

Mariano Andreu. Del ballet de *Don Juan* de Gluck a la versió teatral de Montherlant

Esther Garcia-Portugués

estgar@gmail.com

Universitat de Barcelona – Associació Catalana de Crítics d'Art (ACCA)

Resum

Aquest estudi presenta un artista que va tenir un llarg recorregut en el disseny de vestuari i decorats per ballet i teatre. Mariano Andreu va recrear fidelment en la seva obra, concretament en el tema de Don Juan, l'ambient de l'argument i de la composició musical. L'any 1936, al cim de la seva trajectòria artística, participà en l'escenificació del *Don Juan* de Ch.W. Gluck pel Ballet de Monte-Carlo, un vell romanç castellà que reprendrà com a dissenyador en l'obra teatral d' Henry de Montherlant el 1958.

Paraules clau: Mariano Andreu, Don Juan, Gluck, Montherlant, teatre, ballet.

Resumen: *Mariano Andreu. Del ballet de Don Juan de Gluck a la versión teatral de Montherlant*

Este estudio presenta un artista que tuvo un largo recorrido en el diseño de vestuario y decorados para ballet y teatro. Mariano Andreu recreó fielmente en su obra, concretamente en el tema de Don Juan, el ambiente del argumento y de la composición musical. En el año 1936, en la cima de su trayectoria artística, colaboró en el *Don Juan* de Ch.W. Gluck para el Ballet de Monte-Carlo, un viejo romance castellano que retomará como diseñador en la obra teatral de Henry de Montherlant en 1958.

Palabras clave: Mariano Andreu, Don Juan, Gluck, Montherlant, teatro, ballet.

Abstract: *Mariano Andreu. From the ballet of Don Juan by Gluck to the theatrical version of Montherlant*

This study presents an artist who had a long history of designing costumes and sets for ballet and theatre. Mariano Andreu faithfully recreated in his work, specifically on the subject of Don Juan, the atmosphere of the story and musical composition. In 1936, at the peak of his career, he collaborated in the *Don Juan* of Ch. W. Gluck for the Ballet Monte-Carlo, an old Castilian romance that he will return to as a designer in the play by Henry Montherlant in 1958.

Keywords: Mariano Andreu, Don Juan, Gluck, Montherlant, theatre, ballet.

Les característiques d'aventurer, galant, seductor, desvergonyat i entabanador inherents al personatge de Don Juan han tingut un gran predicament en la literatura que l'ha convertit en el protagonista de poemes simfònics, òperes, ballets, obres teatrals i cinematogràfiques. Per tant, no és estrany que el polifacètic Mariano Andreu Estany (1888-1976), apassionat pel món de l'espectacle, s'interessés per abordar aquest tema en la seva producció artística. Entre els anys 1934 i 1936 elaborà els decorats i vestuari del Don Juan del Ballet de Monte-Carlo (hereu dels Ballets de Diaghilev). Una obra que fou dirigida per René Blum (1878-1942), amb la música de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), coreografia de Michel Fokine (1880-1942) i llibret d'Éric Allatini (1886-1943), estrenada el 25 de juny de 1936 a l'Alhambra Palace de Londres.¹ Vint anys més tard, Andreu repetia l'experiència com a figurinista i escenògraf en l'obra teatral d'Henry de Montherlant (1895-1972) estrenada el 4 de novembre de 1958 al Théâtre Athénée, sota la direcció de François Grammont i la direcció artística de Georges Vitaly (ADMA 1958. Programa Athénée). Simultàniament sortia a la capital francesa la versió literària per bibliòfil consistent en dos-cents seixanta exemplars amb catorze litografies de l'artista català (Montherlant 1958).

Andreu i el món del teatre

Mariano Andreu té un llarg recorregut en el món del teatre, implicant-se no sols en la creació de figurins i decorats, com a dissenyador de cartelleres o programes de mà, entre altres activitats, sinó també en el foment d'aquest tipus d'espectacles i en la difusió d'obres a través de la il·lustració de llibres.² L'origen de l'atracció d'Andreu per aquest món s'inicià en la infantesa. L'artista va viure en un edifici contigu al Circ Barcelonès, al carrer Montserrat de Barcelona, on va poder contemplar un món de fantasia que condicionaria la seva producció i propiciaria una determinada inclinació temàtica.³

Documentalment s'ha pogut constatar que la primera aportació d'Andreu com a figurinista va tenir lloc a Munic l'any 1913, i va ser per les obres *Odyssée* de Jacques Offenbach i *Mikado* d'Arthur Sullivan programades en el Theater Künstler.⁴ Com ell mateix manifestà al crític Sempronio en una entrevista: «probé y quedé envenenado» (Sempronio 1963:4). El següent encàrrec com a dissenyador de vestuari i escenografies fou per l'obra *Sonatina*, posada en escena el mes de maig de 1929 al Théâtre National de l'Opéra-Comique de París per la companyia dels Ballets Espagnols de l'empresària i ballarina Maria Antònia Mercè, més coneguda com La Argentina.⁵ Durant els anys 1934, 1935 i 1936 Andreu es va moure entre Londres i París quan el *Don Juan* de Gluck de 1934 es posposava al 1936. Mentrestant l'artista treballà en els decorats i figurins per *La guerre de Troie n'aura pas lieu* i el *Supplément du Voyage de Cook*, obres dirigides per Louis Jouvet, programades l'any 1935 al Théâtre Athénée de París.⁶

¹ *The Studio*, juliol-desembre 1940, p. 82-83; *Mariano Andreu* 1995, i Garcia-Portugués 2008:101-116.

² Dues pràctiques de l'artista prou interessants en les quals s'implicà a fons i que constitueixen un capítol important de la seva vida. Per tant mereixen un estudi apart que aquest article no permet inserir per qüestions d'espai.

³ ADMA 1939-1959. Empreintes, p. 14-23.

⁴ ADMA 1913. Programa de les operetes d'Offenbach i Sullivan.

⁵ ADMA 1929. Programa del Théâtre National de l'Opéra-Comique i Garcia-Portugués 2009:67-82.

⁶ ADMA 1934-1935. Programa *Athénée Théâtre Louis Jouvet* (París) Jean Louis Vaudoyer presentava a Mariano

El ballet *Don Juan* representà per Mariano Andreu la seva consolidació definitiva en el teatre com a decorador d'escenografies i figurinista i el consegüent salt a la fama. El seu repertori artístic en representacions teatrals és llarg fins arribar al *Don Juan* de Henry de Montherlant. Per tant, continuà col·laborant amb el Ballet de Monte-Carlo en la *Jota Aragonesa* de Mijaíl Glynka, versió que s'estrenà al Coliseum Theatre de Londres, el 17 de juny de 1937. El ballet fou dirigit per René Blum amb la coreografia de Michel Fokine.⁷ L'any 1938 contribuïa amb els seus dissenys en la nova companyia Ballet Russe de Monte-Carlo⁸ en *Capriccio Espagnol*, música de Nikolai Rimsky-Korsakov, amb representacions a Londres i Nova York. Tant el vestuari com els decorats s'utilitzaren per la pel·lícula *Fiesta Española* de la productora Warner Bros Pictures.

En aquest període, establí una molt bona relació professional amb Henry de Montherlant. La temàtica espanyola significà per l'artista un filó molt profitós que li permetrà no sols continuar en el món de l'espectacle sinó seguir aquesta línia en el del llibre de bibliòfil. De fet la seva faceta d'il·lustrador propiciarà aquesta amistat que tindrà com a resultat nombroses col·laboracions editorials que en molts casos arribaven a l'escenari teatral. Per a Montherlant il·lustrà *Encore un instant de bonheur* (1938); *Le voyageur solitaire est un diable* (1945); *L'Exil i Parsiphaé* (1946); *La petite Infante de Castille* i *Le Journal des Jeunes Personnes. Esquisses de Dansesuses Espagnoles. Historiette* (1947); *Le Maître de Santiago* (1948 i 1950), obra que s'estrenà al Théâtre Hébertot de París, i que segons paraules d'Andreu l'escenografia transportà el públic «au coeur mystique de Espagne du XVIe siècle».⁹

Cap a finals dels anys quaranta, Andreu establí un vincle personal amb l'actor i director John Gielgud (1904-2000) (Gielgud 1963) que es traduiria en una col·laboració artística per dissenyar el vestuari i els decorats de les obres *Much Ado About Nothing* (1949), *Hamlet* (1951) i *All's well that ends well* (1954), pel Memorial Shakespeare Theatre a Stratford-upon-Avon. Posteriorment a la capital anglesa realitzà els dissenys de l'òpera *The Trojans* (1957) d'Hector Berlioz.

Simultàniament a París, Andreu havia estat treballant en *Malatesta* (1950) d'Henry de Montherlant pel Théâtre Marigny, interpretada per la companyia de Jean Louis Barrault i Madelaine Renaud;¹⁰ *Hernani* de Víctor Hugo per la Comédie Française (1951),¹¹ i *L'Atlántida*, basat en el poema de Jacint Verdaguer i música de Manuel de Falla.¹²

Andreu. Cal remarcar que els decorats de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* foren d'Andreu, mentre que el vestuari el realitzà Alix, tot i que l'autor del text Jean Giraudoux (1954-I:449 i 1954-II:129) posteriorment li n'atribuí tot. Possiblement aquesta atribució errònia prové de la publicació del llibre amb el mateix títol editat l'any 1946 per La Jeune Parque (París), il·lustrat amb vint litografies d'Andreu.

⁷ Beaumont 1946:XXVIII; Estrany 1990:29; Marià Andreu 1995, i Garcia-Portugués 2008:101-116.

⁸ El Ballet de Monte-Carlo es convertí en el Ballet Russe de Monte-Carlo des del 1938 al 1963.

⁹ *Femina*, abril 1948, p.132-133; *Destino* 4/8/1950, p.20; Gasch 1953, i Estrany 1990:20.

¹⁰ *Destino*, 8/11/1952, p. 28, i Gasch 1953:77.

¹¹ L'*Hernani* significà per Andreu ingressar a l'Institut de França com a membre de número, un honor que difícilment atorgaven a estrangers (Bellveser 1952:19 i *Destino*, 8/11/1952, p. 28).

¹² L'òpera s'estrenava el 18 de juny de 1962 a la Scala de Milà amb els decorats i vestuari de Nicolo Benois. Per tant, aquesta col·laboració resultà fallida per Mariano Andreu.

L'any 1954, la 20th Century Fox filmava la pel·lícula *La Princesa d'Éboli* (1955), dirigida per Terence Young, protagonitzada per Olivia de Havilland, Gilbert Roland, Françoise Rosay i Paul Scofield, música de John Addison i vestuari i decorats que l'artista català originàriament havia pensat per l'obra teatral *That Lady* (1951). Tota aquesta implicació d'Andreu en el món de l'espectacle succeïa abans de l'estrena del *Don Juan* de Henry de Montherlant en el Théâtre de l'Athénée, l'any 1958.

Els dos *Don Juan*. Una comparativa

Una comparativa de les dues obres,¹³ distanciades per uns vint anys aproximadament, permet valorar els canvis formals, les preferències estètiques i les constants compositives emprades per Mariano Andreu en el vestuari i escenaris que realitzà interpretant l'argument dels dos *Don Juan*, semblants i alhora dispars. Altres factors també han de ser considerats com les variants argumentals entre el ballet i l'obra teatral, i, fins i tot, la crítica que es produí proporciona informació ja que recull el ressò de les posades en escena, abans d'entrar a valorar els figurins i les escenografies com a testimonis més fefaents dels canvis i les constants en la pintura de l'artista.

1) L'argument. Les dues obres presenten unes diferències notables en l'argument, tot i que es tracta d'un tema espanyol sobre un personatge d'unes característiques molt semblants. La diferència d'edat entre ambdós protagonistes marca profundament alguns aspectes prou significatius que Andreu va saber potenciar. En el ballet, Don Juan és un personatge jove, mentre que en l'obra teatral té 66 anys. En aquest darrer cas, no gaudeix d'aquell atractiu que *per se* ja és suficient per seduir i, per tant, ha de recórrer als seus dots de galant. Un exemple d'això, el trobem en el regal emprat per conquerir l'amor de les dones, preferentment molt joves, en l'ús del recurs de la màscara per crear misteri i confusió o fins i tot, en el discurs pensat per justificar el seu procedir i convèncer els altres que ha obrat bé, d'acord amb els impulsos naturals de l'home, i lluny de qualsevol convenció social o legal.

Pel que fa a la ubicació de la història hem de precisar que és diferent. L'obra de Gluck transcorre a Madrid, mentre que Montherlant la situa a Sevilla. Malgrat que en ambdós casos l'artista representa edificis i places molt típics espanyols, els dos es resolen amb criteris estètics que s'ajusten a l'evolució plàstica pròpia de l'artista.

Gran part de les figures del repartiment manifesten ser defensors de l'honor dins la societat. Especialment ho són els pares de les noies, paper encarnat per un *Commandeur*, personatge de pes, militar, noble o no, que vetlla per la pròpia imatge, i de la qual Don Juan es burlarà d'una manera molt refinada desdient tots els rols socials que aquell defensa. Normes socials que contrasten amb la praxis i creences d'un llibertí que no accepta judicis humans ni divins. En el primer cas, en el ballet de Gluck, Elvira, la filla del *Commandeur*,

¹³ Aquesta comparativa és el resultat de la recerca realitzada per la classe que s'imparteix a la Universitat de Barcelona intitulada «El ballet *Don Juan* de Gluck i la literatura teatral d'Henry de Montherlant» dins del marc de l'assignatura *La música i l'entorn literari. Música, gest i paraula*, del Màster Oficial de Música com a art interdisciplinari (Curs 2014-2015).

capitalitza la representació i després és el pare perpetuant tots els rols socials assignats i per tant és lògic que trobi en el duel l'únic medi reparador de l'honor. En el segon cas, l'obra de Montherlant, és Anna, de setze anys, una noia enamorada, tot i que hi ha altres figures que tenen un paper important com Linda, de quinze anys, que no es deixa encisar per les paraules i fa el que vol sense deixar-se entabanar pel galant. En aquest grup també caldria incloure la mare d'Anna, Doña Ulloa, esposa del marquès d'Ulloa, que pren el paper d'incitar el seu marit a fi de venjar la filla suposadament ultratjada. D'altra banda, resulta còmica i alhora patètica l'actitud del marquès, primer perquè prèviament convençut per Don Juan s'havia afegit a les malifetes llibertines per conquerir a Bélisaine (Montherlant 1958:90), per després caure malferit quan segueix el rol assignat, instigat per l'esposa, de vetllador de l'ordre i de l'honor.

La música i la dansa en el cas del ballet refermen el moments més culminants de l'argument del llibret. Les diferents danses, gavota, contradansa, minuet i fandango, són la part més atractiva de l'espectacle. La música juga el seu paper interpretatiu de la història, per exemple el personatge de Don Juan és identificat per un motiu repetitiu galant; una serenata delicada plasma l'encontre amorós de Doña Elvira i Don Juan; l'*allegro furioso* dibuixa l'acció del duel; l' *allegro maestoso* s'interpreta quan desembeinen les espases; l'*allegretto risoluto* en el moment que cau malferit el *Commandeur*, i el *moderato risoluto* manifesta l'alegria d'un Don Juan vencedor. Per finalitzar la dansa de les fúries, una *chacóna*, reforça la visió tràgica d'un ballet determinat per l'acció.¹⁴ En canvi en l'obra teatral, la música no reforça l'argument sinó que actua d'entreteniment entre els diferents actes, intentant recrear l'ambient sonor del barroc espanyol. El repertori musical s'inicia abans de pujar el teló del primer acte amb una adaptació de G.Lago per llaüts i guitarra de la *Sonata número 10* del Pare Soler (1729-1783); entre l'acte primer i el segon té lloc l'adaptació de A.Curras per llaüts, guitarra i castanyoles de la *Sonata número 6, en sol menor*, del Pare Soler, i abans de tornar a pujar el teló al tercer acte es toca una adaptació de G.Lago per llaüts i guitarres del *Minuet cantat* de José Bassos (1670-1730).¹⁵

En l'obra teatral la narrativa és molt rica i aclaridora de la trama argumental en els raonaments de Don Juan donats a Felipe de Alcacer i en els diàlegs d'altres personatges secundaris com els dels pensadors o savis i els dels *carnavaliers* o emmascarats. Els savis, a través dels seus discursos, descriuen les característiques singulars d'un Don Juan passat de moda, però prou astut per treure partit de l'experiència i de l'art de seduir, encara capaç de despertar la curiositat d'unes noies adolescents. Aquests savis, a més a més, argumenten i justifiquen el procedir del llibertí des de les respectives càtedres. D'altra banda, els anomenats *carnavaliers* canten en to burlesc tot el que succeeix, acompanyats d'un instrument musical (Montherlant 1958:57-58). Aquests cantaires contínuament es mofen, especialment és evident a la darrera escena de l'últim acte en la qual apareixen

¹⁴ El ballet pantomima de Gluck introduïa una novetat respecte al ballet de diversió anterior, sent el predecessor de l'òpera com una forma autònoma del que es coneixia per teatre dramàtic. Ranieri de' Calzabigi (1714-1795) va intervenir en la dissertació que es publicà en l'estrena del ballet, destacant l'interès estètic i les idees poètiques i coreogràfiques de Gasparo Angiolini (*El Ballet* 1980:68-69). De fet, el contacte de Gluck amb l'escriptor Calzabigi, un personatge que s'havia mogut en els cercles de Voltaire, Diderot, Grimm i Rousseau, significà l'apropament de Gluck a les teories de Jean Georges Noverre (1727-1810), un defensor de l'acció i el moviment, eliminant els *miriñaques*, les perruques i els moviments mecànics (Ruiz 2014:82).

¹⁵ Acompanyament sonor triat per José Falgarona, especialista en música espanyola (ADMA 1958. Programa Athénée).

com si fossin l'aparició del *Commandeur* mort convertits en estàtua davant d'un Don Juan que no cau en el parany, el qual no dubte en escapar el cap, descobrint els *carnavaliers* a l'interior: «La tête de la statue tombe, et à sa place émerge la tête du carnavalier-chef... Les deux autres carnavaliers émergent de sous la statue...» (Montherlant 1958:151-152).

El *Don Juan* de Gluck pren les peculiaritats del *Don Juan* o *Le festin de Pierre* (1665) de Molière, per tant afegeix l'arrogància a l'escepticisme religiós d'*El burlador de Sevilla* (1630) de Tirso de Molina, un cortesà, cavaller atractiu, hàbil en encobrir les perfídies amb refinada elegància aristocràtica i amb una gran facilitat per seduir. La joventut l'acompanya. Té un caràcter arriscat i no tem a cap poder. Obté un gran plaer burlant-se de les dones i és un home d'honor quan es tracta d'ell, però per l'honor dels altres és cínic i petulant. Sota aquestes característiques es presenta el protagonista del ballet, segons el llibret de Gasparo Angiolini (1731-1803), director del Teatre Imperial a Viena on s'estrenà per primera vegada l'any 1761. El Ballet de Monte-Carlo segueix la llegenda de la baixada de Don Juan a l'infern després de matar el pare de la noia i no penedir-se d'haver-ho fet. L'obertura introdueix un motiu recurrent amb trompetes que presagien el drama. Destaca la serenata a 'Doña Elvira' sota el balcó i el duel entre el pare de la noia i el llibertí en el primer acte. En el segon sobresurten les danses quan el protagonista rep els amics invitats al banquet. L'aparició en escena del convidat de pedra al festí resulta esgarrifosa, solament apaivagada per l'actitud còmica del servent. El mort convida al seductor a sopar en la seva tomba. L'acte final succeeix al cementiri. La frivolitat, la vanitat i el coratge es donen cita en la figura de Don Juan, que no dubte en un acte de desafiament propi d'un llibertí amoral penetrar a l'infern. Cal ressaltar que Michel Fokine segueix fidelment el ballet pantomima d'Angiolini, segons Andrés Ruiz, d'acord amb el gust dels antics com un art d'imitar els hàbits, les passions, les accions dels déus, dels herois, dels homes amb moviments i actituds del cos, amb gestos i signes. Utilitza un llenguatge basat en el moviment i el gest, amb un discurs concatenat, una declamació feta pels ulls i una comprensió a través de la música (*El Ballet* 1980:69; Ruiz 2014:83).

Les accions del Don Juan sempre estan encaminades al joc de la conquesta, que es manifesten d'acord al tipus d'espectacle emprat. No obstant això, l'argument és una característica que a partir de Molière es potencia, aquest guanya comentant tots els actes del protagonista, i Henry de Montherlant el prioritzarà per oferir la versió d'un home seductor que aprofita els darrers alés senils del seu vigor caçador. Totes les dones per ell són desitjables: les verges, les casades, les vídues, les monges, les solteres i les novies (Montherlant 1958:71) i per totes elles té un regal apropiat per seduir-les. Arriba a fer tot el que vol, sense témer a ningú, ni seguir les normes imposades en la societat. Tota limitació és considerada per ell com un mur contra les lleis naturals de l'amor. Es creu un galant irresistible però ha de fer us de la màscara per entabanar amb el verb fàcil i l'experiència més que amb el físic que ja no l'acompanya com a home prop dels setanta. Segurament l'edat fa que cerqui noies molt joves, inexpertes, per despertar la seva curiositat i mostrar el camí que en un futur li agrairan per haver-les ensenyat els secrets del seu cos i de les seves passions. La història, per tant, inclou escenes grotesques i bufes que revelen algunes de les realitats de la vida amagades per les normes socials. Ell mateix afirma que els seus vicis són les seves virtuts (Montherlant 1958:102). No és demoníac ni cruel com en altres versions, tampoc és un fanfarró que juga a l'erotisme com el *Tenorio*

de Zorrilla.¹⁶ Estableix un duel sensorial entre home i dona, que resulta molt interessant per la dialèctica, i ell mateix manifesta que talment com l'artista cerca l'obra d'art, ell cerca l'amor ideal (Montherlant 1958:116). És un caçador nat: «...a la fin, le masque de la mort se colle sur le visage de Don Juan et il ne peut l'arracher. Mais il ne désarme pas: 'Une tête de mort? A la bonne heure ? En avant? Au galop pour Sévilla'».¹⁷ Tot i la fabulació feta sobre el personatge de Don Juan, Montherlant cerca la veracitat del període històric on se situa l'escena i recorre a la literatura de Lope de Vega, sent fins i tot molt crític en la utilització de les paraules (Montherlant 1958:136).

2) La crítica. També va ser molt diferent el ressò de les dues obres. En la primera l'èxit de *Don Juan* portà el ballet de gira per Europa i Amèrica, sent notícia en diaris internacionals, mentre que l'obra teatral fou escridassada, xiulada i en molts casos incompresa, tot i les presentacions del propi Montherlant i d'experts literaris. No obstant això, la col·laboració d'Andreu en les dues obres fou ressaltada i valorada amb els conseqüents reconeixements a la seva perícia com a dissenyador.

Pel que fa al ballet, la *Gazette de Biarritz* destacà els decorats de Mariano Andreu pel Ballet de Monte-Carlo i la coreografia de Michel Fokine en l'estrena el mes de juny de 1936 amb les següents paraules: «...n'est pas un décorateur. Il est peintre, ciseleur, illustrateur de beaux livres, portraitiste» (Cocktail 1936).

La revista *The Studio*, editada en Londres i Nova York, incloïa quatre dels vestits del ballet, a més d'anunciar que la publicació de Cyril W. Beaumont, destinada a descriure el desenvolupament i evolució del ballet en dues-cents cinquanta il·lustracions, comptaria amb els dissenys de Mariano Andreu.¹⁸ De nou, tres anys més tard, els dissenys d'Andreu eren notícia «Though not an American production the ballet is mentioned here as a reminder of the work of Fokine and his influence on the ballet in the United States, where many of the dancers of today have been pupils at his school on River side Drive.»¹⁹

The New York Times anunciava l'estrena i la darrera representació del *Don Juan* del Ballet Russe de Monte-Carlo en el Metropolitan Opera House, destacant l'obra entre les novetats presentades més impressionants de la temporada.²⁰ John Martin, en aquest mateix diari, escriví: «the score is enchanting, the décor [sic] and costumes of Mariano Andreu are rich and beautiful» (Martin 1939).

¹⁶ «La pieza sobre Don Juan aspira también a dar una visión del famoso Burlador de Sevilla algo alejada de la que, hasta ahora, han hecho popular la literatura y la leyenda», *La Vanguardia*, 29/9/1957, p.26.

¹⁷ *L'Avant-Scène. Theatre*, núm.379-380, 1-15/5/1967, p.86 i ss.

¹⁸ *The Studio*, juliol-desembre 1937, p. 299. Es tracta de les publicacions: Beaumont 1937 i posteriorment reproduïa dos figurins del *Don Juan*, així com dues fotografies de l'escenificació a l'Alhambra Theatre de Londres, l'any 1936. Ambdues mostren un escenari en plena acció, constituint-ne un testimoni més de l'actuació en els que es poden apreciar en tot detall la composició i la disposició d'alguns dels elements que havia dissenyat Andreu (Beaumont 1946:176-177 i XXVIII, i Tharrats 1950:23).

¹⁹ *The Studio*, juliol-desembre 1940, p.82-83.

²⁰ *The New York Times* 16/10/1938, p.164 i *The New York Times* 23/10/1938, p.40.

Éric Allatini aconseguia portar a terme el projecte del ballet *Don Juan* somniat per Serge de Diaghilev, reduint el temps de la partitura original per posar l'obra en escena, cercant les empremtes del folklore ibèric. Segons la crítica Mariano Andreu les plasmà magníficament amb el seu art ressaltant: «...un des aspects très particuliers de la musique de Don Juan, c'est l'accent espagnol que Gluck, fort en avance sur le goût de son temps où la préoccupation de la 'couleur locale'...» (ADMA 1937. Chalupt).

Altres publicacions ressaltaren especialment la interpretació dels artistes, el vestuari i l'escenografia elaborada per l'artista català. Per exemple Mary Clarke i Clement Crisp en la publicació londinenca *Design for Ballet* deien: «The Spanish painter Mariano Andreu [sic] produced a very skilled evocation of sixteenth-century Spanish dress and architecture for one of Fokine's last major ballets. Parts of the action was given on a forestage marked by the large curtains which are seen here pulled back to reveal the main setting.» (1978:169). Anys més tard, l'article de Xavier Montsalvatge titulat «La contribución española al "ballet" internacional» publicat en *La Vanguardia* recollia el significatiu paper de Mariano Andreu entre artistes com Joan Miró, Josep Maria Sert i Salvador Dalí. Específicament ressaltava les obres *Don Juan* i *Jota Aragonesa*, dos ballets encarregats per la companyia del Ballet de Monte-Carlo (Montsalvatge 1948:11).

Com ja hem anunciat, la crítica del *Don Juan* de Montherlant no va ser gaire bona, malgrat les presentacions en el programa de mà de l'autor i les paraules de Jean Louis Vaudoyer, membre de l'Académie Française. En el text introductori, l'autor s'avançava dient: «Le public n'aime pas être surpris, et il rend insulte pour surprise. Pourquoi être surpris de retrouver, dans l'art, les mêmes dissonances dont on est comblé dans la vie?» (ADMA 1958. Programa Athénée). A les que afegí que no volia fer una denúncia pública del personatge, ni en les escenes, ni en les situacions, ni en les rèpliques de la peça que mostren el tràgic destí individual del protagonista i la seva relació amb els altres. Vaudoyer, en aquest mateix programa, ressaltava algunes de les peculiaritats de la nova posada en escena, que descriví com un espai per mostrar una sala plena de màscares. És justament a través d'aquestes màscares que secretament el caràcter tràgic de l'obra es revelava. Montherlant aportava una nova visió del Don Juan, sense que semblés un personatge espectacular, ni amarg, ni desesperat. A continuació posava de relleu el paper tan dispar entre les dues dones Ulloa: l'orgullosa i ferotge Doña Anna i la intrèpida noia de disset anys, la jove Anna, filla de l'anterior.

Entre les crítiques més àcides figura la de Carlos Sentís a *La Vanguardia* quan esmenta algunes de les incongruències que hi trobava respecte a la tradició: «En España diríamos que el Don Juan de Montherlant tiene el reloj retrasado. Tiene 66 años y se estrena después del día de todos los Santos, costumbre en España», més endavant afegia com va ser acollit *Don Juan* a París «ha sido pitado, sílbado y abucheado». La resposta de l'autor va ser: «no importa, estoy habituado a las corridas de toros, y dice ya veremos [que ocurre] más tarde», ja que tenia l'esperança que el públic i la crítica canviarien d'opinió com així feien amb els toros. Després l'entrevistador dedicava un espai a Montherlant com a escriptor afeccionat als temes espanyols i anunciava la nova obra en la qual estava

treballant, *El Cardenal*, basada en el personatge de Jiménez de Cisneros (Sentís 1958:18). De fet, el propi Andreu en una entrevista de Sempronio pel setmanari *Destino* manifestà que l'obra a París va ser un fracàs, que atribuï a la mala interpretació del protagonista Pierre Brasseur (Sempronio 1952:28).

L'article d'Àngel Benito en *La Actualidad Española* feia ressò de la crítica parisenca de l'estrena favorable a Andreu: «En este “Don Juan”, que se renueva cada año en todos los teatros del mundo, los decorados y vestuario de Mariano Andréu [sic] han proporcionado al estreno del Athénée su más perfecta fidelidad al mito del indecible barbián» (Benito 1958).

Posteriorment *L'Avant-Scène Theatre* dedicava un número especial a Montherlant i sobre el *Don Juan* recollia un comunicat de la premsa que resumia així el parer de la crítica: «Aucune de ses pièces n'est écrite avec plus de brio, plus de bonheur, plus d'impertinence endiablée. Mais les beautés en profondeur et un accent déchirant font du troisième acte un des sommets de son theater».²¹ Altres notícies només feien esment a l'espectacular bellesa de l'escenari i vestuari emprat per Andreu (Opalak 1967:30-32).

3) Vestuari i escenografies. Respecte a l'evolució formal de l'artista, en ambdues obres s'observa una representació del teatre dins del teatre pels recursos emprats per Andreu. Moltes vegades aquesta visió és veu ampliada per uns marcs escènics molt elaborats, que l'artista afegeix, constituint en si mateixos una altra obra d'art.

Compositivament, en el cas del ballet, l'arc del prosceni emmarca tot l'escenari amb unes formes geomètriques, preferentment romboïdals o cons helicoïdals de diversos colors, combinats en un collage de papers i cristalls. A continuació i dins de l'espai del prosceni en la paret de l'embocadura situa a banda i banda una arquitectura barroca en grisalla. Aquest element arquitectònic consta d'una porta, entre fictícia i real, que permet el pas dels ballarins,²² amb una llotja al damunt. Justament aquest espai entre l'espectador i l'escenari fou titllat per la crítica d' «...une merveille de suggestion et de poésie» (ADMA 1937. Chalupt). L'escenari, configurat en una zona molt espaiosa, fou pensat per representar els balls amb la presència d'un bon nombre de ballarins, amb una visió en perspectiva per crear la il·lusió que l'estàtua equestre centralitza la plaça.

En l'obra teatral de Montherlant, tot l'espai compositiu evoca l'Espanya del segle XVII (Clarke-Crisp 1978:119), amb porxos, balconades i edificis barrocs situats a banda i banda de l'escenari. Tal com s'aprecia en la recreació d'Andreu (fig.1), l'artista reproduïx el que diu el text: «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). En l'altra escenografia disposa d'una gran cortina retirada cap al darrera per donar pas a un prosceni separat de l'escenari per un altre arc. En aquest cas és un fals prosceni perquè en sí mateix forma part del propi escenari que recrea l'interior d'un edifici espanyol. L'artista apassionat pel barroc del Segle d'Or espanyol no fa altre cosa quan col·loca aquest gran cortinatge que repetir un dels

²¹ *L'Avant-Scène* 1967, p.86 i ss.

²² A més de les habitualment utilitzades entre bambalines.

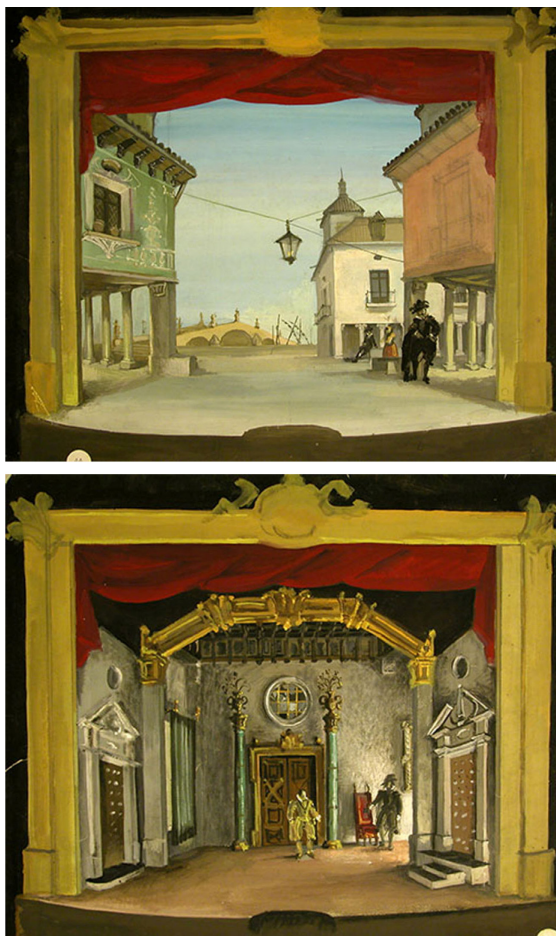


Fig1. Mariano Andreu, *Decorat d'una plaça a Sevilla i Decorat de l'interior d'una casa*, possiblement dels marquesos d' Ulloa (1958). Decorats de l'obra teatral de Henry de Montherlant llegats per l'artista a l'Institut del Teatre (1963), MAE R-235828 i R-235832 © de les dues obres propietat E.García Portugués.

recursos emprats en moltes obres d'aquest període, especialment quan és retratat un membre de la família reial o un alt càrrec de l'Església, com és la utilització d'una gran cortina vermella de seda o vellut que aparentment sembla acabada d'ésser retirada per mostrar el personatge en tot el seu esplendor.

Són dues maneres diferents de projectar un prosceni que una comparativa formal i estètica revela en el primer cas l'avantguardisme d'Andreu en el Ballet de Monte-Carlo, mentre que per l'obra teatral de Montherlant, i d'acord amb l'autor, l'artista prefereix ser més tradicional i obrir a l'espectador els ulls a la realitat del moment històric representat, intentant ser més veraç. Pel ballet, d'acord amb les noves tendències per les quals es caracteritzaren els Ballets Russos de Diaghilev, Andreu introdueix formes contrastades que s'adapten perfectament, demostrant ser molt imaginatiu i espectacular. Per l'obra teatral, tot i ser més tradicional, un apropament a l'argument revela que l'artista respon al desig de l'autor, que volia mostrar un Don Juan més humà i més creïble de l'Espanya barroca.

Els figurins i el vestuari també revelen una concepció estètica diferent. L'artista no presenta la mateixa paleta en els anys trenta que en els cinquanta. En el anys trenta la seva obra era catalogada de picassiana dins del seu classicisme, amb tocs cubistes i ambients surrealistes.

És quan rep els premis Carnegie els anys 1933 i 1939 i es troba en el moment més àlgid de la seva carrera pictòrica i expositiva. L'estètica d'Andreu en els anys cinquanta ha canviat. En aquest període viu apassionat pel món del barroc, apreciable en molts bodegons, seguint la línia de Sánchez Cotán, i en la seva participació, tant en el teatre com en el cinema, en obres de temàtica espanyola. A aquest fet s'ha d'afegir que va ser nomenat el mes de maig de 1958 *Membre associé* de l'Académie de Beaux-Arts, honor que obtenien pocs estrangers a França. Aquest nomenament significà per l'artista ser el representant de l'Acadèmia francesa a Madrid amb motiu de l'homenatge a Velázquez, celebrat a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 1960 i també a les conferències i col·loquis organitzats en la casa Velázquez, contribuint amb els seus coneixements d'expert en l'artista sevillà.²³

Pel ballet, on el moviment constitueix la part més important de l'espectacle, els dissenys dels figurins havien d'estar lliures d'encotillats. En aquest cas, els dota d'un vestuari elegant i funcional que respon a l'època i alhora els facilita la dansa. Per les dones, concretament les nobles que han de mostrar la virtut de la contenció, porten un vestit llarg de forma cilíndrica o faldilla tambor amb una cotilla ajustada que recorda el vestuari de *Las Meninas* de Velázquez (fig.2). La decoració dels vestits és una síntesi geomètrica dels brocats i accessoris de pedreria habitual en les faldilles d'aquest període. També Andreu en recull un altre tipus de vestit que va durar poc temps denominat *negligé* o conjunt de faldilla i pitrera fluïxes, vaporoses, que recorda una camisola de dormir. L'exemple de les dues variants el trobem en el vestuari de l'enamorada Elvira. Pel que fa als homes les botes de mitja canya amb forma d'embut tenen taló, semblen que cauen, són poc rígides, permetent així l'àgil moviment del ball. Les calces amples o *greghescos* donen llibertat a l'expressivitat i el gest de les cames cobertes per unes mitges, mantenint generalment en la part superior un gipó amb mànigues *acuchilladas*.

En l'obra teatral de Montherlant tot és més sever i auster, d'acord amb la moda austricista, i només els accessoris enriqueixen i denoten la posició dels personatges. En les figures masculines les robes són més rígides que les emprades en el ballet, llueixen habitualment unes calces que s'allarguen fins el genoll i acostumen a portar sabates amb llaços, sivelles grans i punta estreta o botes altes amb voltes (fig.3). Els gipons són avellutats i els colls en forma de gorgeres o *lechugillas*, de puntes blanques, fent joc amb els punys,²⁴ a més d'anar guarnits amb barrets d'ala ampla de tot tipus, alguns d'ells amb una llarga ploma com és el cas del protagonista que, en portava una en el «...chambergo [que li permetia ocultar el seu rostre de] las iras del Comendador.»²⁵

²³ Consulteu (Andreu 1960:65-71) i fragments del discurs de l'artista sobre Velázquez, així com un repàs de la influència de la paleta del sevillà en la seva pintura i els seus coneixements del barroc espanyol en García-Portugués 2008:106-114.

²⁴ Les gorgeres o *lechugillas* també s'utilitzaren en el ballet. Els canvis més significatius es troben en la indumentària per sota de la cintura per facilitar el ball.

²⁵ ADMA 1958. *Don Juan*.



Fig.2. Mariano Andreu, *Vestuari femení per Doña Elvira*, guaixos pel ballet de *Don Juan* (1936). Localització de la primera imatge desconeguda (*The Studio* 1937:299 i *The Studio* 1940:82) i de la segona llegat de l'artista a la família. AFMA 1936,8012 © de les dues obres propietat E.García Portugués.



Fig.3. Mariano Andreu, *Figuri del Commandeur* pel ballet *Don Juan* (1936) i del *Commandeur Ulloa* per l'obra teatral de *Don Juan* de Montherlant (1958). Guaixos:, el primer prové del llegat de l'artista a la família i està en una col·lecció M.I.Marín (AFMA 1936,8011) i el segon del llegat de l'artista a l'Institut del Teatre de Barcelona (1963) MAE R-222837 © de les dues obres propietat E.García Portugués.

Fig.4. Mariano Andreu, *Jacquot, le premier penseur* i *Els penseurs o els tres savis* per l'obra teatral *Don Juan* de Montherlant (1958). Guaix llegat per l'artista a l'Institut del Teatre de Barcelona (1963) MAE R-222853 i litografia que il·lustra el llibre de Montherlant (1958:112-115 il.) © propietat E.García Portugués.



3



4

Les dones mantenen la tipologia del vestuari de *Las Meninas* de Velázquez, però incorporà accessoris com el ventall, el para-sol i l'antifaç. En general, totes les robes tant masculines com femenines són molt ornamentades, de colors vius, potenciant la idea il·lusòria de la utilització d'una gran varietat de teles, des del vellut a la seda, amb brocats, puntes i guarniments amb tot tipus de pedreria.

Algunes consideracions sobre l'art d'Andreu i les dues obres de Don Juan

La inclinació d'Andreu pel món de l'espectacle continuà manifestant-se com a il·lustrador de llibres de luxe. De fet, és en els esbossos i en els dibuixos on s'aprecia amb més contundència la gràcia, el moviment i l'expressivitat dels personatges, enfront a la rigidesa obligada dels figurins perquè en ells el més important és el disseny del vestit. Tot i així sempre procurà presentar-los amb un gest prou significatiu del paper que havien de representar. Un exemple molt evident el tenim en les figures dels tres pensadors o savis, el filòsof, el literat i el psicòleg, de *Don Juan* de Montherlant. En l'obra teatral cadascun d'ells per separat, a través dels accessoris i del gest, constitueixen una obra d'art, mentre que en el llibre els tres interactuen entre ells incrementant la força del paper emprat com analitzadors del comportament del llibertí (fig.4). Són uns personatges molt ben retratats a través del gest, encarregats de donar més protagonisme a la veu de la consciència per justificar el procedir de Don Juan des de les respectives càtedres. Una altra característica formal molt important en les obres d'Andreu és la representació de les mans. Les extremitats posseeixen tota la càrrega emocional del paper que representa el personatge. Normalment són mans exagerades, entortolligades, allargades i amb dits ossuts, realitzades amb una pinzellada solta i agressiva.

A més a més, Andreu no deixa de sorprendre per la seva *maniera* de donar expressivitat als figurins, un tret que el singularitzarà com a pintor. Els personatges tenen vida pel gest, tot i que moltes vegades el vestit es converteix en una armadura que no permet mostrar la flexibilitat del cos en tot el seu esplendor. Un toc expressiu que adquirí per l'atracció que sentí envers els manieristes italians que tan bé s'integrava als personatges de la faràndula amb postures retorçades i difícils, pròpies dels contorsionistes.

Durant els anys trenta, també s'inicià com autor del que havia d'ésser el seu ballet-pantomima *Fastes & Tourbillons*, del qual només va escriure la primera part «Pandora ou La Creation de la Femme». El protagonista principal és un centaure enamorat d'una euga i d'una dona i aquestes tres figures formen part de la gran composició *Broken Rhythms o Rhythms désaxés* (1938), un dels quadres més estimats per ell. Prèviament, aquests mateixos personatges els va representar en un primer pla en un escenari que recrea al fons la badia de Biarritz presidida pel far. En aquest cas l'obra fou intitulada *Rhythm désaxé* (1932)



Fig.5. Mariano Andreu, *Rhythm désaxé* (1932), oli/tela, 46,5x55 cm. Col·lecció privada. AFMA 1932,10 © propietat E.García Portugués.

(fig.5)²⁶ i l'emmarcà en una complexa composició de formes geomètriques i rica en colors, formada d'un collage de papers, vidres i altres objectes, que en conjunt recorda el prosceni que realitzà pel *Don Juan* del Ballet de Monte-Carlo.

Com ja hem esmentat abans, la crítica del ballet fou molt favorable, posant especialment atenció a la imaginació i la creativitat d'Andreu en l'elaboració dels figurins i decorats, on destacaren per damunt de la resta l'escultura d'un cavaller sobre un cavall en l'escenari i el sorprenent prosceni. L'ambientació barroca resultava al mateix temps moderna, justament per aquest emmarcament geomètric de colors contrastats, producte de la seva activitat en la papiroflèxia. Aquesta visió teatral del seu art es constata en els

²⁶ Aquesta pintura permet datar l'inici de l'escrit d'Andreu del ballet-pantomima entorn l'any 1932 i la finalització de la primera part, d'acord amb l'escrit de 1936 (ADMA 1936. Portada del ballet-pantomima i ADMA 1936. Text del ballet). Andreu informava sobre el ballet a Sempronio en una entrevista publicada en el diari *Destino*, 8/11/1952, p. 28.

nombrosos marcs que l'artista elaborà per les seves pintures més valuoses i estimades com l'abans esmentat *Rhythm désaxé*, entre d'altres, i que s'ha de veure com una finestra oberta al món particular i idealitzat d'Andreu, i també com una representació del teatre dins del teatre.

Mariano Andreu va ésser un home culte, hàbil en moltes facetes artístiques i curiós. Aquests ingredients li permeteren aprofundir en l'essència dels temes que tractà i interpretar els encàrrecs que rebé. A tot això, s'ha d'afegir la sensibilitat per ser curós amb l'argument per realitzar escenaris i figurins d'acord amb la moda del moment. Per tant, és lògic que la crítica ressaltés «...l'esprit du barroquisme espagnol revit plus séduisant et plus actuel...» (ADMA 1937. Chalupt). Això el convertí en un coneixedor del paisatge urbà i del vestuari del món barroc espanyol, que contextualitzà d'una forma seriosa tant en el ballet com en l'obra teatral de Montherlant. L'article d'Arturo Llopis en *La Vanguardia* reproduïa la figura eqüestre realitzada en paper maixé, demostrant el coneixement d'Andreu de la moda del segle XVII i XVIII en els dibuixos, figurins i teatrins llegats a l'Institut del Teatre de Barcelona l'any 1963 (Llopis 1964:37), de la qual es conserva un esbós i una fotografia de la maqueta del cavall (fig.6) en l'arxiu documental de l'artista (ADMA 1914. Esbós i maqueta).

D'acord amb el que Sebastià Gasch escriví (1953:78), Andreu estava dotat d'un autèntic sentit del teatre i era posseïdor d'una habilitat tècnica i manual excepcionals. El seu treball en els dos *Don Juan* són uns bons testimonis de la seva perícia i creativitat. A tot això s'ha d'afegir que Andreu va saber ajustar-se a les demandes coreogràfiques i argumentals de dos grans figures del món del teatre Michel Fokine i Herny de Montherlant, amb dissenys i decorats que van ser molt lloats pel públic i la crítica internacional.



Fig.6. Mariano Andreu, maqueta del cavall i esbós de l'escultura eqüestre (s.d.). ADMA 1914,60 © propietat E.García Portugués.

FONTS DOCUMENTALS

Arxiu Documental Mariano Andreu (ADMA)

ADMA 1913. Programa de les operetes *Odysseus* de Jacques Offenbach i *Mikado* d'Arthur Sullivan, estrenades el mes de juliol de 1913 en el Künstler Theater de Munic.

ADMA 1914,60. Esbós de l'escultura eqüestre i maqueta del cavall en paper maixé (s.d.), treball de l'artista vinculat a les escultures en bronze i en paper maixé realitzades entre els anys 1914 i 1918 i esbós del figurí pel ballet de *Don Juan* de 1936.

ADMA 1929. Programa del Théâtre National de l'Opéra-Comique, *Les représentations de Madame Argentina avec sa troupe de Ballets espagnols*, París, pub. W. Fischer, mai-juin 1929.

ADMA 1934-1935. Programa *Athénée Théâtre Louis Juvet* (París), Jean Louis Vaudoier dedicava unes paraules a Mariano Andreu.

ADMA 1936. Portada del ballet-pantomima *Fastes & Tourbillons* i de la primera part «Pandora ou La Creation de la Femme».

ADMA 1936. Text inèdit de la primera part «Pandora ou La Creation de la Femme» del ballet-pantomima *Fastes & Tourbillons*.

ADMA 1937. Chalupt, retall de l'article publicat en un diari desconegut, signat per René Chalupt «Au théâtre des Champs-Élysées. Les Ballets de Monte-Carlo», el 26 de maig de 1937.

ADMA 1958. Programa del *Don Juan* al Théâtre Athénée (París). Presentació de l'autor, Henry de Montherlant, i de Jean Louis Vaudoier membre de l'Académie Française.

ADMA 1939-1959. *Empreintes*, memòries de Mariano Andreu inèdites.

Arxiu Fotogràfic Mariano Andreu (AFMA)

AFMA 1932,10. *Rhythm désaxé* (1932). Col·lecció privada.

AFMA 1936,8011. *Figurí del Commandeur* pel ballet *Don Juan* (1936). Col·lecció M. I. Marín, procedent del llegat de l'artista a la família.

AFMA 1936,8012. *Figurí de Doña Elvira* pel ballet de *Don Juan* (1936). Llegat de l'artista a la família.

AFMA 1936,8014. *Vestuari femení* possiblement per Doña Elvira del ballet de *Don Juan* (1936). Localització desconeguda (*The Studio*, v. 114, juliol-desembre 1937, p. 299 i *The Studio*, v. 120, juliol-desembre 1940, p. 82).

Centre de documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE)

MAE, Mariano Andreu, *Decorats* per l'obra teatral *Don Juan* (1958) de Henry de Montherlant, llegats per l'artista a l'Institut del Teatre de Barcelona (1963), MAE R-235828 i R-235832.

MAE, Mariano Andreu, *Figurí Commandeur Ulloa* per l'obra teatral de Don Juan de Montherlant (1958). Guaix llegat per l'artista a l'Institut del Teatre de Barcelona (1963) MAE R-222837.

MAE, Mariano Andreu, *Jacquot, le premier penseur* per l'obra teatral *Don Juan* de Montherlant (1958). Guaix llegat per l'artista a l'Institut del Teatre de Barcelona (1963) MAE R-222853.

FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

Andreu, M. (1960), «Velázquez, sus préstamos bien pagados», *Velázquez son temps, son influence*, Madrid del 7 al 10 de desembre de 1960, p. 65-71.

Beaumont, C. W. (1937), *Complete Book of Ballets*, Londres, Putman.

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

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

Benito, A. (1958), «Andreu. Muchos premios y más mérito», *La Actualidad Española*, 6 de noviembre de 1958.

Cocktail (1936), «La Potinière», *Gazette de Biarritz*, setembre de 1936.

Destino, núm. 677, 4 d'agost de 1950, p.20.

Femina, Modes de Printemps, París, abril 1948, p.132-133.

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

Gielgud, J. (1963), *Stage Directions Gielgud John*, London, Heinemann.

Giraudoux, J. (1954), *Théâtre*, 2 v., París, Ed.Grasset (col·lecció privada).

L'Avant-Scène. Theatre, núm.379-380, 1-15 maig 1967.

La Vanguardia, 29 de setembre de 1957, p.26.

La Vanguardia, 28 d'abril de 1962, p.27.

Llopis, A. (1963), «Instituciones Barcelonesas. El mundo del Teatro. Otro regalo

importante», *La Vanguardia*, 19 de juliol de 1964, p.37.

Martin, J. (1939), «Ballet Russe gives Fokine's 'Don Juan'», *The New York Times*, 22 de març de 1939.

Montsalvatge, X. (1948), «La contribución española al "ballet" internacional», *La Vanguardia*, 23 de maig de 1948, p.11.

Montherlant, H. de (1958), *Don Juan*, París, Henri Lefebvre, MCMLVIII [1958]. Col·lecció privada.

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

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

Sempronio (1963), «Mariano Andreu, de vuelta», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 17 de febrer de 1963, p.4.

Sentís, C. (1958), «Un Don Juan de Montherlant», *La Vanguardia*, 5 de novembre de 1958, p.18.

The New York Times, 16 d'octubre de 1938, p.164.

The New York Times, 23 d'octubre de 1938, p.40.

The Studio, v. 114, Londres, juliol-desembre 1937, p. 299.

The Studio, v. 120, Londres, juliol-desembre 1940, p. 82-83.

The Studio, v. 120, Londres, juliol-desembre 1940, p. 166.

BIBLIOGRAFIA

Aguilar, C. (2004), *Guía del Cine*, Madrid, Cátedra.

Belanchine, G.; Mason, F. (1977), *Belanchine's Complete stories of the great ballets*.

Chujoy, A.; Manchester, P. W. (1967), «Ballet Monte Carlo», *The Dance encycloped*.

Clarke, M.; Crisp, Cl. (1978), *Design for Ballet*, London, Macmillan.

El Ballet (1980), Enciclopèdia del Arte Coreogràfico, Madrid, Aguilar Ed.

Estrany i Castany, S. (1990), «Marià Andreu i Estany, un mataroní universal», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm.36, Mataró, gener 1990, p.17-25.

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

Garcia-Portugués, E. (2007b), «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 i Université de Perpignan Via Domitia, 26, 27 i 28 de gener de 2006, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 367-377.

Garcia-Portugués, E. (2008), «El reconeixement artístic de Mariano Andreu en el nostre país», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi*, núm. XXI, Barcelona (2007) 2008, p. 101-116.

Marià Andreu (1995), (cat.exp.), Mataró, Museu Comarcal del Maresme-Mataró, del 16 juny al 27 d'agost de 1995.

Ruiz Tarazona, A. (2014), «Lo Español en Gluck», *Scherzo*, núm.294, març 2014, p.80-85.

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