

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.218>

## Mariano Andreu. Del boceto o idea a la obra finalizada

Esther Garcia-Portugués

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

Historiadora i Crític d'Art (ACCA i AICA)

estgar@gmail.com

Recepció: 29/11/2022; Acceptació: 15/5/2023; Publicació: 20/7/2023

### Resumen:

Lograr la expresividad y el ritmo en los cuerpos de sus personajes y plasmar un entorno coherente a sus gustos y aficiones en las obras que realizó se convirtió en un objetivo a alcanzar para Mariano Andreu. El presente estudio pretende acercarse a su proceso creativo a través de la selección de un boceto o un dibujo, que repetirá como si de un modelo se tratara tanto en los dibujos como en las pinturas, unas veces como tema aislado y otras como detalle en una gran composición.

**Palabras clave:** Mariano Andreu, Arte catalán del siglo XX, dibujo, pintura.

### Resum: *Mariano Andreu. De l'esbós o idea a l'obra finalitzada*

Aconseguir l'expressivitat i el ritme en els cossos dels seus personatges i plasmar un entorn coherent als seus gustos i aficions a les obres que realitzà es va convertir en un objectiu a assolir per a Mariano Andreu. Aquest estudi pretén apropar-se al seu procés creatiu a través de la selecció d'un esbós o un dibuix, que repetirà com si es tractés d'un model tant als dibuixos com a les pintures, de vegades com a tema aïllat i d'altres com a detall en una gran composició.

**Paraules clau:** Mariano Andreu, Art català del segle XX, dibuix, pintura.

### Abstract: *Mariano Andreu. From the sketch or idea to the finished work*

The achievement of expressiveness and rhythm in the bodies of his characters, and the capturing of an environment consistent with his tastes and interests in the works he created, became Mariano Andreu's goals. This study seeks to approach his creative process through the selection of a sketch or a drawing, which he repeats as if it were a model in both the drawings and the paintings, sometimes as an isolated theme and sometimes as a detail in a great composition.

**Keywords:** Mariano Andreu, 20th-century Catalan art, drawing, painting.

Mariano Andreu destacó por su habilidad y facilidad en utilizar el lápiz, el pincel, la gubia y el punzón en cada una de las disciplinas artísticas que practicó.<sup>1</sup> Ello nos obliga a acercarnos a la génesis de su obra para intentar conocer cómo fue su proceso creativo. Tanto estudiosos como la crítica afirman que el dibujo formó parte de la esencia en sus esmaltes, esculturas, objetos de arte, pinturas, grabados y diseños de moda y en el vestuario y escenografías teatrales. Precisaba del dibujo para configurar creíbles e increíbles personajes, reales o fantasiosas arquitecturas y caricaturas o veraces retratos, captando los rasgos de su carácter e incluyendo algún detalle que evidenciara cuál era su profesión o su clase social. En resumen, el esbozo y el dibujo son el alma de su trabajo y ambos deben ser considerados una obra de arte en sí mismos, donde plasmaba una primera idea.

Sus protagonistas son las mujeres, especialmente las bañistas, los caballos y los integrantes de la farándula: acróbatas, equilibristas, domadores, polichinelas y arlequines, pero también las damas y los caballeros de la llamada élite social. Figuras que se repiten en un buen número de sus obras, que primero esboza, dibuja, modela y viste para dotarlas de movimiento, de expresión y, sobre todo, de vida.

La trayectoria artística de Andreu se podría reconstruir a través de su evolución formal y estética, y es justamente en los trazos del dibujo donde mejor hallaremos qué le preocupó e interesó. En un inicio sus figuras eran delicadas y decadentes, unas veces lánguidas y otras reafirmadoras del estatus social al cual pertenecían. Después la volumetría y la contundencia muscular fue una prioridad en la que la belleza ideal clásica y el manierismo se fusionaban para hacer aflorar una idea subyacente de salud, visible en unos cuerpos perfectos y flexibles. Buscaba la belleza que otorga la expresividad que se obtiene a base de repetir de manera incansable un esbozo hasta conseguir la forma deseada.

En los primeros dibujos las figuras son flácidas como polichinelas y títeres, cuyo vestuario escondía un cuerpo plano. Cuando se consolidó como pintor, las figuras pasaron a ser rotundas y voluminosas, casi escultóricas, constituyendo un testimonio de su dominio en recrear la anatomía humana y el movimiento, al mismo tiempo que eran transmisoras de placidez y naturalidad, y las situaba dentro de un entorno que él conocía bien. Dibujaba desnudos para después vestirlos, detrás estaba su inquietud por proveerlos de ritmo y armonía, cuyos cuerpos parecían prestos a actuar, aunque estuviesen en reposo o sentados.

El dibujo colocado junto a la pintura *Rosaura returns from the Market* (1934) (fig. 1)<sup>2</sup> nos permite comprender cómo fue su proceso creativo. Es el ejemplo de que una vez obtenía el ritmo y el movimiento en el cuerpo después pasaba a vestirlo. La sintonía y coherencia

---

1. Más información sobre el dibujo en García-Portugués 2019: 157-165.

2. Véase más información en García-Portugués 2019: núm. 471 y 472.



Fig. 1. *Rosaura returns from the Market* (1934), óleo/tela.  
Institut del Teatre de Barcelona Q4069-R36848 (AFMA. 1930-1940), y  
esbozo (1934), lápiz/papel, 36x43,5 cm. Col. familia Andreu. © E. García.

debía ser la idónea entre el vestido y el cuerpo antes de dar la obra por acabada.

Podríamos decir que, desde la ilustración de libros, en los que dominó todo tipo de técnicas del grabado, a otras especialidades como el esmalte,<sup>3</sup> la escultura y la pintura, el dibujo fue la base donde su potencial creador se manifestaba.<sup>4</sup> En el presente estudio intentaremos ir un poco más allá y nos adentramos en la fase previa a una obra finalizada, los esbozos, en los que no desfallece hasta lograr la forma que le complace. Y cuando alcanzaba la figura pretendida no dudaba en presentarla aislada o en introducirla en otras composiciones, habitualmente complejas. En los ejemplos seleccionados hallaremos que algunos de ellos son formas que constituyeron una constante de su proceder y constataremos que reutilizó esas mismas figuras en otras obras, protagonistas o no, aunque fueran tan solo un mero detalle para ofrecer una nueva lectura de la imagen por el hecho de relacionarlas con otras.

La mejor opción, según nuestro entender para conseguir el objetivo trazado en este estudio, era partir de sus temáticas más recurrentes y de cada una de ellas buscar los bocetos y los dibujos que se vinculan con el fin de destacar las repeticiones.

**La figura femenina** fue una de sus protagonistas preferidas. El respeto hacia la mujer es evidente cuando se contempla cualquiera de sus obras, detrás está la madre, la esposa y la amiga. En general las dibujó divinas, en muchos casos sentadas y majestuosas, sin perder

3. El Museu d'Art de Cerdanyola conserva un dibujo que demuestra como el artista necesitaba del dibujo para llegar al esmalte definitivo de *La Madonna de la fruta* (1910) (García-Portugués 2019: núm. 13 y 14).

4. Una aproximación a la importancia del dibujo en las diferentes facetas artísticas de Andreu se publicó en el capítulo «El dibujo. La figura femenina y el mundo de la farándula» del catálogo razonado, véase García-Portugués 2019: 157-165.

la gracia y siempre púdicas en su desnudez. Evitará presentarlas totalmente desvestidas, un animal doméstico, un instrumento musical, un pañuelo, o una toalla las acompañará, o bien adoptarán una postura ladeada encubridora, aunque siempre se mostrarán ajenas a nuestra mirada, nunca serán desafiantes. Las representa agrupadas y también aisladas, en reposo y en acción (corriendo, persiguiendo algo o luchando), pero todas tienen un denominador común o preferencia que consiste en otorgarles un físico musculado, a la vez delicado y elegante, y en algunas ocasiones pueden resultar masculinas, siendo a menudo la imagen tildada de andrógina. Cuerpos perfectos para unos o demasiado retorcidos para otros, dependiendo de quien sea el observador y del contexto en el que se halla la figura.

Uno de sus temas recurrentes fue el baño íntimo y las bañistas, las dibujaba desnudas junto a otras vestidas, o bien peinándose, y todas como si hubiesen sido captadas en un instante preciso. Sobre ellas el crítico George Waldemar dirá que son modelos o estatuas de mármol, de caras misteriosas, hermanas e hijas de *La Noche y el Día* de Miguel Ángel, sobre todo por la mirada perdida (Waldemar 1935: 83).



Fig. 2. *Femmes se coiffant* (1925), óleo (AFMA 1920-1930); dibujo, lápiz/papel, 47,5x46 cm. Tomasso Brothers (Londres); © E. García.

La pintura *Femmes se coiffant* (1925) fue seleccionada para representar el arte francés en la *6ème exposition d'art Français contemporain Tokyosaka 1927* en las ciudades de Tokio y Osaka. Se trata de una pintura que tiene como referentes algunos dibujos (fig. 2).<sup>5</sup> La relación entre las figuras del primer plano de la pintura con las del dibujo es evidente.

5. *6ème exposition d'art Français contemporain Tokyosaka 1927* (cat. exp.), Tokyo-Osaka 1927. Véase donde fueron expuestos el boceto, el dibujo y la pintura, además de la relación bibliográfica en el catálogo García-Portugués 2019: núm. 201 y 202.

No obstante, si observamos las del fondo y las comparamos con las del boceto se aprecia una ligera transformación cuando a una de ellas el artista la viste. Además, este mismo dibujo forma parte del grupo de bañistas que hay en la pintura *Jeu sur la plage* (1925), una de sus grandes composiciones que viajó por Europa y traspasó el Atlántico (fig. 3).<sup>6</sup>



Fig. 3. *Jeu sur la plage* (1925), óleo/tela, 40,3x80,3 cm. (AFMA 1920-1930); *Femmes à la toilette* (1925), lápiz/papel, 30x36 cm. Col. Artur Ramon (Barcelona). © E. García.

En los desnudos Andreu perseguía la belleza clásica valiéndose del *contrapposto* manierista, dos características que demuestran el conocimiento y la asimilación de la obra de Miguel Ángel. Consigue dominar la forma y el movimiento, y los dota de gracia, flexibilidad y expresión. Utiliza la contorsión de los cuerpos para mostrar toda su flexibilidad o bien para recordarnos el dramatismo del personaje, colocados en diagonales difíciles, pero posibles.

En el dibujo *Groupe of bathers resting* (1924) exhibe una serie de desnudos femeninos de los cuales y por fortuna el archivo familiar de Mariano Andreu conserva algunos de los esbozos,<sup>7</sup> cuya bañista más próxima es similar a la que hay en la pintura *Le matin* (1924) (fig. 4).<sup>8</sup> Sin dejar el dibujo *Groupe of bathers resting*, la figura arrodillada situada en el fondo de la composición reproduce el esbozo (fig. 5), cuya imagen es incluida en el dibujo *Baigneuses* (1933) con parecida posición y diferente orientación.<sup>9</sup>

6. Más información en García-Portugués 2019: núm. 199 y 203.

7. El archivo documental de Mariano Andreu conserva algunos primeros esbozos como el de la joven estirada boca abajo con las piernas levantadas (ADMA 1920-1930. Esbozos).

8. *Le matin* es una obra buscada por la Interpol, fue robada del Museo de Arte de Buenos Aires, véase la ilustración en García-Portugués 2019:81, mientras que la relacionada en el mismo catálogo 2019: núm.181 corresponde a una falsificación. En una comparativa entre ambas obras se aprecia en la falsificada una indeterminación en unos rostros burdos y en el paisaje del fondo desleído, mientras que en la obra sustraída hay precisión en el dibujo y expresividad.

9. Véase García-Portugués 2019: núm. 186, 187-b y 430. En la exposición en la Galerie Druet de París, 1935, *Bathers* o *Baigneuses* (1933) fue celebrada por los críticos Valdemar 1935:82 y Watt 1936: 67.





Fig. 4. *Groupe of bathers resting* o *Paysage avec figures* (1924), lápiz/papel, 46x57 cm. AFMA 1920-1930; esbozo de joven estirada. ADMA 1920-1930, y *Le matin* (1924), óleo/cartón, 85x99 cm. AFMA 1920-1930 © E. García.



Fig. 5. Estudio femenino (c.1924), 28x20 cm., col. N.Bajet; *Baigneuses* o *Bathers* (1933), mixta (AFMA. 1930-1940), y dibujo *Groupe of bathers resting* (1924). © E. García.

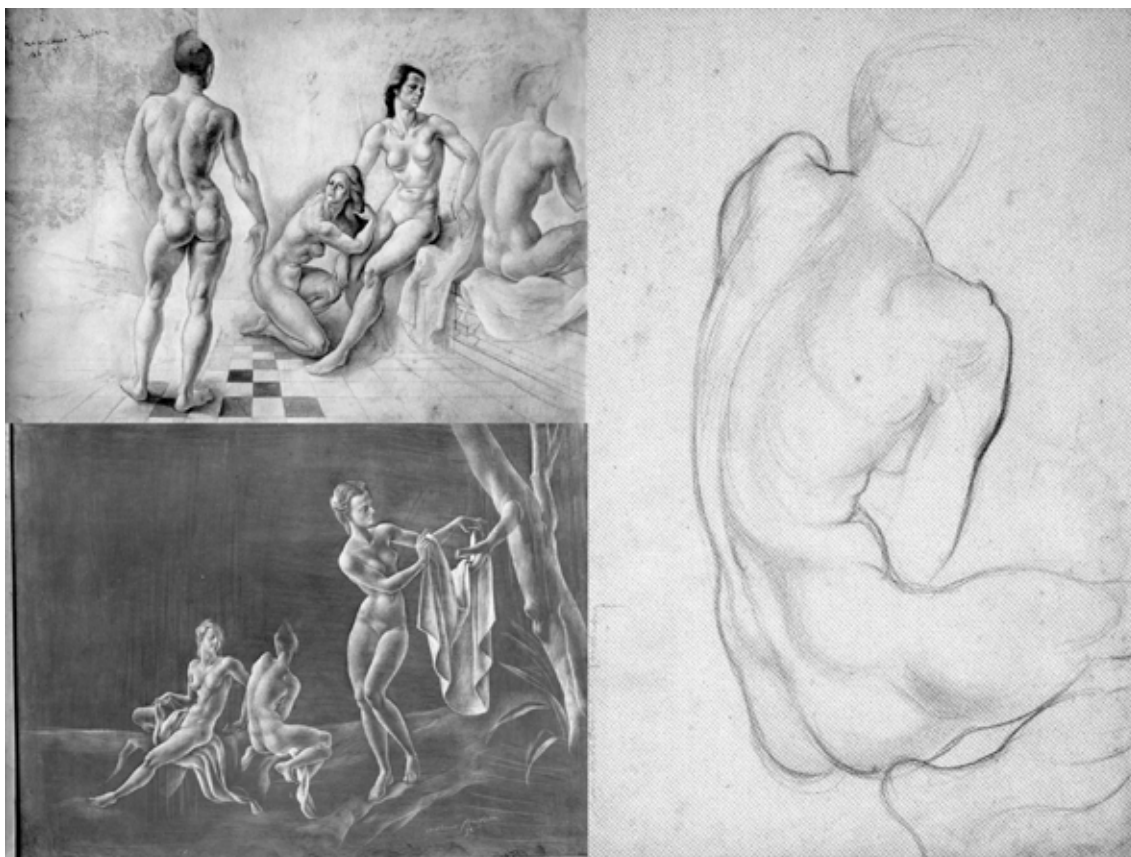


Fig. 6. *Three Bathing Women* (1936), mixta, Fogg Art Museum, Cambridge-Massachusetts, inv.20679472; esbozo de mujer sentada (c.1930), lápiz/papel, 30x20,5 cm. Legado del artista a la familia, y *Bathers* (1933). © E. García.

Y si nos centramos en las posturas de otras de las componentes del grupo de bañistas observamos una repetición en la torsión de la joven vuelta de espaldas con el boceto (fig. 6) y sobre todo en la manera en que una de ellas estira las piernas con otra de las jóvenes en la pintura *Three Bathing Women* (1936).<sup>10</sup> El círculo de relaciones entre pintura y dibujo se podría ampliar con la figura que está de pie, pero debemos continuar este estudio porque hay otras temáticas y otras posiciones que adopta la figura femenina a las que debemos parar atención para acercarnos a su proceso creativo.

En torno al año 1935 Andreu realizó unos cuantos desnudos femeninos que fueron titulados *Femmes assises* o *Desnudos femeninos*. Sentadas con el torso girado para mostrarlas de espaldas, de las que se conservan un buen número de ellos. Se han escogido algunos a modo ilustrativo de su inagotable proceder por hallar la posición más apropiada. Muchas de estas obras dan origen a sus bañistas, pero también a otros escenarios lúdicos donde la música hace acto de presencia (fig. 7).<sup>11</sup>

10. García-Portugués 2019: núm. 364 y 542.

11. García-Portugués 2019: núm. 480, 481, 482, 483, 505, 516 y 539.



Fig. 7. *Femmes Assises* (1934), mixta, (AFMA. 1930-1940), dos esbozos femeninos (1934), col. familia Andreu, Barcelona; *Tres desnudos* (1934), col. Peter Mallison; *Baigneuses* (1935), col. Oliveras, Barcelona; *Pareja de desnudos* (1936). Col. Artur Ramon, Barcelona; *Desnudos* (1935), col. V. Bajet, Barcelona. © E. García.



Fig. 8. *The Strolling, Strollers* o *Les Ambulants* (1922), óleo/tela, 185x156 cm. (AFMA 1920-1930); esbozos de *Les Ambulants* (1922). ADMA. 1920-1930. Cuaderno de esbozos. © E. García.

**Personajes de la farándula.** El mundo del espectáculo fue otro de sus temas preferidos. *The Strolling* (1922), también conocido por *Strollers* o *Les Ambulants*, dependiendo del país donde la obra fue exhibida, se ha escogido por la temática, pero también porque en el fondo documental del artista se guardan algunos de los esbozos previos a la configuración (fig. 8). Además, se han localizado diversos dibujos que responden a una relación directa con la pintura, unas veces de manera aislada representando un fragmento de ésta como es *La cadera* (1922) y otras porque forman parte de otra obra como la que encabeza la ilustración del capítulo «Le tireur a la bougie» de *L'Âme du Cirque* (1924) de Louise



Hervie, cuyo caballo en posición reverente repite la docilidad que se observa en *Domadora de caballos* (c.1926) y en *L'écuyère et les musiciens* (1933). Respecto al equino que piafa, el archivo familiar posee un esbozo (fig. 9).<sup>12</sup>



Fig. 9. *La cadira* (1922), dibujo 26x20 cm. (AFMA 1920-1930); *Le tireur a la bougie* (Hervieu 1924:19); *Domadora de caballos* (c.1926), litografía, col. Artur Ramon; esbozo (1926), col. familia Andreu, y *L'écuyère et les musiciens* (1933), mixta 65x88 cm. col. privada. © E. García.

Cabe señalar que existen otros detalles en la pintura de *Les Ambulants* que han sido objeto de otras composiciones como son las manos (fig. 10).<sup>13</sup> Fueron de vital importancia para identificar el papel que ejercía tanto profesionalmente como lúdico cada uno de sus personajes representados. A este tema volveremos, pero en la presente obra solo nos interesa remarcar la mano que sostiene la pértiga, cuyo esbozo es también la base de la mano con el arco en *Jeune homme au violon* (1925).

En general, los protagonistas de algunos dibujos, firmados o no, considerados acabados o no, pasaron a formar parte de temas de otras obras. La reutilización de uno de sus modelos formaba parte de su proceso creativo y los repitió con tesón, hasta la saciedad. Eugenio d'Ors, a propósito de *Les Ambulants* (1924), escribió en la *Revista Occidente*: «hay, esparcidos en la composición [...], no uno, sino varios bodegones y desnudos de gran valor, que podrían recortarse, lográndose con cada uno un cuadro excelente» (Ors 1924: 75-76). Y a ello nos hemos referido cuando hemos destacado en esta pintura algunos de los dibujos y esbozos que el artista realizó, demostrando así que incluso éstos adquieren la categoría de obras de arte.<sup>14</sup>

12. Más información en García-Portugués 2019: núm. 157, 158, 191, 307, y 308, y 431.

13. García-Portugués 2019: núm. 157, 158 y 160.

14. ADMA 1920-1930. Dossier de esbozos legados por el artista a la familia



Fig. 10. *Les Ambulants* (1922), óleo/tela, 185x156 cm. (AFMA 1920-1930); esbozo de mano (1922), 34x44 cm. col.familia Andreu, y *Jeune homme au violon* (1925), dibujo. (AFMA 1920-1930) © E. García.



Fig. 11. *The Comedians* (1926), óleo/tela, 129x122 cm. Institut del Teatre de Barcelona, inv. n° Q4069; *Violin played and lady with a jug* (1925), dibujo (AFMA.1920-1930), y esbozo de *Les Comédiens* (1926), dibujo 60x47 cm. col. familia Andreu. © E. García.

Andreu explotaba todas las posibilidades anatómicas de sus personajes sobre todo cuando se trataba de un tema vinculado con la farándula. En la práctica llegaba a elaborar entre veinte y treinta esbozos para encontrar el punto de tensión corporal idóneo que quería transmitir. Son numerosas las relaciones que se podrían documentar, ya que tanto los dibujos como los esbozos tienen un valor específico como origen del resultado final. Además, evidencian los *pentimenti*, por lo que constituyen un testimonio documental muy atractivo para los investigadores. De hecho, un detalle debería considerarse una obra de arte, aunque forme parte de uno de sus grandes óleos y por anodino que pueda parecer en una gran composición. El estudio de *Les Comédiens* (1926) (fig. 11) al compararlo con la pintura *The Comedians* (1926) se observa que ha substituido un personaje femenino por otros que ya tenía consolidados, como lo corrobora el dibujo *Violin played and lady with a jug* (1925) que presentó en la exposición nipona antes mencionada. Ligeras variaciones que han dado lugar a una obra de grandes dimensiones y a ser aplaudida por la crítica e historiadores del arte.<sup>15</sup>

**El retrato.** Andreu fue un gran retratista, captaba la personalidad centrándose en las facciones del rostro, sin olvidar sus manos. Con pocos trazos conseguía reflejar los rasgos peculiares de cada uno de ellos, desde la fuerza y la firmeza hasta la timidez. Se trata de una actividad artística que mantuvo siempre hasta su último autorretrato. Retrató a sus amigos de juventud, a políticos, a literatos y a artistas. Entre ellos el de Madronita, la hija del doctor Andreu, uno de sus modelos, al que siguieron otros encargos de damas de la alta sociedad, de autores teatrales y literatos como Henry de Montherlant y Jean Giraudoux, de políticos como Joan Estelrich y el de los académicos Jacques Chastenet, François Regis y Jean Lambert. Cabe destacar en este estudio el retrato a la bailarina Alice Alanova, para quien esbozó e ideó su vestuario, la dibujó y pintó (fig. 12).<sup>16</sup> Tradujo al boj uno de sus dibujos montada en un hipocampo, cuyo grabado ilustró el menú de la cena en el Hotel George V de París en honor al Maréchal Lyautey (Commissaire général de Danemark).<sup>17</sup> Con pocas líneas captó el carácter fuerte de la que fue una de sus divas. Todos estos retratos tienen en común la habilidad del artista en reproducir las características del modelo, siendo generalmente celebrada su obra por el retratado.

---

15. Véase la relación bibliográfica en la ficha de la obra en el catálogo García-Portugués 2019, núm. 225, 226-a y 210.

16. García-Portugués 2019: núm. 394, 395 y 397.

17. ADMA 1931. Invitación y menú.





Fig. 12. *Alanova en un hipocampo* (1931), lápiz-sanguina/papel, 13x21 cm. Col. familia de Andreu; Fotografía de Alanova (AFMA. 1930-1941); *Alanova* (c.1931) dibujo (Repr. *D'Ací i D'Allà*, marzo 1935, núm.180 il.), y *Alice Alanova* (1931), óleo/tela. 57x45 cm. col. V. Bajet, Barcelona. © E. García.

Andreu fue un mago en reinventar personajes basándose en las descripciones literarias, cuya lista es larga de enumerar. Su fantasía no tuvo límites, el señor Peachum, de *L'Opéra des Gueux* (c. 1946) y el tunante en *Don Juan* (1958) son algunos ejemplos en los que demostró una vez más su maestría como traductor plástico. Eugenio d'Ors alabó su trabajo en *La vie Brève. Almanach* (1928) y no dudó en considerarlo «la perla de los artistas del Mediterráneo e hijo predilecto de Homero».<sup>18</sup>

18. García-Portugués 2019: 180.



**Otros protagonistas.** Antes de pasar a sus grandes composiciones relacionadas con la fantasía del artista es obligado dedicar unas líneas a dos temas o detalles recurrentes en sus pinturas, el caballo y las manos, al margen del cuidadoso trato que otorgó al aspecto físico de sus personajes. Tanto el caballo como las manos fueron fundamentales porque le ayudaron a interpretar un mundo, el suyo.

Al **caballo** ya nos hemos referido antes, no obstante, cabe señalar que, si el perro de compañía es el animal que aparece en muchas de sus representaciones como mero espectador, el caballo ocupa un lugar relevante, siendo en numerosas ocasiones el principal protagonista. Lo incluye en todo tipo de escenarios, por supuesto en el circense, pero también como un miembro más en los campestres y entre la élite social. Es justamente por su anatomía y la belleza que suele lucir su estampa que pasa a ser imprescindible no sólo en el circo sino entre la sociedad acomodada donde la equitación era y es uno de los deportes favoritos. Fusionaba el caballo con el caballero o la dama que lo montaba, perfectamente unidos y armónicos en sus gestos. En la pista de circo, lo plasmaba reverente y saludando al público, humanizaba al equino y lo situaba desde una perspectiva en picado para así resaltar su masa corpórea en una posición de equilibrio difícil. Con pocos trazos y recursos, papel y lápiz, el artista era capaz de sintetizar el movimiento, como hemos visto antes repetía una imagen en otras obras suyas (fig. 9) y no es de extrañar que un esbozo de caballo (1926) fuese adquirido por el British Museum.<sup>19</sup>

**Las manos.** De las manos ya hemos incluido algún referente, primero las dibujaba para después encontrarlas en la pintura (fig. 10), no obstante, es necesario volver a ellas. Las dibujó y desdibujó para potenciar con ellas la acción. Unas extremidades con vida propia que van más allá de coger, sostener y mostrar todo tipo de elementos, ya que ellas nos pueden orientar sobre cuál era el rol humano que ocupaba aquella persona en la sociedad. Las manos en muchos casos están entrelazadas y también crispadas, son alargadas para dar sentido y potenciar el tema tratado, como puede ser la acción de abrir un sobre o bien la de escribir. A menudo son exageradas para dar vida a los figurines teatrales, en los que la ropa y los complementos son lo que más importa. Aunque son figuras estáticas porque no dejan de ser unos meros maniqués, las manos son las encargadas de generar un diálogo que permite corroborar a que personaje va destinado el vestuario. Andreu no necesitaba esconder las manos, todo lo contrario, las necesitaba, tal como el crítico P. L. Duchartre escribió «vous ne verrez jamais de mains escamotées dans les poches de pieds dissimulés, truqués. Andreu sait dessiner un cheval, une guitare, un pied, une main.» (Duchartre 1926: 102).

19. ADMA 1930. Doc. núm. 402 del British Museum (García-Portugués 2007-a: 25).

Son pocos los temas religiosos representados por Andreu, aunque era creyente y respetuoso con las creencias, y de nuevo son las manos las que nos acercan a una de sus obras magnas el *Cristo del amor y de la piedad* (1945), no solo por sus dimensiones sino por el dramatismo que nos remite a la influencia italiana de un Andrea Mantegna y de los grandes maestros del manierismo, tanto en el paisaje como en las formas retorcidas de los representados. Las manos de Cristo tienen su antecedente en unos dibujos y grabados que Andreu trabajó en los años treinta, aunque es posible que sus primeros bocetos fueran de una década anterior.<sup>20</sup> Nos referimos al grabado sobre papel que conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya, cuya dedicatoria a Feliu Elias Bracons, más conocido por APA, está fechada en 1932: «El meu primer burí. Al amic APA Bon Any 32 / Ab esta ma grand simpatía y consideración/ Mariano Andreu.» En el archivo familiar del artista se conserva una prueba de estado del grabado sin fechar. Años más tarde, en 1978, *La Vanguardia* reprodujo con motivo de una exposición en las Galerías Padró de Barcelona un esbozo con esta misma mano junto a otra y su autorretrato. Ambas manos no son otras que las del Cristo clavadas en el madero (fig. 13).<sup>21</sup> El marco, de papel maché con incrustaciones de vidrio en el que incorporó como motivo decorativo unos palos con unas bolas de billar, es un guiño a sus aficiones elitistas y, además, el trabajo cuidadoso y detallista realizado en el marco nos indica que fue una obra muy querida por Andreu, quien no desfalleció hasta conseguir que fuera ubicada en la capilla lateral de la catedral de Bayonne.

Recientemente ha salido al mercado un dibujo de un *Cristo* de Mariano Andreu que nos lleva directamente al *Cristo del amor y de la piedad* (1945), fechado en febrero de 1958 y dedicado a Pierre Decaven para *Le Maître de Santiago* (1948),<sup>22</sup> de Henry de Montherlant. De nuevo nos hallamos ante la reutilización en este caso de una obra de la cual se sentía orgulloso.<sup>23</sup>

---

20. Una punta seca que ilustra una de las páginas de *Les Papiers de Cléonthe* (1928) representa unas manos sosteniendo un sobre que demuestra el interés de Andreu por dar veracidad y expresividad en las manos (Vaudoyer 1928:177; García-Portugués 2010: núm.266), así como el ejemplo antes mencionado de la fig.10 de este estudio.

21. García-Portugués 2019: núm. 418, 419, 420 y 700, y Gutiérrez, F. (1978), «Marià Andreu, en Padró», *La Vanguardia*, Arte y Artistas, 18/3/1978.

22. García-Portugués 2019: núm. 845-851.

23. En el *postface* del libro el autor literario escribió lo siguiente: «Il y a dans mon oeuvre une veine chrétienne et una veine “profane” (ou pis que profane), que je nourris alternativement, j’allais dir simultanément[...]» (Montherlant 1950: 129). Palabras que sintetizan la visión ambigua ante el exceso de religiosidad que en el texto se respira y que también Andreu reprodujo en las litografías. Una dicotomía que se repite en el *Don Juan* (1958) ante el carácter irreverente y frívolo del protagonista, quien a pesar de considerarlo indigno de llevar el crucifijo resultará coherente de acuerdo con el texto e ilustraciones, ya que provoca equívocos y permite la burla del arquetipo de hombre seductor que ha envejecido. Más información sobre la obra de *Don Juan* en García-Portugués 2015: 80-108, y 2019: núm. 1012-1026.



Fig. 13. *Cristo del amor y de la piedad* (1945), óleo/tela, 400x225 cm. (AFMA 1940-1945); esbozo del Cristo (1958), lápiz/papel, 36x25 cm. (AFMA 1940-50); Prueba de estado de la mano (c.1926), xilografía/papel, 30x24,5 cm. Col. familia Andreu; *La mano* (c.1926), xilografía/papel, 29,5x24,5 cm. MNAC inv. nº 5433-G, y *Manos y autorretrato* (c.1926) (Repr. *La Vanguardia* 18/3/1978 il.) © E. García.

**Seres fantásticos y su mundo idealizado que entronca con el surrealismo.** Los unicornios, hipocampos y centauros fueron sus seres fantásticos por antonomasia, la fuerza y el ritmo del equino lo convirtió en un ser con sus variantes quiméricas que hallaremos en buen número de sus pinturas y dibujos, ante los cuales se aprecia el trabajo de buscar la forma deseada, diferentes posiciones de una misma figura. Incluyó el centauro en el ballet-pantomima que escribió como autor y tituló *Fastes & Tourbillons* del cual el archivo familiar conserva la primera parte «Pandora ou La Creation de la Femme».<sup>24</sup> Junto al centauro, la yegua y la mujer forman la tríada de la trama amorosa y a los tres los representó en las pinturas *Rhythm désaxé* (1932) y *Broken Rhythms* o *Rhythms désaxés* (1938),<sup>25</sup> cuyas propuestas plásticas nos acercan a una ventana abierta al mundo particular del artista. El centauro fue el protagonista de unas cuantas pinturas, casi idénticos con ligeras variaciones, entre las cuales cabe destacar *The poor centaur* (1939), *Le centaure musicien* (1939) y *El centaure galant* (1940).<sup>26</sup>

24. ADMA 1936. Portada del ballet-pantomima y ADMA 1936. Texto del ballet. Sempronio entrevistó a Andreu en la que recogía el proyecto del ballet, publicada en *Destino*, 8/11/1952, p. 28. La portada y segunda portada del ballet-pantomima se publicó en García-Portugués 2019: 176.

25. García-Portugués 2019: núm. 416 y 617.

26. García-Portugués 2019: núm. 634, 635 y 647.



Fig. 14. *Le centaure musicien* (1939), óleo/madera, 30.5x40,5 cm. (AFMA 1930-1940). Hipocampos y unicornios en la huida de la princesa de Babilonia (Repr. Voltaire 1945:Guardas y V-81), y esbozo de unicornios (1930), lápiz/papel, 24x28,5 cm. Tomasso Brothers de Londres © E. García.

El crítico Pierre Mornand lo citaba como «l'enchanteur, artisan de préciosités» y lo incluyó entre los mejores ilustradores de libros en *Vuit artistes du livre* (1939) y en *Trente Artistes du livre* (1945). Además, de destacar la fastuosidad en idear espacios interiores y su acierto en interpretar plásticamente a los protagonistas literarios, documentaba el proyecto de ilustrar *Cimetière Marin* de Paul Valéry, en el que Andreu estaba trabajando: «n'a pas encore vu le jour» y comentaba de los hipocampos: «...les plus nobles, les plus décoratifs et les plus merveilleuses figures de proue» (Mornand 1939: IV). Un proyecto que resultaría fallido. El hipocampo también ornamentó las guardas de *La princesse Babylone* (1945), la versión literaria de Voltaire de 1764; y entre las xilografías que ilustran el texto está la huida a China de la princesa Fromosanta y el águila de Locmane en una calesa conducida por unicornios (fig. 14).<sup>27</sup> Recientemente la galería Tomasso Brothers de Londres exhibió un dibujo de uno de los unicornios, que corresponden al estudio de estos seres que fueron pensados para ilustrar este libro, repitiendo las mismas formas en cuanto a ritmo y movimiento, pero con alguna pequeña variación.<sup>28</sup>

27. Voltaire 1946: guardas y V-81; Sacs 1935: 104, Normand 1939: IV y García-Portugués 2019: núm. 747 y 757.

28. García-Portugués 2019: 254 y núm. 1186. La ilustración del libro se inició en los años treinta para una



Otro unicornio también lo encontramos tirando de la calesa en la pintura *La Rue* (1939),<sup>29</sup> aunque en esta versión lo muestra tranquilo, de paseo.

Con estos seres fantásticos Andreu poco a poco se iría introduciendo en el mundo del surrealismo en cuyas obras hallamos un atisbo de realidad al unir pasado y presente a través de dos referentes arquitectónicos: el obelisco y el faro de Biarritz. Dos elementos que repetirá y estarán presentes en numerosas obras: *La charrette* (1934), *Orphe* (1936), *Broken Rhythms* (1938), *Foire* (c.1938), *The Duel with One's Self* (1939) premiada por el Instituto Carnegie,<sup>30</sup> *Centaure with Lyre* (1940), *La parada tir al blanc* (1940), *La dame de coeur* (1940), *La ciutat màgica* (1941), *Dyptique de Reminiscences* (1941), entre otras pinturas y dibujos sin titular. Fueron clasificados de mágicos y surrealistas,<sup>31</sup> de los que se han excluido de este género las vistas de la década de los cuarenta que recrean la vida elitista de Biarritz en las que el faro siempre estuvo presente, pero que aquí incluimos por ese interés del artista en repetir figuras y arquitecturas.

En las grandes composiciones aglutinaba otras pinturas y otros dibujos para configurar una pintura fantásica con diferentes escenarios. Por ejemplo, el mundo contrastado de *Broken Rhythms* (1938) está concebido como un escenario en el que conviven diferentes realidades del artista: la onírica, la añoranza al pasado y el miedo al futuro. Se detecta el temor que siente a perder un estilo de vida que todavía llevaba en privado y tal como ya había sucedido en otros tiempos no tardaría en desaparecer, la realidad se imponía, y por ello lo remarca con dos obeliscos colocados en perspectiva, como único elemento que todavía pervive de una época gloriosa. La estructura de la arquitectura resquebrajada y la galería abierta con unas arcadas que se prolongan en el espacio dando profundidad permiten diferentes planos en los que representa sus aficiones, sus ilusiones y sus deseos. Es su testimonio de lo que él consideraba que estábamos dejando atrás y que difícilmente podría volver (fig. 15).<sup>32</sup>

---

edición de la Cranach Press de Weimar que se malogró. La Victoria & Albert National Art Library conserva una doble hoja de estado de prueba de imprenta en boj datada en los años treinta.

29. García-Portugués 2019: núm. 633.

30. *Gazzete de Biarritz*, 28/10/1939; *The Art Digest*, 1/12/1939, p. 5-7; Devree, *Parnassus*, noviembre 1939, p.12; Alden, *The New York Times*, 20/10/1939, p.22; Alden, *The New York Times*, 22/10/1939, p. 137; *The Studio*, enero 1940, p.12-13; *Los Angeles Times*, 12/2/1940, p. 11, *The Arts News*, núm. 10, 7/12/1940; Devree, *The New York Times*, 8 y 15/12/1940, p. 156; Brown (*Parnassus*) 1941: 44-46, y Holme (*The Studio*) 1941: 131.

31. Incorporaba el pasado porque el artista se resistía a perderlo, a partir de la Guerra civil española y de la Segunda guerra mundial toda su obra se vería marcada por un deseo de conservar una manera de vivir, la suya. Son escenas tildadas de surrealistas porque el tiempo parece detenerse en un instante, cuyo tema o temas parecen estar próximos al de los sueños. Recrea ambientes plácidos en un entorno arquitectónico que se está desmoronando. La música está presente ya que formaba parte de su vida diaria.

32. García-Portugués 2019: núm. 617.

En *Broken Rhythms* el artista incluye unas figuras que tienen sus correspondientes dibujos identificados por *Desnudos*, una pareja que parece contrariada, y *Hélène*.<sup>33</sup> El dibujo de dos personajes corriendo Andreu los reutilizó en la litografía que ilustra el capítulo «Hélène. Poèmes d'inspiration Française» de *Encore un instant de Bonheur* de Henry de Montherlant (1938). Y ambos dibujos los incorpora en el subterráneo de *Broken Rhythms*; unos detalles que ayudan a interpretar la complejidad de esta obra, que en sí es un compendio de los temas que apasionaron al artista. En el jardín se celebra un concierto, en el que nos muestra una de las veladas que compartió con sus amigos, quienes asisten indiferentes al suelo que se tambalea bajo sus pies, del cual se conserva un dibujo.<sup>34</sup> En la planta del edificio está el centauro raptando la mujer ante la yegua, sus protagonistas del ballet-pantomima que escribió, antes mencionado. A la derecha ubica a Leda con el cisne, dcuyo esbozo presentamos.<sup>35</sup> Una de sus numerosas *femmes assises* observa unos funambulistas que hay en el exterior de la galería. Incluye diferentes temáticas y todas juntas reflejan un tipo de vida que para Andreu estaba desapareciendo ante los cambios sociales que se estaban produciendo, pero que recopila de esbozos, dibujos y óleos anteriores.



Fig. 15. *Broken Rhythms* (1938), óleo (AFMA 1930-1940); Fragmento de *Broken Rhythms* (1938), lápiz/papel, 29x29 cm. Col. privada (AFMA 1930-1940); *Desnudos* (1938), lápiz/papel, 32,5x35 cm. Col. M. I. Marín, Barcelona, y *Hélène* (1938), lápiz/papel, 39x33 cm. Col. privada (Repr. Montherlant 1938:107) © E. García.

33. García-Portugués 2019: núm. 618 y 627.

34. García-Portugués 2019: núm. 619.

35. García-Portugués 2019: núm. 620-a.



Fig. 16. *La ciutat màgica* (1941), óleo (Repr. Gasch 1953:86-87 il.);  
*La ciutat màgica II* (1941), lápiz/papel, 53,5x46 cm. Col. V. Bajet;  
Fragmento de *La Ciutat màgica* (AFMA 1940-1950), y  
estudio (1941), lápiz/papel (AFMA 1940-1959). © E. García.

La pintura de *La ciutat màgica* (1941), también el dibujo y el estudio, ilustra la irrupción de unos elementos invasores en la vida de una ciudad. Las ramificaciones, que salen de las ventanas y que están presentes en el sombrero de una de las damas, alertan de los cambios que acaecen, mientras sus habitantes siguen impassibles en sus quehaceres (fig. 16).<sup>36</sup> El obelisco nos recuerda que en el pasado también se había perdido el estado de bienestar. En su conjunto son obras que se han asociado a la pintura metafísica de Chirico por su intemporalidad.

Bajo el pseudónimo «La Flameur des 2 rives» se publicó en *Les Nouvelles Littéraires* su opinión sobre la obra de Andreu: «belles et sages images tres fines et très precieuses, ... par una technique sauvage et impeccable... Les compositions sont d'inspiration volontiers funambulesque, sans attendre au bizarre ni à l'inquiétude métaphysique.»<sup>37</sup> El artículo remite a esa idea de clasificar su obra dentro de la atemporalidad surrealista y tomaba como referente las pinturas, los dibujos, los grabados y los libros ilustrados que se expusieron en la Galerie Messine de París durante los meses de diciembre de 1946 y enero de 1947.<sup>38</sup> Un compendio de obras, cuya lista de títulos evidencian está reiteración del artista por repetir temáticas.

36. García-Portugués 2019: núm. 657, 658 y 659.

37. *Les Nouvelles Littéraires*, 9/11/1947.

38. ADMA 1946. Catálogo exposición.

Esbozos, diseños, dibujos y pinturas basados en la realidad, la suya. Tildados de surrealistas y mágicos porque introduce una realidad producto de su fantasía, de cómo ve el mundo y de todo aquello que querría conservar. No es de extrañar que tras la muerte de su esposa estableciera su residencia permanente en Biarritz, porque allí todavía se mantenía la vida que a él le gustaba y que aprovechó para recrearla. Son numerosos los exteriores de la población vascofrancesa que pintó en los que incluyó la arquitectura de *Broken Rhythms*, por ejemplo, en *Adelno* (1941) y *Biarritz Idyll* (1940).<sup>39</sup>

Su desvelo por reproducir escenarios de su ideal de vida lo hallamos de nuevo en los esbozos que se adjuntan en la suite *malacca tinté* de la impresión número 143/200 para *La Venus de l'Ille* (fig. 17).<sup>40</sup> En la cena en casa del señor Peyrehorado en realidad Andreu se avanzaba y la representaba de acuerdo con su experiencia en otras cenas similares, como la que tendría lugar el 9 de mayo de 1961, convocada por la asociación de Les Bibliophiles du Palais en el salón de la Amérique Latine, de París.

\*\*\*

En este breve recorrido por la obra seleccionada de Andreu hemos podido apreciar como los esbozos y los dibujos son el alma de sus obras finalizadas, en donde hallamos la contundencia, la gracia, el movimiento y la expresividad de los personajes y el marco arquitectónico o paisajístico idóneo donde éstos se desenvuelven. El crítico Sebastià Gasch resaltó la importancia del dibujo como arteria de sus grandes composiciones: «Tenia un dibuix expressiu, sòlid, graciós i nerviós a la manera d'Holbein, però amb més vida, és la bastida arquitectònica, rigorosa i flexible alhora, de tot el que fa Mariano per després fer les seves grans composicions» (Gasch 1953: 75-76).

En los esbozos y dibujos descubrimos la idea primigenia que darán origen a la obra de arte y su necesidad de presentar las figuras desnudas para después vestir las. Una vez conseguido, la figura o el tema deseado se convertirá en modelo y lo presentará como protagonista o bien lo incluirá en composiciones complejas, cuya peculiaridad es dar una nueva lectura a los esbozos y dibujos que previamente había ideado. También y no menos importante es señalar que los modelos y las temáticas en la obra de Andreu son recurrentes, un hecho que nos revela cuales fueron sus gustos y su manera de vivir.

---

39. García-Portugués 2019: núm. 665 y 683.

40. García-Portugués 2019: núm. 1118, véase la reproducción en litografías en Merimée 1961: 1110 y 1111.





Fig. 17. Esbozos de Chez Peyrehorado (1960), lápiz/papel, 32,8x25 cm. Col. V. Bajet, y una de las litografías de *La Vénus d'Ille* (Repr. Merimée 1961:1110) © E. García..

#### FUENTES DOCUMENTALES

##### Archivo Fotográfico Mariano Andreu (AFMA)

AFMA. 1920-1930. Recopilación de fotografías.

AFMA. 1930-1940. Recopilación de fotografías.

AFMA. 1940-1950. Recopilación de fotografías.

##### Archivo Documental Mariano Andreu (ADMA)

ADMA 1920-1930. Cuaderno de esbozos.

ADMA 1930. Doc. núm. 402 del British Museum.

ADMA 1931. Invitación y menú de la ceta en el Hotel George V de París en honor al Maréchal Lyautey (Commissaire général de Danemark).

#### FUENTES BIBLIGRÁFICAS:

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

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

*D'Ací i D'Allà*, marzo 1935, núm.180.

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

Devree, H. (1940), «A reviewer's notebook. Brief Comment on Some of the Recently Opened Shows in the Galleries», *The New York Times*, 15/12/1940, p.156.

Duchartre, P.L. (1926), «Mariano Andreu», *L'Amour de l'Art*, núm.3, París, marzo 1926, p.102-104.

[Exposition 1927]. *6ème exposition d'art Français contemporain Tokyosaka 1927* (cat. exp.), Tokyo-Osaka.

Fargue, L.P. (1946), «Preface a l'exposition de Mariano Andreu», *Mariano Andreu* (cat.exp.), París, Gallerie Messine, diciembre 1946-enero 1947.

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

Gay, J. (1947), *L'Opera des Gueux*, París, Marcel Sautier editeur.

**Mariano Andreu. Del boceto o idea a la obra finalizada**

Esther Garcia-Portugués

[*Gazzete de Biarritz* 1939]. F.S. «Comment un dessin de Mariano Andreu révéla à Montherlant une intention symbolique dans un de ses poèmes», *Gazzete de Biarritz*, 28/10/1939, p.61

Hervieu, L. (1924), *L'Âme du Cirque [Moralité couronnée par l'Académie Française]*, Paris, Librairie de France.

Holme, B. (1941-a), «Mariano Andreu. Foire. From his recent exhibition at the Valentine Gallery/Commentary», *New York*, 1941, p.131-132.

Holme, B. (1941-b), «New York. The American British art center», *The Studio*, v.121, enero-junio 1941, p.170-171.

Le Flaneur des 2 rives, «D'une Rive à l'autre», *Les Nouvelles Littéraires*, 9/1/1947, p.5.

*Los Angeles Times*, 12/2/1940, p.11.

Merimée, P. (1961), *La Vénus d'Ille*, Paris, Les Bibliophiles du Palais, MCMLXI.

Montherlant, H.de (1938), «Hélène. Poèmes d'inspiration Française», *Encore un Instant de Bonheur*, Paris, ed. Bernard Grasset.

Mornand, Pierre (1938), «Mariano Andreu l'Enchanteur, artisan de preciosites», *Le Courier Graphique Inc. La Publicite Pharmaceutique* (Revue des Arts Graphiques et des Industries), núm. 14, Special, Paris, abril, 1938.

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

Mornand, P. (1945), *Trente Artistes du livre*, Paris, Ed. Marval.

Mourey, G. (1927-a), «Mariano Andreu», *Drawing & Design*, núm. 7, v.2, Londres, enero 1927, p.21-23.

Mourey, G. (1927-b), «L'Art de Mariano Andreu», *Bulletin de l'Art Français et Japonais*, 3e année, Tokyo, Fondateurs Editeurs H. D'Oelsnitz H.Kuroda, y Paris, v.III, núm.25, julio 1927, p.180-200.

Ors, Eugenio de (1924), «Mi Salón de Otoño», Primera Sèrie, *Revista Occidente*, Madrid, 1924, p.75-6.

Ors, Eugenio de (1928), *La vie Brève. Almanach*, Madrid, Paris, Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, Les Amis du Livre d'Art.

Opalak, J. (1967), «Mariano Andreu», *Castellana Magazine*, Madrid, Castellana Hilton, v.XI, 1, enero 1967, p.30-32.

Sacs, J. (1935), «Mariano Andreu», *Art*, v.II (4). Barcelona, enero 1935, p.104-107.

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

Sempronio (1963), «Mariano Andreu ha traído a la exposición del Museo de Arte Escénico el jinete de papel que le recuerda sus juveniles años pasados en Sant Genís [Ginés sic] dels Agudells», *Destino*, núm. 1333, Barcelona, 23/2/1963, p.24.

*The Art Digest*. «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 Art News*, v.34, núm.10, New York, 7/12/1940.

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

Vaudoyer, J.L. (1928), *Les Papiers de Cléonthe*, Paris, Édition de la Chronique des Lettres Françaises.

Voltaire (1946), *La Princesse de Babylone*, Paris, Henri Lefèbvre.

Waldemar, G. (1935), «Mariano Andreu et l'éternel humain», *La Renaissance de l'Art Française*, Paris, agosto-septiembre 1935, XVIIIe Année, núm, 8-9, p.78-83.

Watt, A. (1936), «The Art Word of Paris», *The Studio*, v.112, Londres, julio-diciembre 1936, p.56-76.

**BIBLIOGRAFÍA**

García-Portugués, E. (2007-a), *Mariano Andreu*, (cat.exp.), Madrid, Galería José de la Mano.

García-Portugués, E. (2015-b), «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.

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

Gutiérrez, F. (1978), «Mariano Andreu, en Padró», *La Vanguardia*, Arte y Artistas, 18/3/1978.