasiones, su entorno, sus hobbies, sus sueños, sus relaciones y su admiración hacia una vida a la cual no quiere renunciar. Quizá explique que sean pocos los paisajes como tema principal, pero sí los utilizó como marco esencial para mostrar la actividad de unas féminas en el campo, en la playa, en la toilette, tocando algún instrumento, paseando y disfrutando de una vida elitista. No contempla la vulgaridad, para él no existe.

Andreu vivió en villa Tragaviento, Biarritz, un mirador hacia el Atlántico con el faro como compañero, donde encontró refugio para recuperarse de los viajes internacionales y para retirarse al final de sus días, rodeado de sus obras y de sus recuerdos.



Fig. 26. Mariano Andreu, *The Duel with One's Self* (1939).

Premio del Carnegie Institute de Pittsburgh, 1939.

Reprod. Garcia-Portugués 2019:242, cat.nº 666. © Archivo particular AFMA 39-10.

FUENTES DOCUMENTALES

Archivo Casa-Museo Tomás Morales (ACMUTM)

ACMUTM 1910. Carta de Andreu a Néstor, 3/4/1910.

Archivo Documental Mariano Andreu (ADMA) y Fotográfico (AFMA)

ADMA 1926. Catálogo exposición.

ADMA 1926. Fotografía. Firmada «Mariano Andreu/14 Aout 1926».

ADMA 1927. Catálogo exposición.

ADMA. Cartas del 4 y 9 de noviembre [de 1927] de Eugenio de Ors a Mariano Andreu.

ADMA 1928. Catálogo exposición.

ADMA. *Empreintes*, 1939-1959.

AFMA. Fotografía del despacho de Andreu (París) y Fotografías de las obras de Andreu.

Archivo Fundación Cultural Manuel Rocamora (AFCMR)

AFCMR. Carta de Andreu a Manuel Rocamora, París 20/12/1953.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Abril, M. (1935), *De la naturaleza al espíritu: ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa Calpe.

Aguilar, M. (1929), «Dels ‘Poilus’ als esnobs o la internacional de butxarisme», *Mirador*, año I, núm. 41, 7 /11/1929, p.3.

Alden Jewell, E. (1935), «The Carnegie», *Parnassus*, v.VII, núm. 6, noviembre 1935, p.4.

Alden Jewel, E. (1938), «Oils are exhibited by two Europeans. Mariano Andreu, the Spaniard, and Andre Girard of Paris. Hold One-Man Shows», *The New York Times*, 1/12/1938, p.27.

Alden Jewel, E. (1939), «U.S. Artists Get 5 Carnegie Prizes; Alexander Brook Wins First Award», *The New York Times*, 20/10/1939, p.22.

Alden Jewell, E. (1939-a), «PITTSBURGH; Big Annual Limited To Five Nations», *The New York Times*, 22/10/1939, p.137

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

Benet, R. (1933-a), «Exposicions. Marià Andreu a la sala Parés», *La Veu de Catalunya*, 16 y 17/2/1933, p.5 y 3.

Brown, M. (1941), «Mariano Andreu –Exhibitions New York», *Parnassus*, v.XIII, núm. 1, New York University, enero 1941, p.44-46.

Bulletin de la Société d'entraide des membres de la Légion d'Honneur (Section des basses-Pyrénées), núm. 3, enero 1967, p.57.

De Ors, E., «Mi Salón de Otoño», *Revista de Occidente* (1924), primera serie, 75-76.

Devree, H. (1939), «What do about the Carnegie», *Parnassus*, v.11, núm.7, noviembre 1939, p.12.

Dloulan Barrett (1947), «Art in France. Italian influence», *Daily Mail*, 11/1/1947.

[*El Teatre Català* 1914]. «Ecos. Un artista catalaníssim», *El Teatre Català*, any III, núm. 135, 26/9/1914, p.629.

Francés, José (1913), «Los grandes artistas contemporáneos. Frank Brangwyn», *Mundo Gráfico*, 3/12/1913, p.4.

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

[*Gazette de Biarritz* 1939]. F.S., «Mariano Andreu reçoit un des Prix Carnégie de peinture», *Gazette de Biarritz*, 28/10/1939, p.61.

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

[*La Veu de Catalunya* 1913-1914]

La Veu de Catalunya, núm. 172, Barcelona 3/4/1913.

La Veu de Catalunya, núm. 224, 2/4/1914; núm. 225, 9/4/1914 y núm. 226 16/4/1914.

Les Nouvelles Littéraires del 9 de noviembre de 1947, bajo el seudónimo «La Flumeur des 2 rives»

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

Poulain, G. (1947), «Delaunay et Andreu», *La Dépêche de Paris*, 1/1/1947.

Sacs, J. (1932), «Marian Andreu i la mà», *Mirador*, Any IV, núm. 156, Barcelona, 28/1/1932, p.7.

[*The New York Times* 1957].

Shawe-Taylor, D. (1957-a), «Trojans is sung in Covent Garden», *The New York Times*, 7/6/1957, p.18.

Shawe-Taylor, D. (1957-b), «The Trojans a London success», *The New York Times*, 16/6/1957, p.XII.

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

Solé de Sojo, V. (1913), «Hablando con Mariano Andreu», *El Día Gráfico*, 25/11/1913, p.7.

[*The Art Digest* 1939]. «Americans Capture Five of Eight Honors at Carnegie International», *The Art Digest*, v.XIV, núm. 3, New York, 1/11/1939, p.5-7.

[*The Morning Advertiser* 1952]. «Much Ado About Nothing», *The Morning Advertiser*, Londres, 23/1/1952.

[*The Sphere* 1927]. «Of the School of Picasso-Señor Mariano Andreü», *The Sphere*, Londres, 2/4/1927, p.24 il.

[*The Studio* 1904, 1940 y 1957].

«Studio Talk», *The Studio*, núm. 3, 1904-1905, p.71.

«The Carnegie International Exhibition and the 1939 Awards», *The Studio*, v.119, núm. 562, Londres, enero 1940, p.12-13.

«Don Juan», *The Studio*, v.120, julio-diciembre 1940, Londres, p.82-83.

«Ballet Russe», *The Studio*, v.120, julio-diciembre 1940, Londres, p.162-167.

[*The Times* 1957].

«The Trojans», *The Times*, 7/5/1957.

«Olivia Havilland», *The Times*, 13/5/1957.

«‘The Trojans’ at Covent Garden», *The Arts*, *The Times*, 7/6/1957.

BIBLIOGRAFÍA

Garcia-Portugués, E. (2006), «El tractament de l'espai interior en l'obra de Mariano Andreu (1888-1976)», *Jornades Internacionals. Espais interiors. Casa i Art des del segle XVIII al XXI*, Universitat de Barcelona y Université de Perpignan Via Domitia, 26, 27 y 28/1/2006, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, p.367-377.

Garcia-Portugués, E. (2015), «Mariano Andreu. Del *Don Juan* del Ballet de Gluck a la versió teatral de Montherlant», *Emblecat*, núm.4, Barcelona, Emblecat Edicions, 2015, p.89-109.

Garcia-Portugués, E. (2019), *Mariano Andreu. Biografia y Catálogo razonado*, Barcelona, ArsNostrum Ed.

Garcia-Portugués, E. (2020), «Mariano Andreu y John Gielgud en *Much Ado About Nothing*», *Emblecat, Estudis de la imatge, art i societat*, núm. 9, 2020, p. 125-148.

Hastings Falk, P. (1998), *Record of the Carnegie Institute's International Exhibitions 1896-1996*, Pittsburgh, Institute for Art Research.

Morris, R., «The present Tense of Space», *Art in America*, enero/febrero 1973, p. 73.

Trenc, Eliseu (2017), «Alexander de Riquer», *Escrips sobre Art*, Barcelona Universitat de Barcelona, 2017, p.73-81.

Wilde, O. (2014), *Las artes y el artesano* (trad.Carlos García Simón), Madrid, Gadir Ed.

RECURSOS WEB

Fotografía de Sant Genís dels Agudells (c.1900).

<https://www.memoriavisualsantgenis.barcelona/wp-content/uploads/2020/04/1087245111111.jpg>