

Textos críticos

[HOMENAJE A CÉSAR MANRIQUE]*

Manuel Padorno

Se llevó, desde muy niño, consigo,
un paisaje, la luz, las barcas
de la playa, los erizos, las piedras de un muro,
que sin saber por qué
fueron amables en su composición.

Vivía sobre una tierra que se quemaba.
Habitaba un suelo que ardía:
arrancar un trozo de tierra
era como tirar de un árbol hacia abajo.

Había gente en su isla,
gente vestida con telas baratas, pescadores,
campesinos de alfalfa y maíz,
chóferes de camiones destartados,
tabernas donde nunca quiso entrar,
un muelle pequeño como brazo de niño...
Y para todas las cosas,
para todos los hombres de su isla,
para todas las calles de su isla,
un paseante,
un agujijón colgado en las paredes,
una sombra ardiente: el sol.

El sol moraba sobre las playas y los campos,
en los charcos y por la carretera, en las viñas,
bajo la mar donde te sumergías para explorarla.

Si hubiera sido mayor que tú
yo hubiese ido a Lanzarote a comprar uvas,
te habría visto en el muelle,
con los zapatos sucios,
reuniendo algas y caracolas,
dibujando un barco más tuyo que éste
donde yo hago esa travesía
más viejo que tú.

Tú estarías en la baranda del muelle,
dibujando sobre papeles de envolver
el fondo de un charco donde chillaban los erizos,
y el musgo en las rocas se tornaba verde o rojo,
verde y rojo,
como esas luces de los barcos pesqueros en la noche,
al subir y bajar la ola,
aparecen hacia tierra, verde o roja,
verde y roja.

Tú ibas a la playa y corrías
sobre sus piedras redondas,
y te parabas como un pensamiento sobre sus formas,
que esperaban a alguien. Eran redondas y puras,
verdes o grises. Eran cuerpos
que alzados sobre la piedra lisa
rodarían hacia su posición eterna.
Era maravillosa tu niñez,
como ahora lo es el mundo que te rodea.

Era maravilloso verte sorprendido
como saltándote los ojos de las cuencas,
cuando mirabas las nasas radiantes
en la proa de una barca
que tal vez se llamara "Casilla del Ángel".

No eres más que lo que amas,
y lo que amas no es más que la belleza
que te da tu isla a ti sólo:
Tu paisaje redondo
a mi pensamiento parado.

La fábrica del artista moderno.

César Manrique en el contexto del arte español (1950-1957)

Fernando Gómez Aguilera

Los cincuenta: las nuevas cosas modernas difícilmente

Tras el espeso eclipse, en todos los órdenes de la vida, que trajeron consigo la guerra civil y la atroz posguerra española, la década de los cincuenta abrió una ligera grieta, un atisbo modernizador, en medio de la desolación social, económica y cultural del país. La miseria física y moral, el pesimismo existencial y las ansias colectivas de reconstrucción se entrecruzaban, mientras, en 1949, comenzaba a romperse el aislamiento al que la comunidad internacional había sometido al régimen dictatorial del general Franco.

La cultura, asfixiada por el impacto de las desapariciones, la represión, el exilio y la autarquía, se había visto bruscamente seccionada y desanudada de la lógica de su devenir histórico. En un clima caracterizado por la hostilidad y la penuria, el nombramiento del democristiano Joaquín Ruiz Giménez como ministro de Educación Nacional, el 18 de julio de 1951 —sería cesado en 1956 como consecuencia de la crisis política desatada por las revueltas universitarias de Madrid—, introdujo un giro en la orientación cultural del gobierno. Esta situación creada repercutió positivamente en la renovación de las artes plásticas propiciando su progresiva, aunque limitada, comunicación con el exterior.

A partir de entonces, los organismos oficiales impulsarán exposiciones y encuentros, instrumentalizándolos con el propósito de proyectar hacia el resto del mundo una falsa idea de normalización. Con el cambio de escenario que había supuesto la derrota del Eje en la

Segunda Guerra Mundial y los vientos favorables que empezaron a soplar procedentes de Norteamérica, la dictadura quiso limpiar su imagen y separarse, siquiera simbólicamente, de las retóricas fascistas, una identificación ideológica que no le convenía subrayar, sino, al contrario, desbistar de cara al proceso de reintegración internacional iniciado con el desbloqueo¹. España deseaba desvincularse del tono de la posguerra. Encaraba una etapa de transición hacia nuevos horizontes, encauzada a través de su alianza con Estados Unidos. El nuevo aire que impregnó tibiamente la gestión de Ruiz Giménez y su equipo deparó consecuencias notables para la cultura, en el marco del autoritarismo político y del discurso historicista que caracterizaba el momento, algo que el sistema supo rentabilizar tanto interior como exteriormente². Si había fracasado en el intento de crear una estética imperial, no había ocurrido lo mismo, naturalmente, con el academicismo, cuyo rancio conservadurismo acabaría por imponerse y ahorrar las conciencias oficiales. Navegando en medio de esa circunstancia adversa, los avances del período de apertura se tornarían, al fin y al cabo, irreversibles, asentando sus posiciones culturales.

¹ Vid. *El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990 en la colección Argentaria*, [Comisario: Delfín Rodríguez], Madrid, Fundación Argentaria, Madrid, 1993, [Textos: Delfín Rodríguez, "El color de las vanguardias"; Víctor Nieto Alcaide, "El color de la negación del color"; y Francisco Calvo Serraller, "Un magma colorístico igualitario"].

² Para tomarle el pulso a los cambios sufridos por el arte en este período, puede consultarse el documentado estudio de María Dolores Jiménez-Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 65-122. También su ensayo, "Significados del informalismo español", en el catálogo *À Rebours. La rebelión informalista* (Comisaria: Dore Ashton), pp. 69-79, Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria, 1999. Es valioso, asimismo, el análisis estético e ideológico del momento que hace Enrique Domínguez Perela en su ensayo "Introducción al problema de las conductas estéticas durante el franquismo (I, 1939-1960)", [Revista], *Arte, individuo y sociedad*, Madrid, nº 3, 1990, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense.

Los intentos de crear una sensibilidad contemporánea que superase las tinieblas del momento y restaurara la tradición moderna se prolongaron a lo largo de la década hasta culminar en la creación de El Paso, un grupo artístico que polarizó la estética de la renovación. Su valoración historiográfica se ha sustentado, en efecto, sobre una línea hegemónica de interpretación que, en buena medida, ha contribuido a proyectar zonas de sombra, minusvalorando y excluyendo del centro de interés acontecimientos artísticos relevantes a la hora de trazar la línea de continuidad de la modernidad española y de entender la complejidad de la década del medio siglo. Y ha sido así, en parte, porque la marcada simetría entre vanguardia y abstracción informal fue reforzada, en su lectura, por una componente político-social de oposición al régimen, por una serie de exigencias éticas e ideológicas, impregnadas de compromiso civil y político, que terminaron por adherirse a su bagaje estético. El informalismo español se ha comprendido como una práctica cargada de contenidos críticos y simbólicos en diálogo con su tiempo histórico y su contexto nacional, si bien canalizados a través de fórmulas lingüísticas internacionales. Por este cauce, ha llegado a identificarse vanguardia estética y vanguardia política. Quizás, tampoco haya sido ajeno a tal posición de dominio la conexión de la estética del grupo con la veta esencialista, rigurosa y austera —nacional o hispánica, en definitiva— de la tradición plástica más española, desde Velázquez a Goya, valorándose, por tanto, su congruencia histórica, desde la ruptura vanguardista.

Una hegemonía cultural, sin duda, que ha velado tendencias coetáneas modernas e incluso de vanguardia, como la abstracción geométrica, la abstracción lírica, las artes integradas y las corrientes figurativas no convencionales, sensibilidades que, en su conjunto, componen la imagen panorámica del nomadeo formal propio de los cincuenta. Así lo ha señalado, por ejemplo, Víctor Nieto Alcalde: “En la trayectoria seguida por el arte durante estos años, prácticamente desapareció la lucha entre modernidad y academicismo, para situarse en una dicotomía: la confrontación entre vanguardia y modernidad. Y en muchos casos, entre abstracción y figuración. Sin embargo, entre los años cuarenta y sesenta ninguna de estas actitudes tuvo la fuerza suficiente para eliminar a las otras”³. Lo cierto es que los cin-

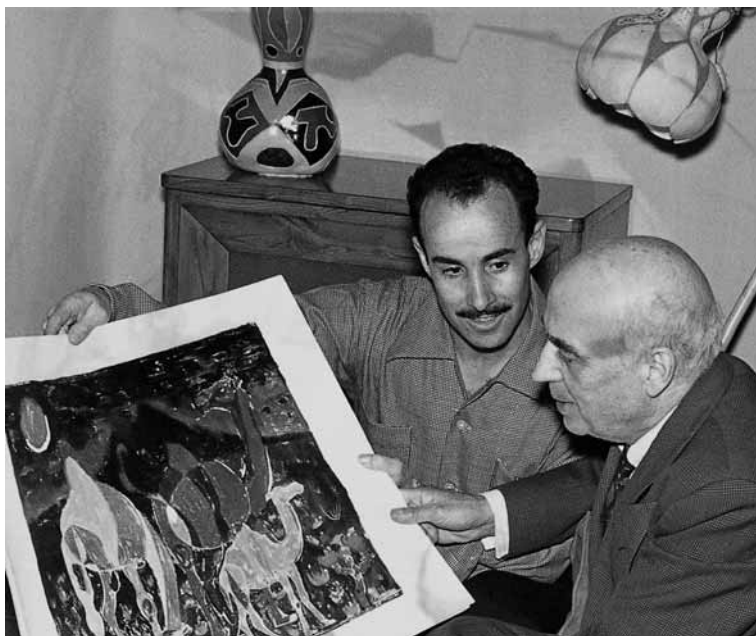
uenta suelen mirarse, concentradamente, desde la perspectiva de la vanguardia, una orientación que ha creado jerarquía. Si, por el contrario, se abordan a partir de la amplia mirada de la modernidad, en todas sus dimensiones plásticas, arquitectónicas y funcionales, bien autónomas bien entretreídas, la imagen resultante, sobre la que los estudios críticos e históricos habrán de profundizar, nos ofrece un panorama más matizado y rico⁴.

La emergente voluntad modernizadora que impulsó la actividad creativa de los sectores más abiertos e inquietos del arte español de entonces no surgió por generación espontánea. Los *heroicos cincuenta* arraigan en la secuencia de la inmediata década anterior y, por supuesto, en la voluntad compartida de reanudar la tradición vanguardista interna, interrumpida bruscamente por la guerra civil. No puede entenderse rectamente ni la aportación regeneradora de los nuevos realismos ni, por supuesto, la posterior eclosión de la vanguardia informalista que cristalizó a partir de la segunda mitad de esos años en España, si no se tienen en cuenta las actitudes y la actividad planteadas previamente por numerosos artistas y arquitectos.

Entre 1945 y 1951, comienza a estructurarse la renovación plástica y arquitectónica que se asentará en el debate y las prácticas de los cincuenta. Ha de tenerse en cuenta la actividad de la Academia Breve de Crítica de Arte —sus exposiciones antológicas y sus Salones de los Once—, sociedad fundada por Eugenio d’Ors en 1941, cuya tarea se extendió en Madrid hasta 1954. Recogiendo lenguajes variados, la Academia dorsiana supo estar moderadamente abierta a la tradición moderna y difundir, desde la esfera privada, propuestas artísticas desatendidas por el academicismo. El Grupo Pórtico —creado en 1947— y Dau al Set —aparecido en Barcelona en 1948—, constituyeron un avance preliminar de la vanguardia, a escala reducida. La Escuela de Altamira, que, en 1949, celebraría la Primera Semana Internacional de Arte Contemporáneo en Santander, o el

³ Víctor Nieto Alcalde, “Reconstrucción de la modernidad y creación de la vanguardia”, en el catálogo *III. Abstracciones-Figuras 1940-1975. Arte para un siglo. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, [Comisaria: María José Salazar], [Textos: María José Salazar, “Figuración/Abstracción 1940-1975 en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”; Víctor Nieto Alcalde, “Reconstrucción de la modernidad y creación de la vanguardia”; Belén Galán Martín, “Arte español 1940-1975: el camino de la modernización”; Carmen Fernández Aparicio, “La reconstitución de la vanguardia escultórica en España (1940-1975). La colección del MNCARS”; y Catherine Coleman, “Figuraciones fotográficas”], Madrid, MNCARS, 2004, p. 32. *Vid.* también pp. 23-41.

⁴ En esta dirección, se han dado ya pasos esclarecedores. *Vid.* Valeriano Bozal, *Antes del informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Monografías de Arte Contemporáneo 1, 1996; *L’arquitectura i l’art dels anys 50 a Madrid*, [Comisarios: Gabriel Ruiz Cabrero y Patricia Molins], [Textos: Gabriel Ruiz Cabrero, “Silencios y conversaciones. La arquitectura y el arte de los años cincuenta en Madrid”; Patricia Molins, “Misterio y geometría. La década de la abstracción”; Gabriel Ruiz Cabrero, “Preguntas a Antonio Fernández Alba”; y Guillermo Pérez Villalta, “Arquitectura desde el autobús”], Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1996; *España años 50. Una década de creación*, [Comisarios: Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez], [Textos: Julián Marías: “La vegetación del páramo”; Antonio Morales Moya, “Los primeros destellos”; Juan Manuel Bonet, “De qué estuvieron hechos, en arte, los cincuenta”; Mafalda Rodríguez, “Los cincuenta olvidados”; Emilio Giménez, “La segunda modernidad (arquitectura española de los cincuenta)”; Patricia Molins y Carlos Pérez, “Diseño industrial y diseño gráfico”; Andrés Trapiello, “Novela y poesía en los cincuenta (o los cincuenta de otra manera)”; Jorge Fernández Guerra, “Los años cincuenta, la atracción del abismo”; Carlos F. Heredero, “De la autarquía académica a la disidencia realista (cine español de los cincuenta)”], Madrid, Seacex, 2004; y Víctor Nieto Alcalde, artículo citado.



César Manrique con Daniel Vázquez Díaz en su casa de la calle Rufino Blanco, Madrid, 1955.

magisterio de Daniel Vázquez Díaz —un artista que, con anterioridad a la guerra, había entrado en contacto con el cubismo parisino, y cuya labor docente resultaría decisiva para buena parte de los pintores jóvenes, entre ellos César Manrique—, sembraron, asimismo, el camino de la renovación y sirvieron de nexos con las manifestaciones de vanguardia precedentes⁵. Otras iniciativas agregaron su energía en los albores del proceso de cambio, entre ellas, los Salones de Octubre (1948-1957), la figuración idealizada y poética del grupo Buchholz o, ya en 1951, LADAC, en Las Palmas de Gran Canaria, impulsado por Eduardo Westerdahl, Felo Monzón, Manuel Millares, Elvireta Escobio, Juan Ismael, Alberto Manrique y José Julio. Las herencias del surrealismo, del ubicuo y fértil Picasso, de Juan Gris, de Paul Klee o de la Escuela de París impregnaron el período y contribuyeron a crear un aire de época en el que se reconoce la pintura del momento. Así pues, aunque tenues y minoritarios, existían antecedentes inmediatos y, por tanto, continuidad histórica para alimentar el impulso transformador que atravesaría las artes en los cincuenta, inaugurando un nuevo ciclo estético.

Los intentos de actualización no fueron, pues, como se pretendió mostrar, una convicción ni una creación del franquismo. Con la reforma de gobierno de 1951, el régimen se limitó a recoger oficialmente una sensibilidad ya creada, que conectaba con el arte internacional, y que coexistía con las manifestaciones convencionales

⁵ En junio de 1953, el recién creado Museo Nacional de Arte Contemporáneo organizó en Madrid una exposición homenaje a Vázquez Díaz, coincidiendo con la concesión de la Gran Cruz de Alfonso X El Sabio, dejando así constancia del reconocimiento general a su magisterio.

recogidas, por ejemplo, en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Así ocurrió en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, inaugurada en Madrid con la presidencia del jefe del Estado el 12 de octubre de 1951, que supuso la formalización del apoyo oficial a las corrientes artísticas avanzadas —la tercera edición se celebraría en Barcelona, en 1955—. La Bienal fue un acontecimiento artístico que agitó profundamente la escena: “una exposición de gran envergadura [que] vino a alterar el pulso de la vida artística española”, en palabras de José María Moreno Galván⁶. Fiel reflejo del eclecticismo vigente, acogía diversas tendencias articuladas en el decenio anterior.

En la misma dirección apropiacionista, debe interpretarse la creación, el 9 de octubre de 1951, del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, al frente del cual se nombró, recién iniciado 1952, a José Luis Fernández del Amo, arquitecto con vocación renovadora, proclive a la integración de las artes en torno al papel modulador de la arquitectura, que tuvo que desarrollar su bien intencionado trabajo en precarias condiciones hasta que seis años más tarde fuera cesado⁷. En agosto de 1953, el propio Fernández del Amo organizaría en la UIMP de Santander el I Congreso de Arte Abstracto, al que acompañó una *Exposición Internacional de Arte Abstracto*, que reflejaba un incipiente y variado escenario de brotes vanguardistas. El encuentro de Santander recogió y elaboró ampliamente la viva polémica entre figuración y abstracción que marcaba el contexto del arte, al tiempo que franqueaba el paso de las expresiones no objetivas a la escena plástica española⁸.

La línea de apoyo y difusión del arte de vanguardia que Fernández del Amo asumió al frente del Museo —sin olvidar, su concepto riguroso de colección y de espacio museístico—, resultó relevante en un período decisivo en el que se impulsaba la actualización de los comportamientos artísticos. Del mismo modo, su papel de animador y catalizador cultural, atento a recoger el espíritu vivo más inquieto de su tiempo, dio sus frutos. Y no sólo en lo que concierne a la implantación de la abstracción pictórica entonces en marcha, sino, con carácter más general, abriendo la sensibilidad a las variadas manifestaciones del espíritu contemporáneo, fomentán-

⁶ Vid. José María Moreno Galván, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, pp. 120-121.

⁷ El papel desempeñado por José Luis Fernández del Amo al frente del Museo Nacional de Arte Contemporáneo aparece exhaustivamente reflejado y comentado en la monografía de María Dolores Jiménez-Blanco ya citada.

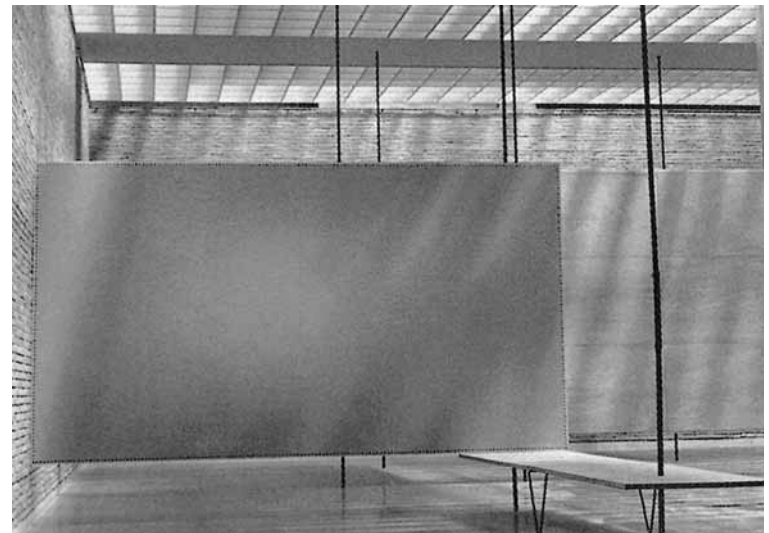
⁸ Vid. María Dolores Jiménez-Blanco, *opus cit.*, pp. 95-101; y José María Moreno Galván, *opus cit.*, pp. 122-125.



José Antonio Coderch, casa Catasús, Sitges, Barcelona, 1956.

dolo y difundiendo. En un marco poco propicio y con escasos medios, el director del nuevo Museo —que no se inauguraría oficialmente hasta 1959, con Fernando Chueca Goitia ya al frente— lo hizo, sin rehuir la polémica ni las contradicciones con la política del momento, asumiendo una de las ideas centrales —de raíz romántica— de aquel singular decenio: la integración de las artes, bajo la batuta del impulso moderno y la tutela de la arquitectura, además de su anclaje utilitario en la vida cotidiana. Al poco de haber aceptado su cargo, hacía explícito su propósito de “asumir el espíritu de una generación a la cual represente; esto quiere decir complicar el arte en el mundo social, hacerlo ejemplarmente expresivo, y yo entiendo esto ineludible si pretendemos hacer una cosa viva. Este pensamiento mío, las frecuentes discusiones en el núcleo universitario que frecuento y aliento en cierto modo, y mi modesta pero firme y radical labor en la que he tratado de agrupar todas las artes en el núcleo arquitectónico, restaurando el valor funcional de todas ellas, quizá sea lo que me ha hecho aceptar, ilusionado, esta dirección”⁹. José Luis Fernández del Amo participó activamente en la dinámica de reconceptualización que sufrieron las disciplinas y prácticas estéticas, fundamentalmente de la mano de arquitectos jóvenes —en Madrid, Sáenz de Oiza, Fisac, Corrales y Molezún...; y, en Barcelona, los integrantes del Grupo R—, pero también de artistas y diseñadores.

⁹ Apud María Dolores Jiménez-Blanco, *opus cit.*, pp. 70-71.



Instalaciones del Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Madrid, años 50. Fotografía Kindel.



II Exposición del Grupo R, *Industria y arquitectura*, Galerías Layetanas, Barcelona, abril 1954.

En efecto, uno de los rasgos más estimulantes de la década, y también menos atendidos, se advierte en la creación artística integrada y en la tentativa de formalizar la modernización del gusto. De ahí la apuesta por el diseño de muebles y objetos decorativos, la colaboración entre arquitectos y artistas en los edificios y equipamientos públicos, y el deseo —fallido en parte— de impulsar el diseño industrial, el interiorismo y la ambientación. Actitud y fórmulas todas que calarán hondo en el imaginario artístico de Manrique, hasta marcar su personalidad creativa más allá del horizonte de la década, tan determinada por la pasión de habitar y la vida moderna. Las propuestas del Grupo R, formado en Barcelona en 1951, volverían a reactivar el diseño, actualizando las inquietu-

Portada del número 330
de la revista *Domus*,
mayo de 1957.



des que expresó GATCPAC en los años treinta¹⁰. El Equipo 57 y las iniciativas individuales de numerosos arquitectos responderán también a ese clima de reconstrucción y puesta al día elaborado por las elites estéticas y profesionales en una circunstancia mezquina, dominada por las privaciones de todo tipo. Empresarios y promotores sensibles —como Huarte y Agromán— y arquitectos innovadores se vieron forzados, por su parte, a autoabastecerse para equipar las nuevas arquitecturas y vestir sus espacios de vida de una forma acorde con la emergente vocación moderna. Pintura, escultura, arquitectura, artes aplicadas y dimensión funcional de la creación conviven y se refuerzan procurando sobreponerse al páramo y la miseria de los cincuenta, y, al mismo tiempo, aproximarse a las formas y los recursos entrevistados en el cine y las revistas internacionales que llegaban —como la prestigiosa *Domus*, dirigida por Gio Ponti, que Manrique coleccionó y siguió con devoción—¹¹.

Avanzando en la consolidación de la sensibilidad abstracta, en 1956, José Luis Fernández del Amo, Vicente Aguilera Cerni y

Manuel Millares organizaron el I Salón de Arte no Figurativo, celebrado en Valencia y patrocinado por el MNAC de Madrid entre el 16 y el 30 de mayo. Como señala María Dolores Jiménez Blanco, esta muestra constituye “el tercer gran hito de la década de los cincuenta, después de la I Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951, y el Congreso Internacional de Arte Abstracto de 1953”¹².

A pesar de la acumulación de acontecimientos y del vigor del debate, no debe pensarse en un cambio radical en el arte nacional. Salvo en círculos avanzados y minoritarios, buena parte de la conciencia cultural permanecía dominada por rasgos clásicos y patrióticos, desenvolviéndose en un contexto precario, limitado por la escasez. Desprovisto prácticamente de aprovisionamientos externos de información, el panorama apenas se vio oxigenado por los viajes iniciáticos a París que comenzaron a hacer los pintores, y por un puñado de exposiciones de arte internacional organizadas en nuestro país, que sirvieron de estímulo y pusieron a nuestros creadores en contacto con los planteamientos de la abstracción¹³.

Contribuyó también a mejorar la situación la incipiente presencia de los artistas jóvenes fuera de nuestras fronteras aprovechando la política impulsada por Luis González Robles, comisario de Bellas Artes desde 1955, encargado de organizar la participación de España en las bienales internacionales¹⁴. Su labor favoreció la proyección externa del arte español más moderno, en particular a partir de la Bienal de Venecia de 1958, año que, con los premios que obtuvieron Tàpies y Chillida, marcó un punto de inflexión. González Robles, próximo, desde el comienzo, al Museo dirigido por Fernández del Amo —que él mismo llegaría a pilotar—, supo encauzar, a través de bienales y exposiciones colectivas itinerantes, la operación de promoción internacional del arte abstracto impulsada por las autoridades españolas.

¹² María Dolores Jiménez-Blanco, *opus cit.*, p. 106.

¹³ Algunos de los principales acontecimientos expositivos fueron los siguientes: III Bienal Hispanoamericana de Arte, en Barcelona (1955); *Tendencias recientes de la pintura francesa (1945-1955)*, 1955, en las salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, y, también ese mismo año, en Madrid, *Pintores suizos contemporáneos* y *Pintura contemporánea neerlandesa*; *Arte Otro*, 1957 —organizada por el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, la sala Gaspar de Barcelona y las galerías parisinas de Stadler y Rive Droite y El Paso—. Introduce a los grandes del informalismo. Fue previamente presentada en la sala Gaspar de Barcelona. En Madrid, se exhibió en la Sala Negra. Se colgaron obras, entre otros, de Appel, Burri, Saura, Tàpies, Fautrier, De Kooning, Pollock, Tobey, Canogar, Millares, Feito, Wessel...; *Semana del Arte Abstracto en España*, en la Sala Negra entre el 7 y el 15 de marzo de 1958; *Diez años de pintura italiana (1946-1956)*, 1958, en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, y en el mismo museo *La nueva pintura americana*, con importantes obras procedentes del MoMA —entre ellas, piezas de Baziotes, Sam Francis, Gottlieb, Guston, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Stamos, Gorki...—. Para una cronología más extensa, *vid.* Francisco Calvo Serraller, *España, medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, [dos vols.], Madrid, Fundación Santillana-Ministerio de Cultura, 1975, vol II.

¹⁴ En 1955, España participó en la I Bienal del Mediterráneo en Alejandría, bajo la coordinación de González Robles y, dos años más tarde, el comisario ya apostó abiertamente por el arte abstracto a la hora de conformar la representación española para la Bienal de São Paulo —Millares, Tàpies, Feito, Rivera, Oteiza y Cuixart—, en la que Jorge Oteiza obtuvo el Gran Premio de Escultura.

¹⁰ GATCPAC fue inicialmente constituido por los arquitectos Josep Pratmarsó, Oriol Bohigas, Joaquim Gili, Antonio de Moragas, Josep Maria Sostres, Josep Maria Martorell, José Antonio Coderch y Maue Vall, a los que luego se unieron, en 1955, Josep Antón Balcells, Guillermo Giráldez, Francesc Bassó, Manuel Ribas, y, en 1958, Pau Monguió, Francesc Vayreda, Javier Carvajal y Rafael García de Castro. Puede consultarse la exhaustiva y documentada monografía de Carmen Rodríguez y Jorge Torres, *Grup R*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1994. Resulta también adecuada para acercarse al ambiente de la cultura artística, arquitectónica y del diseño de Barcelona en los cuarenta y cincuenta.

¹¹ *Vid.* los catálogos citados *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*, [Comisarios: Gabriel Ruiz Cabrero y Patricia Molins], y *España años 50. Una década de creación*, [Comisarios: Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez].

Aparte del Museo Nacional de Arte Contemporáneo y el Instituto de Cultura Hispánica, apenas el Ateneo y un puñado de galerías constituían el frágil tejido sobre el que se proyectaban, en Madrid, los nuevos acontecimientos artísticos. Entre las salas de arte, es bien conocido el papel desempeñado por Biosca —acogió los Salones de los Once—, Buchholz, Clan —promovió la colección “Artistas nuevos”, dirigida por Mathias Goeritz, que editó un reseñable *Homenaje a Paul Klee*— y Fernando Fe, la mayoría librerías que se hacían acompañar de espacios expositivos.

El 25 de febrero de 1957, se produciría un cambio de gobierno en el que tomaron un papel destacado miembros del Opus Dei, dispuestos a encarar el desarrollismo de los sesenta con sus políticas tecnocráticas. Ese mismo año nacía El Paso, cuya importante aportación marcaría el arte de la década, eclipsando en buena manera la disparidad estilística que la caracteriza. Pero la profunda transformación del arte español, ya volcado hacia la abstracción informal, era irreversible. En nada se vio afectada por el cese del ministro de Educación Nacional, que había ratificado y asumido las políticas de apoyo y asimilación de la nueva sensibilidad. Significativamente, ese mismo año se inauguraría, en la Sala Negra, promovida por el propio Museo Nacional de Arte Contemporáneo, la exposición *Arte Otro*, que presentaba en nuestro país, con gran repercusión, la pintura informalista internacional, mientras Jorge Oteiza triunfaba en la Bienal de São Paulo.

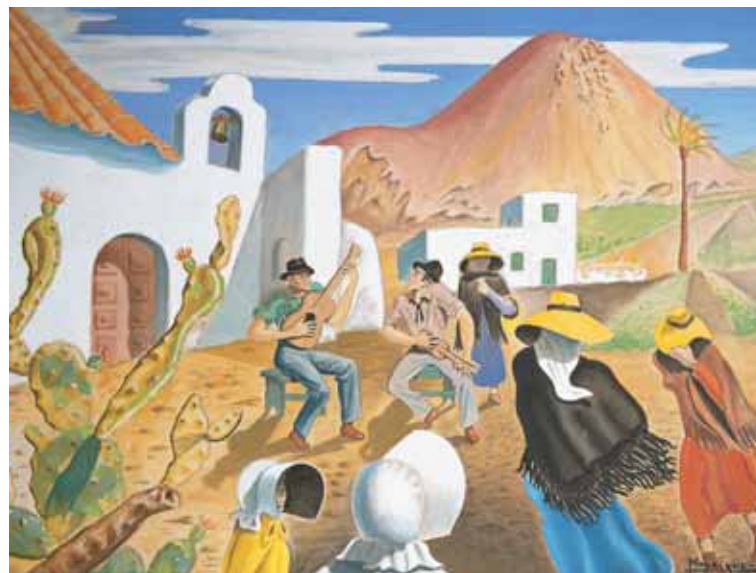
El aprendizaje de pintor: los apuntes preliminares

Una vez concluidos, en 1950, los estudios de Bellas Artes en la Academia de San Fernando, que, cinco años antes, le habían desplazado desde Lanzarote a Madrid, César Manrique comienza a perfilar su manera renovadora inequívocamente a partir de 1952. Hasta 1958, su producción creativa se inscribe en un período de tránsito y exploración sujeto a la lógica de la investigación moderna primero, y de vanguardia, después. Ese año realiza una exposición individual en el Ateneo de Madrid mostrando una especie de retículas terrestres, informales —sus *tierras ordenadas*—, en las que la materia adquiere presencia notoria, introduciendo así su lenguaje pictórico vinculado al tropo de las lavas, que desarrollaría por extenso a partir de 1959. Hasta entonces, no sólo va madurando su pintura, inmersa en un itinerario de raíz ecléctica, consonante con el espíritu de la época, sino que, en estos años cruciales, es cuando

se forja su peculiar personalidad polifacética, apegada a la transversalidad de las prácticas y al desbordamiento de la pintura. Será, en esta década, cuando aflore su apego al funcionalismo y las artes aplicadas, al arte volcado en la vida; cuando, de la mano de numerosas experiencias propiciadas por arquitectos que le encargan intervenciones murales y ambientaciones, comience a relacionarse con la dimensión espacial del arte expandido fuera de los límites del lienzo. César Manrique se forja en el heroico decenio de los cincuenta como pintor moderno, pero más allá de la vibrante y colorista línea de su horizonte pictórico —bien alejado del ascetismo hispánico—, configura, a contrapelo del rigor y austeridad reinante, su gusto festivo y sus registros estéticos celebratorios, desinhibidos, dominados por la pasión por la belleza, por un cierto impulso jovial y por la pulsión de habitar. Paralelamente, irá también subrayando la pertenencia de su discurso a la poética de la naturaleza y el paisaje de Lanzarote, fuente de su imaginario, mientras da sus primeros pasos en el arte público y esboza su discurso territorial y turístico.

Si las primeras tentativas como pintor —en los cuarenta de su Arrecife—, se desarrollaron bajo el amparo dispar del costumbrismo, el ascendente de Néstor de la Torre, y la influencia gráfica de las revistas de la época cristalizadas en escenas exóticas, modernas o de carácter surrealista, a cuya estilización Manrique se adhirió, pronto, tras el paréntesis académico, se adentraría en la exploración de las fórmulas renovadoras. Idealizando quizás aquellos primeros encuentros bisoños en la desolación cultural del Lanzarote de la posguerra, recordaría años más tarde: “Me fasci-

César Manrique, *Parranda en Tahíche*, c. 1942.





César Manrique, *Sin título*, 1943.



César Manrique,
Venus del cactus, 1941.



César Manrique,
Oriente, 1942.

naba ver revistas extranjeras cuando la guerra española y en la posguerra. Yo me las leía con avidez para comprender toda la arquitectura contemporánea. Me acuerdo que mi primer descubrimiento de pintura fue Picasso y Modigliani. Y me quedaba fascinado ante esa libertad de pintura que no era una pintura realista académica. Por esta razón yo empecé desde muy joven a tratar de ser independiente, pero luego me acuerdo que fui ya a la escuela de Bellas Artes en Madrid, y cuando salí tuve que hacer un gran esfuerzo para volver a encontrar mi verdadera personalidad y mi verdadera rebeldía ante la realidad, para crear un mundo más abstracto, más lleno de fantasía, y más en contacto con la naturaleza que había vivido”¹⁵. Entre el 1 y el 8 de noviembre de 1942, organizó su primera exposición en el Cabildo de Lanzarote, tres años antes de desplazarse a Madrid. Colgó treinta y cuatro cuadros reunidos bajo el denominador *Exposición de dibujos de César Manrique*. Además de dibujos a crayón propiamente, presentó acuarelas y aguadas. Los motivos eran diversos: retratos; escenas costumbristas, donde aparece el ascendente nestoriano, fijado en alusiones a la vegetación, la reiteración de arquitecturas y entornos antrópicos isleños —*Vecinos de Famara, Parranda en Tahíche, Puente de las Bolas, “Mosiando”...—*; composiciones teñidas de exotismo, en las que se mezclaban figuras estilizadas, procedentes de las revistas de la época, con escenarios surrealistas o imbuidos de un cierto realismo mágico —*Venus del cactus, Oriente...—*; o, en fin, instantáneas gráficas de la vida moderna, circunscritas, por lo general, a personajes que exhiben su cuerpo joven y atlético —*Deportistas, Mundo actual, Bronce y plata...—*¹⁶.

En 1947, había pintado un mural —hoy desaparecido—, en el bar de la sede del antiguo Casino de Arrecife, Lanzarote, que, aun en sus indecisiones lingüísticas, sorprende por su factura e intención moderna, a impulsos de una acentuada veta cubista. Se trata de una escena insular pintoresca, en la que reúne ya los que serán sus iconos arquetípicos: la tunera, el camello, la arquitectura local, la campesina, la palmera, la hoja de parra, el volcán y las tierras

¹⁵ *Confesiones de César Manrique*, [Transcripción de las conversaciones mantenidas entre César Manrique y Antonio Guerra], c. 1976, Archivo Fundación César Manrique, p. 10.

¹⁶ Los títulos de las piezas expuestas son los siguientes: *Mundo actual, Bronce y plata, Meditación, Oriente, Anatomía Guanche, Viento, Vecinos de Famara, Tocando en Tahíche, Campesinos de Timanfaya, “Mosiando”, Atardecer, Ya llegó, Venus del cactus, Rostros actuales, Deportistas, Ritmo, Venecia, Puente de las Bolas, Retratos de jóvenes, Adán y Eva, Rostro de mujer, Viejo desnudo y Caras de mujer*. Vid. el díptico *Exposición de dibujos de César Manrique*, Arrecife, [Cabildo de Lanzarote], noviembre de 1942. Para aproximarse a esta primera etapa de la pintura de César Manrique pueden consultarse los ensayos de Lázaro Santana, su más completo exegeta. Vid. Lázaro Santana, *César Manrique. Un arte para la vida*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1993, pp. 26-38; y del mismo autor, *Manrique*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991, pp. 15-20; y “La pintura de César Manrique hasta 1958”, en *César Manrique. Pintura*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2002, pp. 29-33.



Mural en el bar del antiguo Casino de Arrecife (Lanzarote), hoy Casa de la Cultura "Agustín de la Hoz", 1947.

negras. Añade una extraña figura masculina, especie de máscara de buche —aportación marinera al carnaval de Arrecife—, y una guitarra cubista, propia de los bodegones de Juan Gris o de Pablo Picasso. Sobre la pared blanca, el artista despliega una mancha, a modo de ameba, que enmarca una suerte de bodegón paisajístico. Una figuración esquemática y cubista, basada en la simplicidad de las formas, planas, delimitadas por un meticuloso dibujo lineal, dispone las trazas de un relato sobre el carácter insular. Algunos de los recursos que Manrique empleará en unos u otros momentos de la década están aquí esbozados: la intersección de planos simultáneos de color creando intersticios de geometría blanda en ocasiones, más racional en otras; la figuración fragmentaria; el esquematismo; la cosificación de las presencias; la búsqueda de transparencias cromáticas; la libre distribución de los elementos pictóricos; la superposición de figuras; la función compositiva del color; la delimitación de la superficie del mural mediante una forma no convencional; o, en fin, el hecho de que segmentos de alguna figura desborden la superficie delimitada y se proyecten sobre la pared —en este caso se trata de una palmera, pero el mismo recurso se repetirá en los murales del Parador de Arrecife afectando a representaciones diferentes—.

Tanto la retórica de la guitarra como el rico tratamiento cubista de la edificación popular lanzaroteña —casa y horno— dan vida a una composición facetada en la que predomina el gesto racionalista, conviviendo con una figuración más orgánica e incluso con un marco absolutamente organicista como es el que delimita la superficie de la pieza. La articulación formal que se proyecta sobre la arquitectura persigue una cierta complejidad no exenta de



Mural *Alegoría de la isla*, cafetería del Parador de Turismo de Arrecife, Lanzarote, 1950.

ingenuidad: sobre el paramento blanco, inciden un plano de la guitarra, otro de un cactus, una agigantada hoja de parra con un tratamiento propio del pop, sobre una base constructiva, y una cabeza de camello flotando sobre la piel impoluta del horno popular. Se trata de una obra que manifiesta la filiación moderna del joven Manrique cuando aún está cursando sus estudios en la Academia, poniéndolo en relación con las inquietudes de finales de la década de los cuarenta.

Avanzando bien pronto prácticas futuras, remodela el entorno de la pieza, constituido por una pequeña esquina que tenía, a un lado, la pared que soportaba el mural, y, a otro, un arco de medio punto acabado en piedra volcánica, rematado con un muro inferior. El conjunto refleja el detalle de un ambiente arquitectónico de estilo neocanario, que se repetirá en el bar del aeropuerto de Guacimeta, en cuya barra Manrique imprimirá también su sello. En el Casino de Arrecife, planteó un breve programa decorativo que, con la perspectiva de los años, podemos interpretar como un síntoma de sus posteriores intereses artísticos: con resaltes de cemento pintados de blanco, festonea las piedras volcánicas del zócalo que recorre el paño en el que se inscribe el fresco; coloca dos macetas de cerámica en las que planta cactus estilizados, al modo de los que pinta por estos años; cuelga un elemento artesanal; e instala, sobre la misma

César Manrique
pintando
*Alegoría
de la Isla*,
Parador de Turismo
de Arrecife,
Lanzarote, 1950.



esquina, una lámpara de formas singulares, a la que añade varios faroles. Se trata de su primera intervención documentada, que pudo verse completada con un segundo mural, frente al anterior, según testimonios de la época, que no han podido verificarse gráficamente.

A finales de 1950, pinta dos grandes murales para el Parador Nacional de Arrecife (Lanzarote) —uno emplazado en la cafetería y otro en el comedor—, construido en La Marina de la ciudad por el arquitecto José Enrique Marrero Regalado, e inaugurado oficialmente a mediados del año siguiente. En la pieza de la cafetería, *Alegoría de la isla*, Manrique plantea un “poema del tiempo” lanzaroteño, un relato de la evolución geológica y antrópica, paisajística, al fin y al cabo, de la isla. La secuencia incluye, cuidadosamente seleccionados, volcanes, erupciones, arqueología prehispánica —quesera, petroglifo, altar—, figuras humanas del lugar, cultivos

¹⁷ En 1954, Sebastián Jiménez Sánchez publicó una reseña descriptiva sobre los murales que merece la pena reproducir: “Recientemente hemos estado en el magnífico y acogedor Parador Nacional de Arrecife de Lanzarote, modelo entre los de su clase, que une a su ejemplar organización la valoración artística que el distinguido pintor lanzaroteño, César Manrique, ha sabido dar a los espléndidos y representativos murales del Bar y Comedor, que constituyen auténticas semblanzas cromáticas del paisaje y de la vida en la isla atormentada por los volcanes, en la antigua Titeroigatra o Torcusa. [...]”

El friso mural del Bar, perfectamente enmarcado por el arquitecto Marrero Regalado, es una pintura que representa certera y bellísimamente el poema del tiempo, tan interesante en la isla de Lanzarote, por representar precisamente, como un pasaje, primero: los volcanes en plena erupción con todo el clima trágico del momento en que los aborígenes desesperados derramaban leche en la ‘Quesera de los majos’, mesa-altar de las ofrendas, en honor de la Suprema Deidad, para aplacar la furia de los volcanes. Le siguen en primer plano dos toscos y discretos desnudos, acentuados por sus formas rotundas, debidas a la lucha constante de los volcanes y de los vientos; tras de ellas destaca el simbolismo litúrgico de un menhir, gris-verdiguinoso por la orchilla, ostentando el petroglifo de Zonzamas, que hemos descubierto totalmente, incorporándolo al acervo arqueológico de las islas, y estudiándolo y valorizándolo; luego se encuentra el volcán ya apagado, dejando en el paisaje una quietud y un reposo en los cultivos de enarenados, donde el hombre, después de las erupciones, empieza a investigar qué medios tiene que lograr para mejor obtener el difícilísimo y milagroso fruto de la tierra lanzaroteña. En primer plano se encuentra también la majestuosa figura de un camello tuchido, y junto a él un grupo muy



César Manrique
pintando el mural
*El viento, la pesca y
la vendimia* en el
Parador de Turismo
de Arrecife,
Lanzarote, 1950.

enarenados, camello, asno, cerámica, pitera, frutos... Una especie de mapa simbólico que representa, sintéticamente, la faz física de Lanzarote contemplada en la perspectiva de su génesis, tierra adentro. El mural ubicado en el antiguo comedor, conocido como *El viento, la pesca y la vendimia*, se compone de tres escenas autónomas, de corte costumbrista. Recogen, fragmentariamente, pero con voluntad emblemática, aspectos de las labores agrícolas en lucha permanente con los alisios atlánticos; la actividad de un grupo de pescadores con sus capturas, ataviados al modo tradicional; y, por último, un episodio de recogida de la uva. De nuevo, aparece, bien escogido, un amplio repertorio iconográfico: campesinos y marineros vestidos con la indumentaria característica de sus labores, peces, barcas, lagar, tunera, hojas de parra, volcanes, palmas...¹⁷. Se trata de motivos insulares que ya habían tenido presencia reiterada tanto en el mural del Casino de Arrecife como en diversos dibujos y pinturas de los años anteriores, fruto de sus primeras incursiones plásticas.

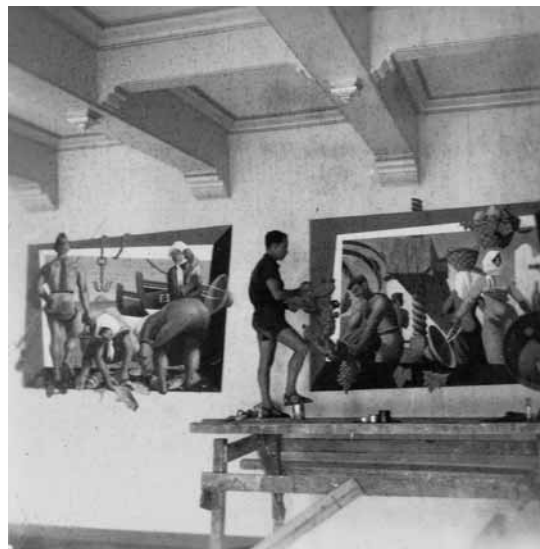
armonioso integrado por una mujer ataviada con sombrero de paja y sobre-todo negro con flecos al viento, y una niña con sombrero ‘quita-sol’ sobre un asno, en escorzo muy expresivo, que luce alforja colorinesca; cerámica pintada de los antiguos talleres alfareros de Munique, frutos carnosos de la tierra y pita; y, luego, el volcán más antiguo, erosionado por el tiempo y por las manos del hombre para sacar las arenas mágicas o lapillis que sirven para los peculiarísimos y originales ‘enarenados’ de la isla.

Este motivo mural es todo un poema del tiempo en la Isla de los Volcanes, representando cada momento de su estado eruptivo en armonía con las costumbres de cada fase volcánica.

Completa la atractiva decoración del Parador Nacional de Arrecife, en su sala comedor, las pinturas murales, plenas de luz, colorido y simbolismo, que el autor llama ‘El viento, la pesca y la vendimia’. La primera sintetiza la original modalidad agrícola de los ‘enarenados’ en lucha constante con el viento, la desolación y el sacrificio de vivir en un ambiente inhóspito de sequedad, de brisote y de arenas voladoras; el esfuerzo de una campesina, en unión de dos pequeños hijos, en lucha titánica con el ambiente, da emoción a tan sugestivo paisaje. El segundo mural del comedor representa, con realismo extraordinario, las escenas de un grupo de pescadores que recogen de entre las mallas de sus trasmallos las especies merluza, mero, vieja, salmón, etc. En este mural destaca sobremedera el típico atuendo femenino y el peculiar sombrero de palma, aфонilado, del hombre. El tercer mural es más barroco, jugoso y dulce; representa la vendimia con su lagar, con sus uvas, con sus hombres y mujeres. Es una pintura de colores verdes tiempos, negros y violáceos y de tonalidades encarnadas y áureas que atraen y sugestionan”. Sebastián Jiménez Sánchez, “Las pinturas murales del Parador Turístico de Arrecife”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de enero de 1954.



César Manrique pintando el fragmento *El viento* de uno de los murales ubicados en el Parador de Turismo de Arrecife, Lanzarote, 1950.



César Manrique pintando el fragmento *La vendimia* de uno de los murales ubicados en el Parador de Turismo de Arrecife, Lanzarote, 1950.

Lázaro Santana, que ha estudiado atentamente esta primera etapa, enfatiza los valores de síntesis y alegoría de los signos plásticos que informan tanto estos murales como, sobre todo, el que pintará tres años más tarde para el aeropuerto de Guacimeta, Lanzarote¹⁸. En efecto, es pertinente reconocer la destreza narrativa del artista, su capacidad para disponer escenas relativamente complejas a partir de elementos impregnados de espesor figurado. A medida que avance en la configuración de su universo creativo, la reiteración de ciertos contenidos presentes desde estos primeros pasos —cactus, pitera, pez, nasa, barca, vivienda, camello, volcán, cerámica aborigen...— concederá a las piezas de su relato plástico una dimensión arquetípica, con independencia de las variadas fórmulas expresivas que emplee.

El pintor profundiza en la intención de construir fragmentos verosímiles que aluden a la realidad, relacionados con la cualidad del lugar y la belleza pintoresca, si bien su representación no es tanto naturalista cuanto próxima a un clasicismo moderno de derivación cubista. Su formación y buena mano, le permiten trazar morfologías más incipientemente renovadoras que académicas, aunque vinculadas al discurso autóctono. Sus figuras son sólidas, volumétricas, incluso de apariencia pétreas. Transmiten una cierta impresión objetual, esto es, de exaltación de la propia materialidad, un rasgo que desarrollará más tarde en su pintura, tan inclinada a cosificar e

individualizar presencias. Aparecen como secuencias de paisajes heroicos, en los que la naturaleza y la actividad humana resultan corregidas por el pintor, ennoblecidas. Tocadas con un velo de idealización y visiblemente monumentalizadas, se construyen sobre rastros picassianos, presentes aquí y allá en la obra de estos años. Pronto, en esta fase preliminar, se hace visible una caracte-

rística sustantiva del artista, reiterada a lo largo de su vida: la raíz insular de su cosmovisión —muy apegada a la naturaleza y los componentes culturales vernáculos—, asociada a un metabolismo estilístico contemporáneo, ya sea narrativo ya sea abstracto. O sea, recorrerá el camino que separa la alegoría del tropo de la lava.

En 1952, realiza estudios en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid, desde luego, nada casual. El cine constituye un importante recurso formativo en el limitado mundo cultural y social de la España de entonces. En su caso, significa una ventana por la que se asoma a la contemporaneidad foránea, toma referencias estéticas y decorativas, y se aprovisiona visualmente de una actualizada industria de lo cotidiano. A la larga, esta actitud abierta resultaría sustancial tanto para su programa de integración de las artes en ambientaciones y espacios naturales acondicionados, como para poner en tensión lo vernáculo con lo abstracto y la cultura material del lugar con los lenguajes modernos internacionales: su arte de habitar cosmopolita, su poética del arte para la vida placentera. En unas declaraciones realizadas en los setenta, al tiempo que reiteraba la fascinación que sentía por Greta Garbo, uno de sus mitos femeninos declarados, certificaba el valor que el séptimo arte había tenido para él: “A mí el cine también me fascinó porque a través del cine podíamos ver el mundo exterior, el mundo europeo, el americano, el mundo civilizado, el del progreso”¹⁹.

¹⁸ Vid. Lázaro Santana, *César Manrique. Un arte para la vida*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1993, p. 44, y “La pintura de César Manrique hasta 1958”, en *César Manrique. Pintura*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2002, pp. 29-40.

¹⁹ *Confesiones de César Manrique*, [Transcripción de las conversaciones mantenidas entre César Manrique y Antonio Guerra], c. 1976, Archivo Fundación César Manrique, p. 28.



César Manrique,
Sin título, 1952,
monotipo, 53 x 43 cm,
colección particular.



César Manrique, *Sin título*, 1952, monotipo, 41,5 x 51,5 cm, colección particular.

Desde 1952 y hasta sobrepasado el ecuador de la década, produce composiciones de temática variada —básicamente, bodegones y escenas con motivos insulares— bajo el denominador común del monotipo, una técnica que le ofrece la posibilidad de investigar las texturas y de profundizar en su vocación de gran colorista²⁰. Compagina su ejecución con la de óleos, sobre todo naturalezas muertas, en los que esboza una figuración limpia, incipientemente ortogonal, en gamas pastel, que recuerda el lirismo de Morandi. De ellos, venderá varios al hotel Castellana Hilton, decorado íntegramente por Luis y Javier Feduchi —padre e hijo—, dos de los diseñadores más relevantes del

decenio, quienes, con esta propuesta, marcarían tendencia en la decoración de la arquitectura hotelera y turística española.

Muestra los monotipos, por primera vez, en noviembre de 1953. Lo hace en una exposición organizada por el Cabildo Insular de Lanzarote. Cuelga en torno a una veintena de obras, que había pintado por entonces, a partir del verano, frente al mar, en su estudio de la Caleta de Famara (Lanzarote), un pequeño pueblo de pescadores donde su familia poseía una casa y pasaba sus vaca-

²⁰ El comisario —luego delegado— de Excavaciones Arqueológicas de la provincia de Las Palmas, Sebastián Jiménez Sánchez, con quien el artista había compartido en los cuarenta numerosos paseos por la isla y quien le había introducido en el conocimiento de la arqueología aborigen, que dejaría huellas en su iconografía —exvotos y cerámicas—, publicó una crónica descriptiva sobre los temas de los monotipos que merece la pena ser reproducida: “Esta última producción, que he visto recientemente, en sus cortas vacaciones en la encantadora Playa de La Caleta de Famara, comprende quince monotipos en tamaño muy grande (en esta técnica).

[...]

El tema predominante en esta su nueva faceta pictórica es la playa con sus caseríos típicos, sus barcas varadas, sus corchos, sus espinas, sus escamas y fauna marina, no faltando la representación humana como un ensamblaje plástico de líneas y formas en bloques maravillosamente equilibrados, vista sin caer, como casi siempre se cae en este tema, en el tópico vulgar. Esta visión de las playas por César Manrique es como un mar cósmico con sus extrañas faunas, algunas sacadas como de profundidades abisales.

Huyendo del color —César Manrique es el mago del colorido— el artista insatisfecho siempre, nos presenta sus gamas negras con mujeres blancas en playas negras. No olvidemos que la isla de Lanzarote es la resultante de cataclismos volcánicos que hace que su suelo sea todo un mar de negras escorias, negrura de la que participan igualmente muchas de sus playas. En esta otra visión de tonos negros ocupan lugar central figuras femeninas estilizadísimas y llenas de juegos plásticos, rodeando el conjunto astros extraños, motivos de flora indígena, crustáceos, espinas y barcos blancos surcando mares negros.

Como apoteosis final de mi visita a su estudio de La Caleta de Famara, César Manrique me ha brindado una última y gratísima sorpresa: un gran mural de una elegancia extraordinaria por su composición originalísima y sobriedad de gamas negras, blancas y ocre. Este mural recoge el acoso de los hombres a un rebaño de ciervos, que huyendo desesperadamente quedan malheridos al enfrentarse con arqueros”. Sebastián Jiménez Sánchez, “Los monotipos de César Manrique”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de noviembre de 1953.

César Manrique, *Sin título*, 1953, monotipo, 43,5 x 52,5 cm, colección particular.





César Manrique, *Sin título*, años 50, monotipo, 39 x 50 cm, colección particular.

César Manrique, *Sin título*, 1953, monotipo, 41 x 50 cm, MIAC - Cabildo de Lanzarote.



César Manrique,
Marinera roja, 1953,
monotipo, 34 x 26,5 cm,
colección particular.



Casa de la familia
Manrique en Famara,
Lanzarote, c. 1935.



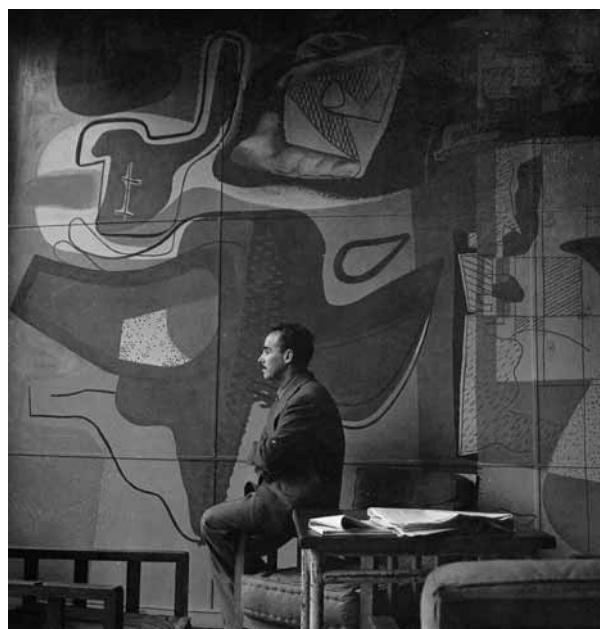
César con amigos en Famara,
Lanzarote, c. 1935.

ciones de verano²¹. Famara dibuja en su conciencia un espacio nutricional, fundacional, marcado vivamente en su memoria íntima y artística, proporcionándole un semillero de sensaciones e imágenes, de estímulos creativos, que nunca dejó de reconocer y valorar. El pueblo de sus expansiones veraniegas imprimió huellas determinantes en su imaginario y en su sensibilidad. Le brindó un mundo de recursos plásticos y de intensas observaciones naturales procedentes de la cultura del mar: charcos y peces, barcas y fondos marinos, cielos estrellados y playas solitarias... En definitiva, le proveía de un paisaje marino arquetípico, que César Manrique supo reinterpretar en clave personal y antiacadémica, de la mano de una neofiguración amable y sintética, apoyada en esquemas compositivos de libre disposición. A los pocos días de la

²¹ La prensa de la época recoge que colgó siete piezas que ofrecían temas "sobre nuestra incomparable playa de La Caleta", dos bodegones, dos sobre playas negras de Lanzarote, un tema isleño titulado *Cielo y mar*, algunas piezas sobre exvotos y figuras custodiadas en la iglesia del pueblo de Femés; un bodegón titulado *De la figura románica*, versión del que había enviado ese mismo año a la II Bienal Hispanoamericana de La Habana; y un tema mural, sobre plata, que consistía en un episodio venatorio. La exposición permanecería abierta al público durante una semana. Vid. Guillermo Topham, "El próximo domingo, será inaugurada la exposición de pinturas de César Manrique", *Antena*, Arrecife, 10 de noviembre de 1953, p. 2.

inauguración, imbuido del espíritu misional que imprimía la vocación moderna, pronunció la conferencia “Concepto del arte actual”. Por entonces trabajaba ya en la confección del mural del aeropuerto de Guacimeta (Lanzarote).

César Manrique con Manuel Conde en París, 1953.



César Manrique ante el mural de Le Corbusier en el pabellón suizo de la Ciudad Universitaria de París, 1953.

Como tantos otros compañeros de generación, en abril de 1953, el artista organiza su particular viaje iniciático a París, coincidiendo allí con Manuel Conde y Francisco Ferreras. Aprovecha su estancia de varios meses para ver abundante pintura y, según su propio testimonio, para conocer a Picasso, un ascendente central en su formación. La experiencia resultaría decisiva en la consolidación de su compromiso con lo nuevo. El mismo Manrique consideraría que había servido de detonante para alentar un giro a su quehacer pictórico, convirtiéndose en una suerte de rötula temporal y estilística, particular-

mente en lo que concernía a encauzar su “abstractismo”, concretado al año siguiente en su exposición individual en la galería Clan. Pero más allá de esa faceta, París encarnaba para él la modernidad en todos los ámbitos de la vida cotidiana, un horizonte que le seducía y le distanciaba de la clausura y la miseria de la España de la posguerra. Naturalmente, no fue su única visita. En 1957, realizaría de nuevo varios viajes y seguiría haciéndolo después. Toda la década, en realidad, tuvo para él un carácter viajero —París, Ibiza, Palma de Mallorca, Canarias, Costa Brava, Levante, Italia...—, al igual que el resto de su vida.

Para César Manrique, 1953 representa un año de arranque. Visita Ibiza y entra en contacto con la arquitectura de la isla, una circunstancia que tendrá repercusión en las decisiones paisajísticas que tome en Lanzarote en las décadas de los sesenta y setenta. Asimismo, inicia sus colaboraciones con arquitectos.

Los primeros monotypes que pinta en 1952 son bodegones que se resienten de cierta falta de destreza. Aún no se ha hecho con el medio, sobre el que bien pronto volcará su pericia técnica —*Sin título*, 1952, p. 123—. No obstante, ya anuncian algunas de las constantes que caracterizarán su figuración de esta década, en particular, durante la primera mitad: esquematización de la realidad visual; expresividad lírica; estilización; suntuosidad cromática; individualización de los objetos en la escena —acentuada por su aislamiento y desapego del fondo a través de reservas perimetrales en blanco o de trazos lineales—; presentaciones planas desprovistas de profundidad; monumentalización de las figuras, desplegadas con libertad, incluso azarosamente, a lo largo y ancho del plano pictórico, en ocasiones sin puntos de apoyo, cual si flotaran... Su propósito es el de proponer realidades estrictamente plásticas. Se aprecia incluso la articulación de geometrificaciones marcadas por la variedad de su paleta, que ya podía verse en un temprano y anticipador óleo de 1951 —*Sin título*, 1951—. Además de la exaltación colorista propia de



César Manrique, *Sin título*, 1951, óleo/lienzo, 44 x 100 cm, colección particular.



César Manrique,
Sin título, 1954,
monotipo,
51 x 41,6 cm,
colección particular.

este período inicial, reflejan la habilidad compositiva de Manrique, su capacidad para ritmar planos de color creando tramas visuales de cierta complejidad. En el bodegón, que incorpora el recurso clásico de la ventana abierta al paisaje —volcánico, en ocre y negros— para dar profundidad al interior, se despliegan numerosas frutas y cerámicas pintadas con intención esquemática, muy evidente en las primeras, verdaderas masas de color, y en las decoraciones vegetales del fondo, que reiterará en otros trabajos. Se manifiesta, asimismo, una incipiente tendencia a presentar los signos plásticos a través de trazos ortogonales, marcadamente individualizados, y a descansar la energía pictórica del cuadro en la cualidad retiniana.

Los monotipos aportan las posibilidades de un laboratorio en el que investiga dos dimensiones básicas, sin desatender la vertiente compositiva: el análisis de la forma y la libertad del color, orientada hacia los valores abstractos que caracterizarán estos años de exploración. Manrique problematiza la realidad amablemente, al tiempo que profundiza en la propia autonomía de la expresión pictórica con respecto a la representación. El planteamiento de esta serie responde a una lógica titubeante: alternan, a lo largo de los años, hasta 1956, avances con retornos estilísticos. Las abundantes naturalezas muertas, muy vegetales, reflejan una voluntad decorativa, subrayada por un cromatismo eufórico, muy personal. Suele tratarse de obras más conservadoras que las escenas insulares de campo y de mar, que resultan, sobre todo, paradójicas. Si la figuración floral liga

su factura a referencias explícitas —localizadas en la mitad superior de las pinturas—, es igualmente cierto que, en su mitad inferior, suelen incorporar emergentes rasgos abstractos —descomposiciones y entrecruzamientos lineales, juego de planos...—, como puede observarse en el amplio conjunto que, en 1954, realizó para el Hostal de los Reyes Católicos, en Santiago de Compostela, hoy Parador Nacional —pp. 127-129—. En éstas como en otras piezas, el festival de color, inusual en nuestra tradición pictórica, toma un protagonismo esencial, distribuido sobre formas esquemáticas e incipientes geometrías curvilíneas. Manrique, que pronto adquirió fama de

César Manrique, *Sin título*, c. 1954, 41 x 50 cm, monotipo, Paradores de Turismo de España.



César Manrique,
Bodegón de la ventana, 1952,
óleo/lienzo, 90 x 60 cm,
colección particular.



colorista, se prodiga en una brocha esplendorosa, con gamas muy limpias, alternadas con fondos en los que busca, a través del *frottage*, calidades y matices de texturas, una inclinación que le llevó a apreciar la pintura de Pancho Cossío. Cultiva la luminosidad y la pureza, explorando los registros más musicales del pigmento, que remiten a un momento arcádico, relacionado con el principio de los tiempos y la felicidad cálida del trópico —quizá a la memoria mítica de las Hespérides—. Con el paso de los años y la gravitación austera hacia la que se deslizará buena parte del arte español, teñido de trazas ético-políticas y voluntad naturalista, el creador lanzaroteño ate-

César Manrique, *Sin título*, 1955, óleo/lienzo, 46,5 x 64,7 cm, colección particular.



núa circunstancialmente su expansión cromática, a la que regresará en diversas ocasiones. Su singular paleta, sin duda de las más optimistas y matisianas del momento —el fervor del francés atraviesa su pintura como una presencia familiar e incluso lo cita explícitamente—, le significa en su contexto, a la vez que le aleja del arraigo hispánico, un tema presente en la cultura plástica de los cincuenta²². Frente al color natural, relacionado con la materia orgánica o mineral —al que se tenderá en la época y acabará imponiendo El Paso—, César Manrique opta, en sus inicios, por el color artificial, empleado con autonomía respecto de la realidad, pues su única razón es visual. O dicho de otra manera: se envuelve en el tejido del pigmento entendido como sustancia meramente estética y sensual, algo propio de su cultura hedonista. De ahí, precisamente, su valor sinestésico. Su moderna ruptura cromática se verá progresivamente

²² Tomás Llorens, "Paleta, gusto, hispanidad y autenticidad en la pintura española de los 50", en VV. AA., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Fundación Argenteria-Visor, 1998, pp. 63-69.

corregida, en particular a partir de 1954, por el aire sobrio de los tiempos y la presión del *mainstream*, a la que no resistió, resolviendo mediante el eclecticismo la contradicción que le provocaba la pugna entre pulsión y cultura.

En el panorama que, fruto de las estrategias de transformación, sufre el *statu quo* de la pintura, Areán identificó doce "variantes de neofiguración": "esquemática, neocubista, arlequinada, fluctuante, espacialista, mágica, fisiologista, efervescente, gesticulante, muralista,



César Manrique,
Sin título, c. 1954,
monotipo, 51 x 41 cm,
colección particular.

desmitificadora y político-narrativa"²³. Tal diversidad taxonómica traslada una idea de la pluralidad de sensibilidades que se cruzaban en el magma plástico del decenio de los cincuenta, por la vía de los nuevos tratamientos de la imagen. Múltiples caminos esbozados en medio de la incertidumbre que precedía al cambio de rumbo. Manrique introduce una fractura estilística, que orienta su trabajo en la perspectiva renovadora de los realismos modernos, más interesados en construir verdades estrictamente pictóricas que en reproducir la realidad. Naturalmente, late en ella la absorción de la pintura francesa a través de la mediación de Vázquez Díaz, de la Escuela de París —Bores, en particular—, y la influencia mayor del postcubismo —confesó su admiración por Braque y Juan Gris—, crecientemente ampliada por el artista. A medida que avanza en su programa estético y le toma el pulso a su lenguaje, profundiza en la construcción de las figuras y del propio cuadro recurriendo a segmentos articulados

²³ Carlos Areán, *Treinta años de arte español*, Madrid, Guadarrama, 1972, pp. 32-33.



César Manrique,
Sin título, 1954,
monotipo, 53,5 x 43 cm,
colección particular.

mediante el color. Gestiona su relectura del cubismo, una herencia central que informará su aventura innovadora durante estos años, mientras la progresión constructiva le conducirá hasta un arte concreto, en el que se desprende de las referencias. No resulta extraño que, en el contexto del clasicismo dominante y de la conquista de la modernidad, este tratamiento subjetivo de la representación fuera interpretado por la crítica periodística como “abstractista”. Incluso el propio artista lo manejó en esa misma perspectiva para distanciarse de las poéticas de la mimesis. En realidad, constituyen registros lingüísticos, secuencias de evolución integradas en el camino hacia la completa liberación del referente, hacia la autonomía plástica. Como ocurriera, por ejemplo, con Piet Mondrian, cuya lógica interna comparte analogías con el proceso seguido por Manrique, un desarrollo basado en la sucesiva descomposición geométrica de la figura y en la articulación del fragmento, antes integrado en una estructura superior. Los sistemas de arquitectura interna que despliega en sus monotipos —una suerte de taller— contienen el embrión de los planteamientos abstractos que iniciaría con su exposición en la galería Clan en diciembre de 1954. Sus reconocibles geometrías blandas, apoyadas en planos constituidos por la intersección de líneas curvas de color o de mero trazo, son visibles en los fondos, soportes e imágenes de buena parte de los monotipos figurativos. Del tratamiento cubista de la realidad evolucionará, pues, hacia la abstracción geométrica, trazando un itinerario común a otros artistas de su generación. En una entrevista que le hacía Juan Manuel Bonet a Luis Feito en 1991, el artista madrileño dejaba constancia de ello: “—¿Cómo



César Manrique, *Mujer desnuda en la playa*, 1954,
gouache y acuarela/lienzo, 42,5 x 53 cm, colección particular.

llegaste a la abstracción? —Fui evolucionando de un modo natural. Pasé por una etapa cubista. El cubismo no me lo encontré en los libros, sino que en un momento determinado lo sentí como algo necesario. Se trataba de renunciar al modelo, de estilizar, de geometrizar lo real. Tras ese paso por el cubismo, sentí la necesidad de la pintura pura, de prescindir completamente de la referencia figurativa y expresarme en el lenguaje de la pintura pura. Ése fue realmente el paso más fuerte, más terrible”²⁴.

La crítica se refirió al valor decorativo de estas escenas locales y bodegones, afirmados sobre el buen gusto, una interpretación reiterada con posterioridad. Así, a la altura de 1956, Sánchez Camargo aludía al artista como el “abstractista más decorativo que tenemos en la actualidad”²⁵. Manrique elude comportarse como un artista

²⁴ Feito, [Textos: Francisco Calvo Serraller, “Una trayectoria en tensión”; y Juan Manuel Bonet, “Conversación con Luis Feito”], Madrid, Caja Madrid, 1991.

²⁵ Manuel Sánchez Camargo, “Noticia y crítica de Arte”, *Pueblo*, Madrid, 24 de marzo de 1956. Dos años más tarde, el mismo crítico volvía a insistir en la condición amable y colorista de la pintura y los murales de Manrique, ahora para valorar positivamente su evolución informalista y matérica, tras la exposición del 1958 en el Ateneo de Madrid. Sánchez Camargo elogiaba la responsabilidad del artista, que no se había plegado al éxito ni se había reiterado en una pintura que conectaba fácilmente con el gusto del público: “[...] De los anteriores lienzos de Manrique, rientes, claros, amables, el juego gracioso e inteligente —y aquí la inteligencia tiene clara demostración— hasta llegar a los de ahora, hemos asistido a una transformación íntima, meditada, sentida por el pintor que, sinceramente, dialoga con la pintura. A Manrique le hubiera sido fácil, más que a ningún otro artista abstracto, afirmar su obra en las sucesivas decoraciones murales u otras obras de caballete. Era una pintura que gustaba a los que no comprendían la supresión de la anécdota. Las formas y el color eran manejados con tanta gracia, soltura e intención, que el juego quedaba preso en la retina de cualquier espectador. Era una obra ya con peso y medida; pero Manrique ha querido ir más lejos, ha comprendido que estaba en la obligación de hacer más intenso el diálogo entre sí mismo y la materia, y que el lienzo blanco que él podía llenar, con el éxito asegurado, le exigía más...”. Manuel Sánchez Camargo, “El expositor ha llegado a la meta tras un largo proceso, como ha sucedido en todos los artistas, desde Zurbarán a Goya”, *Pueblo*, Madrid, 16 de diciembre de 1958.



César Manrique, *Sin título*, 1954, monotipo, 42,3 x 51,9 cm, colección particular.

incrustado en la “veta brava” hispánica y despliega su carácter atlántico a través de una pintura joven, lírica y afrutada, que celebra la vida. Tanto sus actitudes desinhibidas y divertidas, enmarcadas en un talante existencial inmerso en la *joie de vivre*, como su expresa exaltación de la belleza y el esteticismo, le separaron de la densidad moral y el espíritu calvinista de su generación. Desprovisto de cualquier sentido dramático, trabajó con una concepción amable y materialista de la pintura, descargada de contenidos ideológicos, éticos o místicos, antes al contrario, afirmada en recursos retinianos y en el puro placer sensorial, próximo a la Escuela de París. Y el color exuberante, usado con abundancia y libertad extrema, constituyó su gran argumento vital, su metáfora medular. Un arte optimista y feliz, que pretendía cantar el costado luminoso de la existencia y contribuir al bienestar individual y civil, integrándose en espacios de experiencia más amplios, en los que concurrían otras artes —escultura, arquitectura, cerámica, decoración...—, con el propósito utópico de que la experiencia de habitar un espacio bello y armónico, culto, rescatase al hombre corriente de la banalidad y el malestar. Es ahora cuando este horizonte lúdico, funcional y estrictamente moderno comienza a atravesar su poética y a moldear su carácter de artista independiente, en consonancia con cierto estilo de espíritu coetáneo, que él personalizaría, alumbrando uno de los legados artísticos más ineditos, complejos y sugerentes —también polémico, paradójico— de la segunda mitad del siglo XX español.

Pinta, como he dicho, abundantes naturalezas muertas, un género acreditado en la historia de la pintura con carta de exploración formal,

probablemente el gran tema de la modernidad. Las vanguardias dieron testimonio de su pasión por el bodegón y los movimientos de su misma estirpe sobrevenidos tras la Segunda Guerra Mundial extendieron su prestigio, actualizando el contenido y revisando la forma. El propio cubismo descansó su revolucionaria dicción en piezas de esta naturaleza, que forman parte de la memoria de la pintura contemporánea, adoptando esta fórmula como instrumento de batalla. No es extraño, pues, que Manrique lo adoptara para adentrarse en su aventura creativa, inserto en el clima de ebullición que vivía la escena española en el primer lustro de los cincuenta. En realidad, el conjunto de expresión plástica del artista correspondiente al período que revisa esta exposición (1950-1957) debe entenderse como un recorrido formativo y de investigación lingüística, sometido a una itinerancia estilística propia de los períodos de transición y adquisición de lenguajes. En el quehacer manriqueño, resuena el eclecticismo y las tensiones formales y conceptuales de su tiempo. José María Moreno Galván, que conceptualizó como “modernismo dinámico” la fase correspondiente a los primeros intentos para romper el tedio de la “situación invariable”, dejó escrito que “la posibilidad dinámica del estilo era el ingrediente fundamental de su actuación”²⁶. Resulta aplicable a Manrique, en cuya obra late la dicotomía entre neofiguración y abstracción, tal y como ocurrirá a la altura de 1954. En estos primeros años de la década, su cabeza se configura como un taller de sensibilidades plurales, en consonancia con el momento histórico. Aun respondiendo a una diversidad cierta, se reconoce en un indudable aire de época, una suerte de precipitado en el que confluyen ecos variados, desde la geometrización y composición cubista, el lirismo de Klee y la impronta hegemónica de Picasso, a la reiterada Escuela de París y el magisterio de Vázquez Díaz.

Pero el joven artista no sólo mira a la pintura. Pronto, el trabajo con arquitectos en proyectos murales o en decoraciones y ambientaciones expande su campo de acción, situándolo en una de las líneas más singulares de la renovación estética de la década: las prácticas colaborativas y la integración de las artes en una perspectiva funcional. Manrique, se vuelve hacia la arquitectura, el diseño, la decoración, la escultura, el cine..., imbuido de militancia moderna²⁷. Es en

²⁶ José María Moreno Galván, *opus cit.*, pp. 88-90. *Vid.* también *ibidem*, p. 71.

²⁷ Empezó a dibujar encargándose de pintar la cartelera de las películas que proyectaban en la sala de cine de Arrecife. Anecdóticamente, cabe señalar las afinidades entre su casa de Taro de Tahíche, construida a finales de los sesenta, y los ambientes, formas y materiales que aparecen en el largometraje *El guateque* (1968), dirigido por Blake Edwards e interpretado por Peter Sellers, Claudine Longet y Jean Carson, entre otros. Las jardineras, plantas interiores, agua, jardín exterior, generosos espacios abiertos, pintura colgada en las paredes, sofás de mampostería corridos, bañera rodeada de vegetación, grandes ventanales de techo a suelo abiertos hacia el jardín... tienen mucho que ver con la vivienda de César Manrique construida sobre la lava, en Lanzarote, por esas mismas fechas.



César Manrique, Jardín de Cactus, Lanzarote. Interior de la cafetería, 1990.

estos momentos cuando comienzan a gestarse su vocación interdisciplinar, sus prácticas transversales y su ideario del arte total, que formulará en las dos décadas siguientes. Y aunque no haya elaborado aún su discurso de la naturaleza, a lo largo de los cincuenta y a medida que profundiza en su vocabulario abstracto, irá planteando los lazos que su expresividad mantiene con el paisaje insular, al que acabará remitiendo su pintura —y el conjunto de su obra, en última instancia—, hasta alumbrar una especie de estética naturalista.

César Manrique, *Paisaje con barca*, 1955, óleo, 44 x 53 cm, Museo Antonio Manuel Campoy, Almería.



Su neofiguración se desenvuelve, con frecuencia, en los ámbitos costumbristas que ya había abordado mediante su dicción clasicista. Los relee sintéticamente a la luz de los nuevos lenguajes. Un amplio repertorio de elementos característicos del paisaje cultural insular se entrecruza en unas y otras obras: pescados, nasas, barcas, erizos, trasmallos..., que se convertirán en símbolos de su universo creativo. En ocasiones, los acumula con estrépito aditivo y en medio de una desenfadada explosión colorista



César Manrique, *Sin título*, 1953, monotipo, 40 x 50 cm, colección particular.

que asocia arquitecturas vernáculas, palmeras, camellos, portones, hornos, lunas, volcanes, aljibes, cactus, cerámicas, chimeneas, campesinas y campesinos ataviados con sus vestimentas típicas y tocados siempre con sus característicos sombreros. La mayoría de estos motivos se convertirán en auténticas matrices icónicas que usará a lo largo de su vida artística, unas veces en la pintura, otras en el diseño gráfico o en prácticas decorativas. A modo de retablo insular, como proponiendo una secuencia cinematográfica, despliega, en una presentación plana, un precipitado de signos que traducen narrativamente, la personalidad de Lanzarote: auténticas pinturas modernas de país. La superposición de presencias resulta abrumadora, pero efectiva, en estas espesas escenografías, por la doble construcción: la de las propias figuras, segmentadas en facetas, y la del conjunto de la escena representada, asimismo articulada en fragmentos. Construye así una mitología visual conductora, a través de deta-



César Manrique, *La vida en Lanzarote*, 1951, lápices de colores/papel, 38 x 48 cm, colección particular.

lles de la vida cotidiana²⁸. Dota a la isla de su retrato moderno. La elaboración estilística es intensa, a fuerza de geometrizar y descomponer las imágenes, de agregar planos delimitados por la línea en presentaciones marcadas por el color y el simultaneísmo, que absorben la lógica cubista. El espesor morfológico no oculta, sin embargo, la dimensión paisajística de estas obras, relacionadas conceptualmente con el mural pintado en la terminal del aeropuerto de Guacimeta, una pieza mayor, resuelta con soltura. Lázaro Santana ha señalado el progreso que supone esta aportación con respecto a las anteriores pintadas para el Parador de Arrecife, tres años antes: “El avance estilístico de la pintura de Manrique habría que establecerlo si comparamos este mural [Parador de Arrecife] con otro realizado tres años más tarde para el aeropuerto de Guacimeta, también en Lanzarote. Los elementos que aparecen en la nueva obra son exactamente los mismos que los que integran la anterior: el mundo mariner y campesino de la isla (volcanes, camellos, cactus, tuneras, barquillos, palmeras, mujeres, casas, etc.); pero su forma de organiza-

²⁸ El escritor lanzaroteño Agustín de la Hoz, coetáneo de César Manrique, dejó su propia lectura del mural de Guacimeta, resaltando su carácter emblemático: “En este mural de César está la interpretación más fiel que de esta isla haya podido admirar el viajero, porque el celebrado pintor acierta a reflejar la mineralogía donde nació, las tierras ardientes, los colores austeros y calcinados, en especial los blancos agónicos de la cal y los negros típicos del país, sin los remanidos grises atribuidos graciosamente a las escorias lávicas. César Manrique, en esta antesala de su isla, conjuga el paisaje con el paisanaje, sin desordenarlo nunca, antes al contrario, lo hace con plasticidad asombrosa, y se recrea mostrándonos hasta qué punto se debe considerar esta pintura suya, aún no entroncada con sus igualmente magistrales abstracciones de hoy. Acaso en este mural de Guacimeta, César Manrique quisiera demostrar, a todo el mundo que visita la isla, su gran conocimiento profesional, pintando arenas oxidadas, caseríos sumergidos en la luz de su propia cal, piedras que muerden famélicas raíces... En fin, tipos del país, en cuyas facciones anda señalada la voluntad de vivir...”. Agustín de la Hoz, *Lanzarote*, Lanzarote, Cabildo Insular de Lanzarote, 1962, p. 282.

ción y representación ha variado completamente: la pintura es plana, el dibujo tiene una sabia expresión infantil, los colores se reparten arbitrariamente, los planos de las distintas escenas se superponen sin orden de continuidad: todos los signos figurativos aparecen subordinados al ritmo plástico que impone el color, un color que aquí es alegre y vivo, tocado definitivamente por la magia atlántica de la luz²⁹.



César Manrique delante del mural del aeropuerto de Guacimeta, Lanzarote, 1953.



César Manrique, mural del aeropuerto de Guacimeta, Lanzarote, 1953.

Y, en efecto, así es: fija la gramática de su nuevo idioma. En esta pieza de pared, titulada *Lanzarote*, que pinta a partir de noviembre de 1953 coincidiendo con su exposición de monotipos en el Cabildo, cristalizan los hallazgos de color, estilización, iconografía y composición que había explorado en los monotipos —por ejemplo en *Sin título*, 1953, p. 137—. La confección de esta obra de gran tamaño, emplazada en el vestíbulo de la antigua terminal de pasajeros del primer aeropuerto de la isla, le ofrece la oportunidad de plantear por

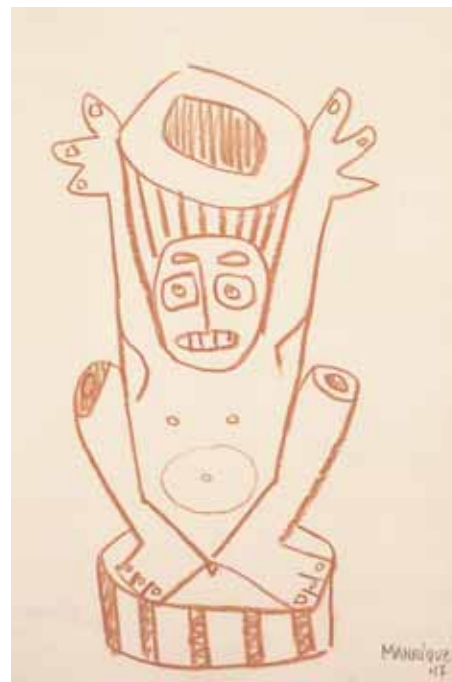
²⁹ Lázaro Santana, “La pintura de César Manrique hasta 1958”, en *César Manrique. Pintura*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2002, p. 33.

extenso su poética de Lanzarote³⁰. Agrupa los símbolos de su lectura mitológica insular, y al modo de una topografía antropológica o de un mapa etnográfico, los despliega con voluntad escenográfica trazando su imagen sustantiva. La apoyatura pintoresca es consistente, pero amortiguada por la intensa elaboración de estilo a la que se somete la representación, sujeta a una precisa fábrica de síntesis y de esquematización, completada por la vibración del color y la energía sintáctica. Una vez más, están presentes la objetualización, el concepto lúdico de la expresión pictórica, la huella cubista y la capacidad del artista para componer equilibradamente escenas complejas a través de una lógica plástica acumulativa y simultaneísta. La distribución de los motivos en una ponderada estructura de tríptico, las simetrías de todo tipo y la intensidad de los planos cromáticos proporcionan belleza y solidez pictórica a esta especie de psicocartografía insular. Lo vernáculo se refleja actualizado estéticamente en una obra que parece responder a la idea que Juan Gris tenía de la pintura, tal y como expuso en su célebre conferencia pronunciada en La Sorbona en 1924: “una suerte de arquitectura plana y coloreada”.

Tratar contenidos vernáculos mediante fórmulas lingüísticas renovadas fue una de las tareas que se impuso la modernización estética de nuestro país en los cincuenta, como puede observarse en los lenguajes y comportamientos de las obras construidas por los jóvenes arquitectos. En la pintura canaria, por ejemplo, lo había intentado veinte años antes la Escuela Luján Pérez. Cierta arquitectura de estos años no renuncia a la voluntad de identificar las raíces propias y explorar, revisadas, naturalmente, las tipologías populares, como ocurre, por ejemplo, con los poblados de nueva colonización de Fernández del Amo —Belvís del Jarama (1952), Vegabiana (1956), en Cáceres, o Cañada del Agra (1956), en Albacete—, con las construcciones de Coderch —apoyadas en los modelos de edificación tradicional catalanes y mallorquines—, incidiendo, asimismo, en la búsqueda de formas orgánicas tal y como resume el emblemático edificio de Sáenz de Oiza *Torres Blancas* (Madrid). La tarea emprendida por César Manrique en Lanzarote en relación con la arquitectura insular, en la década de los sesenta y los setenta³¹, y su comportamiento en el ámbito del arte público hunden sus primeras raíces en este clima arquitectónico y cultural, al que el artista perma-

necerá fiel, si bien enriqueciéndolo tanto por su peculiar concepción de la naturaleza como por la experiencia que le proporciona su estancia en Nueva York.

Los motivos arqueológicos insulares y ofrendas religiosas populares dejarán diversas huellas en su obra, concretadas tanto en murales —escena venatoria, sobre plata, realizada, en 1952, en la Caleta de Famara; friso para el vestíbulo de su piso en la calle Covarrubias de Madrid; y parrilla del hotel Fénix—, como en diversos monotipos —*Objetos enterrados*, 1954; *Sin título*, c. 1954; *Ídolos y exvotos*



César Manrique,
boceto de cerámica, c. 1955.



César Manrique,
boceto de cerámica, c. 1955.

³⁰ En 1946, se inicia el transporte de pasajeros civiles en el aeropuerto militar de Arrecife. Cinco años más tarde se concluyen las obras de la terminal de pasajeros y de la torre de control. En la terminal del aeropuerto, César Manrique intervendría además diseñando la barra del bar, a la que imprime un tratamiento creativo. Actúa, así, de modo similar a como se había comportado al ejecutar el trabajo mural del Casino de Lanzarote en la segunda mitad de los años cuarenta.

³¹ Vid. César Manrique, *Lanzarote. Arquitectura inédita*, Lanzarote, Cabildo Insular de Lanzarote, 1974.



Cerámica de
César Manrique, c. 1955.



Cerámica de
César Manrique,
c. 1955.

guanches, 1954 (o *Bodegón de los exvotos*); *Sin título*, c. 1954; *Sin título*, 1955; y *Sin título*, 1955, estas cuatro últimas piezas incluidas en la exposición, pp. 138, 145, 147 y 149—. Manrique se aprovisionó de los contenidos en sus excursiones por la isla con Sebastián Jiménez Sánchez y en las visitas a la iglesia de San Marcial en Femés (Lanzarote), donde se custodian exvotos que dibujó. El director del Comisariado —luego Delegación— de Excavaciones Arqueológicas de la provincia de Las Palmas (1940-1969), Jiménez Sánchez, le introdujo en el mundo de la arqueología y juntos compartieron hallazgos que el uno documentaba con la curiosidad del erudito y el otro dibujaba con la fruición que en el pintor despierta el primitivismo. En numerosos bocetos —sanguinas—, con toda probabilidad realizados a mediados de los cincuenta —aunque el artista los firmara y fechara en 1947, con posterioridad—, Manrique ensaya diseños de cerámicas —platos, figuras, vasos, floreros—, algunos con acento prehispánico, otros de evidente estirpe picassiana. Testimonian, en parte, su aprecio por este tipo de objetos, reiterados

años más tarde en sus monotipos y óleos. El propio artista dejó constancia de su interés por ciertas ofrendas populares y por los restos prehispánicos “de alto interés arqueológico, como ‘Zonzamas’ y la ‘Quesera de los Majos’, pero, singularmente, la curiosísima e histórica zona del Rubicón y su iglesia de San Marcial de Femés, en la que mientras el señor Jiménez Sánchez hacía sus estudios, yo me entretenía en tomar apuntes de las pequeñas esculturas, exvotos, realizados por los campesinos en madera y cera, de la forma más tosca y primitiva, y ofrendada al Patrono de la Isla”³². En su casa de Madrid, conservaría alguna estatuilla de este carácter, cuya modernidad le seducía. Se sintió atraído por este registro de signos sintéticos y figuras rudimentarias, al que se acercaba con curiosidad plástica, pues le proporcionaba formas primitivas que, miradas con ojos ansiosos de modernidad, le proveían de recursos imaginativos. Él mismo lo recordaría, en 1957, al tiempo que declaraba su aprecio por la geología insular, fuente de su imaginario: “En las vacaciones de verano, cuando regresaba a mi tranquila isla, tomaba apuntes continuamente y hacía observaciones sobre la naturaleza extrañísima de su geología, a cuyo efecto mis excursiones eran constantes. En estas excursiones solía acompañar varias veces al arqueólogo don Sebastián Jiménez Sánchez. Sus investigaciones tenían para mí



César Manrique, *Sin título*, lápiz y plumilla/papel, 55 x 125 cm, colección particular, c. 1953.

agradables puntos de contacto con mis inquietudes, pues en mí predominaba la idea de encontrar nuevas formas para enriquecer mi mundo plástico, como lo demuestran algunas obras de mi próxima exposición, entre ellas la titulada ‘Objetos enterrados’. En aquel entonces visitamos distintos lugares...”³³. La compañía de Jiménez Sánchez, quien se ocuparía de comentar en la prensa canaria las primeras exposiciones de Manrique, al menos en dos ocasiones, le resultaría provechosa, despertando así al universo expresivo y cultural guanche, mientras profundizaba en su relación telúrica con la

³² Aguayo, “Para César Manrique la pintura canaria no existe...”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de abril de 1957.

³³ *Ibidem*.

isla. Conecta, por esta vía, con una herencia cultural compartida por otros miembros de su generación, que vieron en la arqueología y en las primeras manifestaciones artísticas una fuente de recursos para poner en crisis la representación convencional y avanzar hacia la abstracción. La actitud primitivista —una constante del arte contemporáneo, como es sabido— desempeñó su papel en el proyecto de transformación plástica de los cuarenta y cincuenta, renovando, si bien de manera limitada, la influencia que tuvo en las vanguardias históricas. Tanto la simplicidad de la forma que implicaba como la puesta en valor de la estética de los objetos sedujeron a los pintores inquietos que situaban su horizonte artístico en el punto de fuga de la problematización de la representación y, por consiguiente, de la realidad. Willi Baumeister; la Escuela de Altamira; Manuel Millares con sus pintaderas guanches, en el contexto de LADAC; o los indalios de Almería relacionando su código estético con la cultura rupestre, constituyen exponentes de un cierto clima proclive a detenerse en la valoración y absorción de las culturas ancestrales.



César Manrique,
Sin título, c. 1950,
tinta y acuarela,
20,5 x 20,5 cm,
Parador de La Palma.

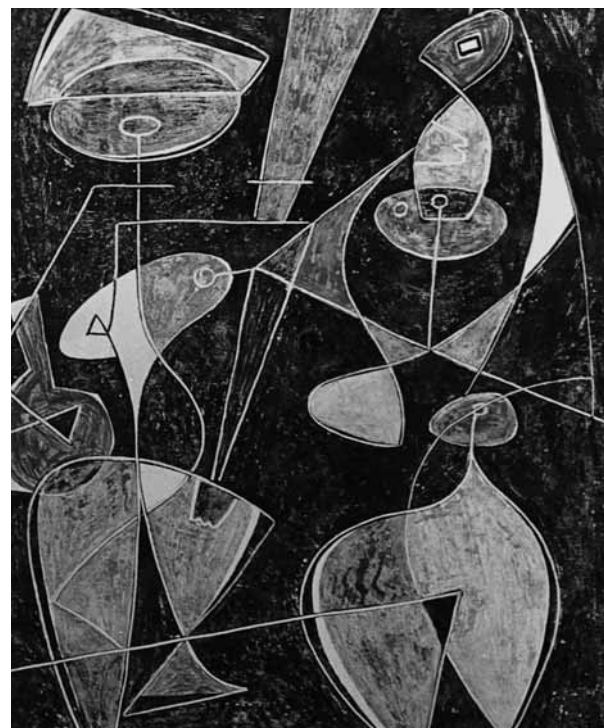
Manrique avanza con paso firme en su línea plástica constructiva, en su interpretación del cubismo, matizado por rasgos poéticos. En 1947, había anticipado esbozos geométricos, visibles también en la serie que, a finales de los cuarenta, hizo para el Parador de Arrecife, actualmente colgada en el Parador de La Palma, tras haber pertenecido al Parador de Tejeda (Gran Canaria). En ella combina dibujos realistas de motivos vegetales insulares —en realidad ofrece un pequeño repertorio iconográfico: tabaiba, tunera, lagarto, pitera, calabazas, cactus, palmera, hoja de parra, verol...— instalados sobre

bases pétreas perfiladas a partir de una contundente volumetría estereotómica, en las que pueden apreciarse signos e inscripciones aborígenes. Desde la década de los cuarenta, la inquietud cubista atravesaba el conglomerado ecléctico de las posiciones no académicas, incorporándose al difuso estilo de época de los inicios del siguiente decenio. El postcubismo se convierte, y es bien sabido, en una cita permanente, reformulada una y otra vez tras la Segunda Guerra Mundial.

Los desarrollos de Manrique evolucionan desde titubeantes geometrificaciones a abruptas construcciones abstractas —*Sin título*,



César Manrique,
Sin título, c. 1950,
tinta y acuarela,
20,5 x 20,5 cm,
Parador de La Palma.



César Manrique,
Sin título, 1954.

César Manrique,
Sin título, c. 1954,
monotipo.



1954, p. 157—, pasando por mosaicos planimétricos que encubren bodegones apenas legibles, como el significativo *Sin título*, c. 1954—p. 152—. La evolución no es, sin embargo, excluyente, pues conviven en el tiempo composiciones geométricas con otras de apoyo figurativo más visible y con abstracciones líricas. Tal precipitado refleja el carácter de indagación sobre el que se asienta este proceso. El constructivismo del artista lanzaroteño hunde sus raíces en el desarrollo analítico de las tramas geométricas con las que comienza a fracturar y articular los motivos pictóricos. A partir de 1954, aislará facetas de corte racionalista superpuestas sobre fondos ricos en calidades cromáticas y texturas, encarando ejercicios de arte concreto.

Las articulaciones rítmicas sostienen las arquitecturas plásticas. Línea, plano, color y composición se van asentando en su dicción pictórica. Pero su formalismo eludirá el rigor de la frialdad, optando por fondos informales y ensamblajes blandos —segmentos ovoides o elipses,

César Manrique,
Sin título, 1954,
monotipo, 41 x 50 cm,
colección particular.



procedentes de intersecciones entre superficies circulares o de cortes entre líneas rectas y líneas curvas—, constituyendo retículas coloristas de planos relacionados entre sí, desprovistas de referencias de perspectiva, pues trabajan con una visión frontal. Sin duda, se hace explícita la herencia de Picasso y de Miró, sus hilos conductores.

De cara a la vanguardia. Hacia otra realidad

La galería Fernando Fe fue inaugurada en abril de 1954, aprovechando la existencia de la librería homónima. Manuel Conde se encargaría de dirigir su destino. César Manrique, estimulado por el viaje a París durante la primavera del año anterior, en el que había coincidido con Conde, toma parte en la maduración y cristalización del proyecto, ligado a su deseo de iniciar una nueva etapa. En octubre de 1953, al ser interrogado sobre la opinión que le merecía su obra, declararía a la prensa: “—No estaba conforme con mi obra anterior. Por ello siempre he guardado una gran reserva. Para el próximo año pienso dar la gran batalla. Actualmente estoy unido a un grupo de jóvenes pintores, constituido por Fernando Mignoni, Agustín Úbeda, Francisco Farreras, Carlos Lascas, que colabora con nosotros desde París, a través del gran poeta Manuel Conde. Manuel Millares también está dispuesto a colaborar con nosotros, uniendo así su gran personalidad artística a este grupo... En fin, una batalla”³⁴. Anunciaba un nuevo impulso en su trabajo al tiempo que se vinculaba a parte del grupo fundador de la nueva galería madrileña, que, como es conocido, contribuyó a dinamizar el panorama de la renovación plástica.

El espacio expositivo se abrió al público el día 2 de abril con una colectiva que, bajo el rótulo *Artistas de hoy*, agrupaba a “diez jóvenes valores” del arte moderno: Farreras, Feito, Lara, Mampaso, Manrique, Mignoni, Molina Sánchez, Nellina Pistolesi, Stubbing y Vento. César Manrique colgó dos obras, *Bodegón de las cerámicas* y *Bodegón de los exvotos*, el último inspirado en las figurillas de cera y bronce conservadas en la iglesia de San Marcial (Femés). La crítica se refiere por entonces a él como un artista poco conocido, al que singulariza como “mago del color y de la forma estilizada”³⁵, consideraciones en las que se reiteraría Juan Antonio Gaya Nuño:

³⁴ Luis Jorge, “César Manrique, pintor canario en el ‘Castellana Hilton’”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de octubre de 1953.

³⁵ Sebastián Jiménez Sánchez, “El pintor César Manrique en la Galería Fernando Fe, de Madrid”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de abril de 1954.

“Conocidos los más de ellos [se refiere a los pintores que participan en la colectiva], interesará, respecto de los que no lo son tanto, destacar la obra riquísima de calidad, grafismo y color de Manrique”³⁶. Las pinturas conectaban con su sensibilidad arqueológica y pertenecían, con toda probabilidad, a la serie expuesta unos meses antes en el Cabildo de Lanzarote, sin que anticiparan, por tanto, el giro estético que supuso la obra presentada nueve meses después en la galería Clan.

A la altura de diciembre de 1954, hace su primera exposición individual en Madrid, en la galería Clan. Presenta sus credenciales como pintor moderno. Muestra veintitrés piezas —añade tres más de las que reproduce en el catálogo, acompañado de un texto del poeta postista Carlos Edmundo de Ory—. Tiene treinta y cinco años y una sólida formación técnica, que, un pintor meticuloso como él, siempre juzgó imprescindible: “La mecánica de la pintura tiene para mí —para todo el mundo— una primerísima importancia. Sin el dominio de la artesanía nadie podrá conseguir, ni pintando ni manejando la garlopa, algo positivo. Para mí van íntimamente unidas todas las partes integrantes de la obra, las mecánicas, las artísticas, las de naturaleza intelectual. Unas y otras se equilibran y valorizan a la vez. Éste, como usted ve, es un concepto clásico, cuya vigencia se mantiene aún con los clásicos. Lo que busco es, en concreto, un arte bello, con emoción y autenticidad”³⁷. Pero, al mismo tiempo, no dejó de reconocer que su estancia en la Escuela de San Fernando le había embridado la libertad y, en definitiva, retardado el paso: “Cuando me becaron en Tenerife para venir a Madrid a estudiar, tenía un concepto más actual de la pintura. Al llegar a la Escuela de San Fernando me hice más artesano, aprendí con exigencia y rigor el oficio, pero no cabe duda de que me retrasé en el concepto. Luego, volver a mi mentalidad fresca, primigenia, me costó verdadero trabajo. No desmayé, a pesar de todo. Creo que encontré mi línea auténtica en los cuadros colgados en mi primera exposición, en Clan”³⁸. Reiteradamente concebirá la exposición de 1954 en la galería Clan como su verdadero punto de arranque, su puesta de largo de la mano de una incipiente abstracción alineada con el espíritu contemporáneo más abierto. Su trabajo previo en el marco de la figuración moderna será entendido como un ejercicio preliminar, ocupándose de resaltar que nunca lo había dado a

conocer en Madrid en una muestra individual. Con fervor militante, defendería su posición abstracta, relegando el trabajo previo —no obstante, recuperado en su antológica de Las Palmas en 1957—: “Fue una necesidad espiritual [la que me condujo a la pintura abstracta]: la de hacer la pintura de mi época; me aburría la figuración. Después de haber realizado una estudiosa revisión histórica encontré claramente el total agotamiento de las formas figurativas, la aversión lógica de los pintores ante el objeto vulgar y fácil, sin ángulos nuevos que puedan ya emocionar. [...] En 1950, antes de la exposición mía en Clan, era pintor figurativo. Pero con una estilización de tipo poético. Hacía aquella pintura con la conciencia de que no tenía mayor interés. Por eso no la expuse nunca. Yo me lancé al mundo del arte con lo abstracto”³⁹.

Naturalmente, en su evolución resultan determinantes la relativa efervescencia del mundo artístico madrileño más avanzado, el giro en la política oficial con respecto a la abstracción y el debate generado en los medios de comunicación en torno a esta cuestión, así como los variados acontecimientos que agitan aquellos días: congresos, bienales, encuentros, exposiciones... Pero, asimismo, tendría notable repercusión su viaje a París, como reconocería en diversos momentos, con el propósito de reforzar su pertenencia al núcleo español de avanzada: “A raíz de este viaje pude apreciar también que lo que pintaba anteriormente no era lo que yo deseaba hacer”⁴⁰. Rebasada la etapa de ruptura académica, su horizonte se concreta en desligarse de referencias explícitas a la realidad visible y sumergirse en la abstracción, considerada por el artista el lenguaje con que se expresa su circunstancia histórica: “la única expresión auténtica de nuestro tiempo”, como defiende reiteradamente, con verdadera fe vanguardista, sobrepasado el ecuador del decenio. Al compás de los tiempos, profundiza en la renovación de la mano de una fórmula que se desenvolvería entre la abstracción lírica de las superficies y el canon constructivo. Mientras tanto, continúa cultivando, en murales, monotipos y pinturas, la figuración moderna precedente, a la que parece conceder una función más decorativa.

A partir de esta exposición de Madrid, que fija su vocabulario hasta la individual del Ateneo de Madrid en 1958, la crítica lo considerará “pintor no figurativo”. Su poética se formaliza a través de tejidos plásticos muy elaborados, abundantes en matices cromáticos, que trata con raspaduras y decapados. Aparece ahora bien señalada una acusada que-

³⁶ Juan Antonio Gaya Nuño, “Crónica de exposiciones”, *Ínsula*, Madrid, nº 102, 1954, p. 9.

³⁷ José de Castro Arines, “Para César Manrique la pintura sólo tiene un futuro próximo: lo abstracto”, *Informaciones*, Madrid, 5 de febrero de 1955.

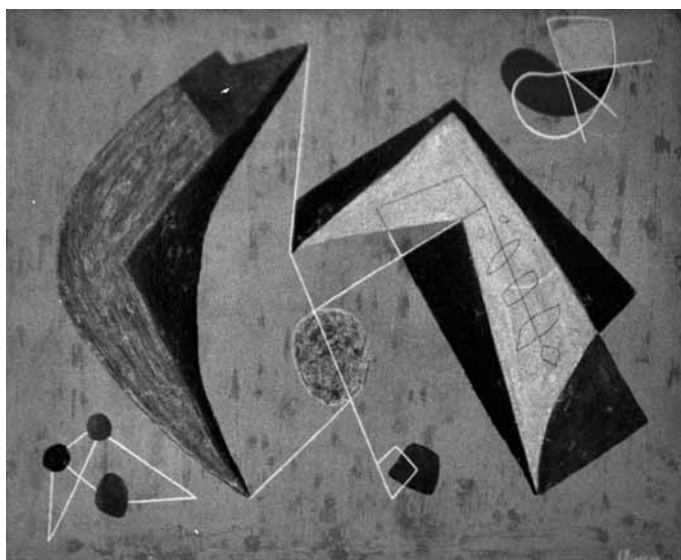
³⁸ Julio Trenas, “Julio Trenas visita a César Manrique”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de abril de 1960.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Gilberto Alemán, “César Manrique habla para los pintores canarios”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, abril de 1957.



César Manrique, *Sin título*, 1954, técnica mixta/lienzo, 41,5 x 51 cm, colección particular.



César Manrique, *Sin título*, c. 1954.



César Manrique junto a una obra de 1954.

rencia de su pintura informalista, hacia la que le conducirán estos trabajos precedentes —un rasgo, por otra parte, compartido—: el vigor de las texturas, exhaustivamente trabajadas. Sus esgrafiados aportan valores matéricos en piezas que han atemperando la vibración del color, ahora pacificado en gamas grises, verdes, azules o sienas. Sobre las superficies, sobrias y sensoriales, dispone contrapuntos formales a modo de planos curvilíneos u orgánicos —desgajados de sus construcciones cubistas inmediatamente anteriores, como puede apreciarse en *Origen del hombre*, 1954 p. 167—. La escala varía. Así, en ocasiones, las geometrías ocupan la superficie pictórica —*Abstracción*, 1954 y *Sin título*, 1957, pp. 161 y 187—, por lo general, sin voluntad de integración, como depositadas o emergiendo de la profundidad —*Sin título*, 1954, y *Sin título*, 1954, pp. 163 y 175—. Eduardo Westerdahl vio estas construcciones líricas como una “ascensión de formas en el espacio”⁴¹. Introducen un contrapunto racionalista, si bien matizado por la pujanza de los fondos y por su propia atemperación formal, que elude las figuras puras, facetadas. En algunos casos, la hegemonía de la superficie esgrafiada es mucho más notoria e incluso absoluta, como en la obra *Sinfonía azul*, 1954, p. 179 una auténtica decalcomanía. La presencia entonces de los signos o de las formas compactas se reduce y flota en el espacio, aunque pueden aparecer trazos, rayas que los conecten —*Sin título*, 1954; *Dédalo*, 1954, pp. 177 y 165—, a las que Lázaro Santana ha aludido como “tensiones lineales”.

Las lecturas del momento —que deben remitirse a un contexto cultural marcado por la inercia del código realista— pusieron pronto en relación estas pinturas no objetivas con resonancias orgánicas, minerales, submarinas, microscópicas, siderales...⁴². El propio Carlos Edmundo de Ory abrió la puerta a las analogías interpretativas en su texto para el catálogo de la muestra, en el que escribió: “César Manrique se ha lanzado en el oráculo del profundo régimen submarino o, en otros momentos, en las progenies orgánicas y forestales del ser y la naturaleza, es decir, en el protoplasma, la oruga y el fruto germinal, sobre lo que se basa su concepto visual del universo aplicado a su respectiva representación pictórica”⁴³. La traducción del discurso

⁴¹ Eduardo Westerdahl, *Manrique*, Colección del Arte de Hoy, Madrid, 1960.

⁴² Juan Antonio Cabezas alude en un artículo a “fondos de una lírica y sorprendente calidad geológica”, “filtraciones de agua con residuos minerales”, “mineralización artificial de unas superficies”, “insinuación de rocas volcánicas y cactus floridos”, “misteriosa flora de una estéril geología”, “fondos submarinos”, “espectáculos de microscopio”... Juan Antonio Cabezas, “La pintura abstracta como decoración mural. César Manrique y sus fondos geológicos”, *España*, Tánger, 19 de diciembre de 1954; y José de Castro Arines escribe que “La intensidad dramática de la obra de Manrique se apunta, en su noble aspiración expresiva, en la soledad de unos volúmenes superpuestos a la corteza sideral en que estos volúmenes, estas formas, buscan su apoyatura trascendente”. José de Castro Arines, “Manrique. Galería Clan”, *Informaciones*, Madrid, diciembre de 1954.

⁴³ Carlos Edmundo de Ory, “El nivel estético de César Manrique”, en *Manrique*, Madrid, Galería Clan, 1954.



César Manrique, *Región*, 1954, acrílico/cartón, 44 x 64 cm, Casino de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

plástico a términos objetivos resulta especulativa. Lo cierto es que Manrique se desvincula de la representación de lo real, mientras explora delicadas emociones poéticas. Su trabajo, incluido en lo que Carlos Antonio Areán denominó “tendencias no imitativas”, persigue estructuras plásticas autónomas, espacios de sensación y sugerencia apoyados en la estricta materialidad de la pintura, desprovistos de voluntad traductora. No impide ello, sin embargo, que el artista, para crear realidades visuales, buscara su inspiración en observaciones y fragmentos de vida, como reconocería en diversas ocasiones. A lo largo del segundo lustro de la década, insistió en relacionar, crecientemente, su nueva poética con la naturaleza de su isla natal: “Toda mi abstracción responde al ambiente de mi isla: Lanzarote”⁴⁴. Pero supo aclarar que esa apoyatura en la naturaleza no buscaba modelos visuales sino fuentes de sentido, emociones, desligándose de cualquier pretensión reproductiva —lo negaba expresamente— y subrayando el carácter creacionista de su proceder: “De ahí que mi pintura, inspirada de manera directa en la naturaleza, parezca una pintura

⁴⁴ Gilberto Alemán, “César Manrique habla para los pintores canarios”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, abril de 1957. En otros lugares dejó la misma constancia: “Yo nunca he sido un pintor absolutamente abstracto. Era un pintor no figurativo, pero mi pintura nunca ha sido abstracta. Partía de una realidad como es la propia tierra. Si coges un fragmento de tierra y lo metes en un plano es abstracción”. *Confesiones de César Manrique*, [Transcripción de las conversaciones mantenidas entre César Manrique y Antonio Guerra], c. 1976, Archivo Fundación César Manrique, p. 78; “Mampaso partió posiblemente de unas redes de pescadores, Feito partió quizás de una cosa un poco cósmica y yo partí de la tierra”. *Ibidem*; “La pintura abstracta que estoy haciendo hoy responde al paisaje de mi isla, que es la más volcánica del mundo... [...] Ya digo que la pintura que hago responde a esta isla fuera de catálogo, plena de rincones inéditos en la naturaleza. No estoy en la línea de aquellos cuyo abstractismo se basa en tres o cuatro fórmulas aprendidas de memoria”. Julio Trenas, “La pintura abstracta que estoy haciendo responde al paisaje de mi isla, dice C. Manrique”, *Pueblo*, Madrid, abril de 1956; “—¿Dónde bebiste el abstractismo? —En los fondos submarinos de mi isla”. Julio Trenas, “Yo he sido de los pioneros de la pintura abstracta en España...”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de abril de 1960.

terriblemente cerebral. Y lo es, naturalmente, en la medida en que el pintor de hoy tiene que cavilar sus invenciones. Lo figurativo..., eso que hemos dado en llamar figurativo, ya no nos dice nada. Por lo menos, a mí no me lo dice. Son formas y fórmulas anecdóticas y periclitadas que no dan más de sí. La ‘tierra’ puede ser una buena apoyatura sentimental, pero el arte va hoy más allá de estas inocentes referencias naturalistas. Yo, de los paisajes de mi tierra, no tomo su arquitectura, sino su sentido dramático, su esencia, que es, a mi juicio, lo que verdaderamente importa”⁴⁵. La observación tanto a escala cosmológica como microscópica ofrecía la posibilidad de reducir la realidad a sus formas y estructuras elementales, un comportamiento presente en el arte de los cincuenta a medida que se distancia de la mimesis y encara la perspectiva de la abstracción. Manrique abrió así la compuerta del mito telúrico, del gran relato de la naturaleza asociado a su mundo, una constante central de su poética, que le servirá para insularizar las fuentes, primero, de su abstracción inicial y, después, más evidentemente, de su informalismo, organizado en torno al tropo volcánico —colores, texturas, materia...—. En una fecha tan temprana como 1955 y, de manera más directa, en 1957, sitúa ya explícitamente en el corazón de su sistema creativo la energía de Lanzarote, a cuya recreación estética y defensa cultural y ambiental se dedicará a partir de la siguiente década:

“... Lanzarote constituye todo el tema de mi obra [...] Mi mundo interior está saturado de la brusquedad y maravilla de esta isla”⁴⁶. En esta dirección, Mariano Navarro ha señalado la pertinencia de aplicar a la comprensión de Manrique dos de los rasgos principales de la abstracción lírica europea de los años cincuenta, tal y como ha señalado Edward Lucie-Smith: “su ligazón con la vanguardia histórica y su atención al paisaje como punto de partida de sus abstracciones”⁴⁷. Ambas son, en verdad, dimensiones sustantivas en la tarea del pintor lanzaroteño, canalizando el espíritu de la época. La década de los cincuenta se proyecta de este modo, y en ello insistiré, como el período germinal en que toma forma como artista en toda su complejidad y originalidad.

Probablemente, tanto la ambigüedad propiciada por las referencias del artista ligando sus obras a la tierra y el paisaje insular —una componente en verdad exótica en el Madrid de entonces—, como el propio balbuceo de su propuesta abstracta comprendida entre 1954 y 1957 —el ciclo de lenguaje abstracto transitorio del que

⁴⁵ José de Castro Arines, “La pintura sólo tiene un futuro próximo: lo abstracto”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de febrero de 1955.

⁴⁶ Agustín de la Hoz, “El sólo hecho de nacer en esta isla es un privilegio para cualquier artista, dice César Manrique”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de junio de 1957.

⁴⁷ Mariano Navarro, “César Manrique”, en VV. AA., *César Manrique. Pintura*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2002, p. 44.



César Manrique, *Sin título*, 1956, acrílico/cartón, 44 x 64 cm, Casino de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

se desprende en 1958—, ha provocado que la crítica reciente aluda a estas piezas como “abstractos equívocos”⁴⁸. Ciertamente, César Manrique se desenvuelve entre las incertidumbres y paradojas propias de un momento histórico de indagaciones, una constante ésta bien visible en los discursos críticos y reseñas que se generan sobre las exposiciones de vanguardia. Del lenguaje que da testimonio de los procesos, las intenciones y los resultados, es de donde proceden los equívocos a la hora de dar cuenta de las incipientes propuestas abstractas. Tanto su obra, si bien inmadura aún, como la propia actitud creativa del artista apuntan abiertamente hacia la negación de la objetividad real, de la representación, mientras pugna por adentrarse en la abstracción, que por entonces comenzaba a dilucidarse

⁴⁸ Vid. el capítulo de Lázaro Santana titulado “El equívoco abstracto”, en Lázaro Santana, *César Manrique. Un arte para la vida*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1993, pp. 45-46. El mismo autor considera la obra de esta época “valiosa como indicio de la búsqueda que denota de nuevas formas expresivas, pero poco interesante en sí misma”, Lázaro Santana, *César Manrique. Un arte para la vida*, pp. 45-46. Asimismo, pone reparos para hablar de constructivismo abstracto y prefiere aludir a estas pinturas como “concepciones preconstructivistas”. *Ibidem*, p. 22. En otro lugar, sugiere que “En Manrique existe siempre lo que podríamos llamar una voluntad de representación aludiendo a objetos, cosas y hechos preexistentes; todo lo que aparece en la mayor parte de los cuadros de esa época es perfectamente reconocible [...] una gota de agua o un trozo de musgo, vistos con la intermediación del microscopio, puede proporcionarnos la imagen de planetas y soles encajados en sus órbitas, o de inmensidades interminables erizadas de formas arbitrarias”. No obstante, concluye reconociendo una incipiente abstracción: “... pero también es cierto que el hecho mismo de tratar de disimular —o substanciar— la realidad atendiendo con preferencia a otro orden de exigencia plástica (composición, colorido, distribución de planos, etc.) implica la existencia por parte del pintor de un propósito de desligarse de las fuentes visuales más inmediatas del objeto a representar, en atención a conseguir unos resultados plásticos que él cree más acertados y eficaces. Esta actitud supone ya la existencia de un pensamiento que tiende a la abstracción, que quizás no encuentra su camino más puro para definirse materialmente, pero que está esforzándose en ello”, Lázaro Santana, “La pintura de César Manrique hasta 1958”, en VV. AA., *César Manrique. Pintura*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2002, pp. 37-38.

Gloria Moure, por su parte, remite esta producción a las tendencias no figurativas y apunta que “eran cuadros cuidadosamente contruidos, pero de ningún modo asimilables a las corrientes normativas de la época, donde los fondos veteados, a modo de frotaduras de color, servían de generador a una morfología signica libre y sin complicación, bien definida por el contraste cromático, pero apenas superpuesta, pues parecía entremezclarse con las rasgaduras de color que cubrían por completo el fondo”. Gloria Moure, *César Manrique*, Barcelona, Caixa de Pensions, 1983. Mariano Navarro acuerda con Lázaro Santana que se trata de una pintura abstracta equívoca. Vid. Mariano Navarro, “César Manrique”, en VV. AA., *César Manrique. Pintura*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2002.

en nuestro país. Sus formalizaciones se desenvuelven en un clima y una sensibilidad compartidos por compañeros de generación. Conjuntamente, avanzan en la evolución del concepto y las prácticas abstractas, por lo general interpretadas o traducidas por la crítica a través de analogías naturales, como recordaría, y rechazaría, muchos años después, Luis Feito en una conversación con Juan Manuel Bonet: “—No pocos críticos, sin embargo, han interpretado tus obras de finales de los años cincuenta como paisajes... —Esas interpretaciones nunca las he aceptado. Las encuentro facilonas. Son interpretaciones que se busca la gente para tener ciertas referencias, ciertas seguridades. Es el miedo a pisar terreno desconocido. Entonces buscan eso, paisajes. O se refugian en la idea de ‘lo cósmico’”⁴⁹. No fueron pocos los abstractos emergentes que partieron de la observación de fragmentos de la realidad para evolucionar hacia creaciones puramente plásticas, sin ánimo de reflejar parcelas de lo real y propiciar su reconocimiento. Les conducía un propósito de autonomía perceptiva aun cuando el germen que informaba su arte no fuera estrictamente independiente de lo visible. Lo cierto es que problematizaban lo real y, conscientes de su propósito, se dirigían hacia una nueva realidad plástica expresada con lenguajes que no buscaban simetrías ni traducciones sino verdades estéticas. En ese camino de exploraciones, las sensibilidades, tanto figurativas como abstractas, fueron diversas, sobre la base de registros formales compartidos. Durante los cincuenta, especialmente en su primera mitad y tras la Bienal Hispanoamericana de Arte —otoño de 1951—, la alternativa entre ambas tendencias marcó, como señalaría José María Moreno Galván, “las entidades estilísticas”, situándose su confrontación en el centro del debate. Pero lo abstracto era plural, sin una identidad propia específica, excepto la de definirse por negación. Sólo cuando en el horizonte cultural español apareció la abstracción informal, las tendencias no figurativas se vieron forzadas a superar la vaguedad previa caracterizándose en términos afirmativos y, por tanto, a definirse positivamente y a reorganizarse en el marco del propio sistema⁵⁰.

A la altura de 1954, Manrique trabaja por la abstracción, en cuyas filas milita con entusiasmo. Pero evoluciona entre titubeos, problemáticamente, sostenido en dos grandes fuentes de lenguaje: la de la figuración moderna, más o menos postcubista, de vivos cromatismos, que analiza las figuras de la realidad y las recompone a través de nuevas asociaciones de planos; y la no objetiva o concreta, basada en geome-

⁴⁹ Juan Manuel Bonet, “Conversación con Luis Feito”, en *Feito*, Madrid, Caja Madrid, 1991.

⁵⁰ José María Moreno Galván, *opus cit.*, pp. 122-127.

trías blandas, a veces, y, otras, de carácter más racional. Conviven, pues, en él dos maneras, una práctica pictórica bicéfala, mantenida a lo largo de toda su vida, que se sustentan en un sustrato emocional común, pues, en efecto, su quehacer ofrece, en general, obras líricas y delicadas, que profundizan en la zona poética de la pintura. La riqueza de las texturas y el preciosismo formal están favorecidos por el empleo de nuevos materiales. Comienza a utilizar caseína, goma, barniz y pigmentos plásticos que le aportan mayor flexibilidad para conseguir, en cuadros y murales, calidades matéricas y de color, formas bien perfiladas, efectos líquidos sobre la superficie y, en definitiva, la suntuosidad técnica que le reconoce y destaca la crítica del momento. La estructuración de sus cuadros es siempre sólida, anclada en simetrías y equilibrios clásicos.



En la inauguración de su exposición antológica en Las Palmas de Gran Canaria, 1957.

En 1956, participará en una colectiva organizada por la galería Clan⁵¹. Al año siguiente, el 20 de abril, inaugura una exposición antológica de su pintura en Las Palmas de Gran Canaria, con ocasión de las fiestas que tuvieron lugar para conmemorar el 474 aniversario de la incorporación de Gran Canaria a la Corona de Castilla. Agrupa en torno a setenta piezas que reflejan su recorrido, desde los orígenes más convencionales vinculados a la representación costumbrista —1945— hasta sus últimas pinturas abstractas —1956—, pasando por la figuración moderna e incluso por la cerámica, que había confeccionado en Talavera de la Reina (Toledo)

⁵¹ Exponen conjuntamente Manrique, Mignoni, Quiros, Abela y Paredes-Jardiel, entre el 21 de febrero y el 3 de marzo. César Manrique presenta cuatro cuadros.

⁵² Sobre la exposición y su itinerancia ha quedado abundante noticia en la prensa de la época. Vid. Guillermo Topham, "César Manrique expondrá en Las Palmas en los primeros meses del próximo año", *Antena*, Arrecife, 22 de noviembre de 1956; Sebastián Jiménez Sánchez, "César Manrique, pintor de figuraciones abstractas y de la gracia en equilibrio", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 16

alrededor de 1955⁵². La muestra itinerará, reducida, al Casino de Tenerife, en Santa Cruz de Tenerife —veinticuatro cuadros y un boceto mural—, y al Cabildo de Lanzarote —veinte obras—. En Gran Canaria, interviene en el acondicionamiento del espacio para exhibir las cerámicas, diseñando un soporte que respondía a un depurado criterio racionalista muy actual, de corte neoplasticista, reforzado por una iluminación que utilizaba lámparas de techo consonantes con el ambiente creado. El folleto que acompañó a las pinturas incluía un breve texto del crítico y escritor canario Ventura Doreste, en el que, con finura, analizaba la evolución del artista, aludiendo a su filiación abstracta, a la atemperación cromática y a su ascenso a "zonas de excepcional belleza poética"⁵³. En Tenerife, las palabras que tutelarían la presentación de su muestra serían escritas por Eduardo Westerdahl.

de diciembre de 1956; "César Manrique exhibirá en esta capital una exposición antológica", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de abril de 1957; "El veinte de abril inaugura César Manrique su exposición pictórica en Las Palmas", *Antena*, Arrecife 16 de abril de 1957; Luis Jorge Ramírez, "70 cuadros expondrá César Manrique en esta capital", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de abril de 1957; Guillermo Topham, "César Manrique expondrá en Arrecife y Santa Cruz de Tenerife", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de abril de 1957; Aguayo, "Para César Manrique la pintura canaria no existe", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de abril de 1957; "Exposición de César Manrique", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de abril de 1957; Gilberto Alemán, "César Manrique habla para los pintores canarios", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, abril de 1957; Luis Jorge Ramírez, "César Manrique inaugura su Exposición Antológica", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de mayo de 1957; "Inauguración de la exposición de César Manrique", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de mayo de 1957; Luis Doreste Silva, "Marginación rápida a la gran exposición de César Manrique", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de mayo de 1957; A.Q.P., "Notas a la exposición de César Manrique", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de mayo de 1957; "Falange y Diario de Las Palmas enjuician la Exposición de César Manrique: ha sido visitada por varios miles de personas", *Antena*, Arrecife, 7 de mayo de 1957; Sebastián Jiménez Sánchez, "Impresiones sobre la exposición antológica Manrique", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de mayo de 1957; Eduardo Westerdahl, "En torno a César Manrique", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de mayo de 1957; Juan del Río Ayala, "César Manrique en Triana", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de mayo de 1957; Fidel Roca, "César pintor y las pinturas de César", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de mayo de 1957; "Exposición César Manrique", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de mayo de 1957; "Clausura de exposiciones", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de mayo de 1957; Juan Marrero Portugués, "Primer éxito", *Antena*, Arrecife, 21 de mayo de 1957; Felo Monzón, Henri Robert y Manuel Padorno, "Homenaje a César Manrique", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de mayo de 1957; Luis Álvarez Cruz, "Un pintor: César Manrique", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de mayo de 1957; Almadi, "César Manrique", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de mayo de 1957; Eduardo Westerdahl, "Ante la exposición de César Manrique", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de mayo de 1957; Vicente Borges, "La exposición Manrique", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de mayo de 1957; Alicia Sarmiento, "César Manrique", *Mujeres en la isla*, Las Palmas de Gran Canaria, mayo de 1957; "Próxima exposición de César Manrique en Arrecife", *Antena*, Arrecife, 11 de junio de 1957; Guillermo Topham, "César Manrique inauguró su exposición", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de junio de 1957; y "César Manrique habla por Radio Nacional de España a su regreso de Canarias", *Antena*, Arrecife, 13 de agosto de 1957.

⁵³ Recojo textualmente algunas de sus palabras: "Advertirá el visitante que César Manrique había de pasar desde la pintura figurativa a la abstracta, donde hay ya una suprema asunción de formas y colores. Queden aparte los primeros lienzos demasíadamente realistas, porque en ellos es todavía claro el aprendizaje. Hay obras figurativas que revelan la lucha del pintor con los objetos del mundo visible y los colores apresados, pues unos y otros parecen querer trascender de sí mismos para organizarse según una nueva y superior libertad. Surgirá un puro universo, no hollado aún por el hombre, pero en el que será evidente la sensibilidad contemplativa y creadora de otro hombre, que es justamente el artista. Paisajes submarinos, cielos desnudos, desiertos casi lunares. En sus mejores momentos, el arte abstracto expresa la naturaleza cósmica... [...] El artista se ha ido liberando del estrecho mundo circundante para ascender a zonas de excepcional belleza poética, las aisladas llamas de sus primeros cuadros se han convertido en el dominado ardor de los últimos". *Manrique. Exposición antológica*, [Texto de Ventura Doreste], Las Palmas de Gran Canaria, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1957.



En su exposición antológica de Las Palmas de Gran Canaria junto al dispositivo diseñado para mostrar su cerámica, 1957.

Desde la abstracción geométrica y el elogio de las texturas, su pintura se proyectará, a partir de 1958 —con algún antecedente fechado a finales de 1957—, hacia el temblor de la materia, domesticada mediante temblorosas retículas que remiten tanto a la geometría de las salinas como al ajedrezado de los campos agrícolas, vistos a ojo de pájaro. En el corto espacio temporal de un año, la pintura desbordará las estructuras formales para convertirse en estricta materia informal que canta el esplendor volcánico. Manrique, de la mano de su estética telúrica, se instalará entonces en la lengua y el corazón de las lavas.

Un apóstol de la vida moderna. El esplendor de Covarrubias 19 como metáfora

La exposición de la galería Clan celebrada a finales de 1954 le había proporcionado notoriedad catapultándole en Madrid, donde, en el segundo lustro del decenio, gozó de popularidad. Su presencia en los medios fue destacada —tanto en la capital como en Canarias y Lanzarote, particularmente, de donde nunca se alejó—, comenzando a forjarse entonces la proyección de artista mediático que siempre le rodeó, a lo que sin duda contribuyó su don de gentes, su carácter festivo y la acusada faceta social con que acompañó su trabajo, un hecho que anticipa lógicas de los ochenta en el ecosistema de las artes. A partir de ese momento, le surgirían numerosos encargos. La fecha de 1954 señala un año clave para la renovación artística, que se afianza en Madrid: abre la galería Fernando Fe, el Ateneo refor-



César Manrique, *Sin título*, 1957. Obra de transición de la pintura concreta a su etapa de “tierras ordenadas”, en la que avanza el trabajo matérico. Paradero desconocido.

mula sus programas de arte y se intensifican los debates en torno a la abstracción, al tiempo que las propuestas plásticas avanzan en este camino, consolidado a la altura de 1956⁵⁴.

Progresivamente, el artista lanzaroteño afirmó su notoriedad pública, hasta convertirse en un referente moderno bien conocido de la sociedad madrileña ligada a la cultura. En la España asolada por la posguerra, el atraso y la miseria moral, además del avanzado diseño de su casa y su capacidad para decorar espacios y crear ambientes, su cordialidad y sus hábitos sociales —con regularidad, organi-



Fiesta de disfraces en fin de año.
Casa de César Manrique en la calle Covarrubias, Madrid, c. 1956.

zaba concurridas fiestas reconocidas por su imaginación y buen gusto, por ejemplo, las de disfraces de fin de año— reforzaron la singularidad y modernidad del creador lanzaroteño. Sin duda, constituyen aspectos de interés en la configuración de su perfil, descentra-

⁵⁴ Vid. Carlos Areán, *opus cit.*, pp. 32-33.

do en el contexto español, dueño de modos y actitudes propias que lo ligarán crecientemente al estilo del relax característico del desarrollismo de los cincuenta y sesenta, una estética que él personalizará en su isla natal con su obra pública, con sus directrices territoriales y con el fomento del turismo *made in* Manrique, aportando, a su vez, un verdadero estilo Lanzarote a la economía del ocio. Desprovisto tanto de resistencia como de connivencia activa con el régimen, vivió su libertad acomodadamente, ajeno a las circunstancias políticas y sociales, desplegando comportamientos ingenuos, expansivos y gregarios, propios de la *joie de vivre* que orientó su proyecto vital y artístico, aproximándolo más a un artista de la costa californiana que a un austero y comprometido pintor español de su generación. Su originalidad personal, no exenta de rasgos frívolos; la enajenación política; el carácter híbrido y transversal de su dedicación creativa en torno a la obra de arte total y la habitabilidad —pintura, arte público, paisajismo, diseño, decoración, escultura, arquitectura...— en el marco del turismo; y su acusado sentido hedonista y lúdico, teñido de provocación moderna, contribuyeron, andado el tiempo, a relegarlo y a que sobre su trabajo, difícilmente clasificable, gravitara la desatención crítica y la incomprensión, por independiente y anómalo. En realidad, recusa el modelo convencional de artista y funda un nuevo paradigma, ajeno a la veta solemne hispánica, alejado de los rigores del aislamiento y el talante ensimismado, evolucionando hacia la popularidad, la implicación social, el liderazgo comunitario y la pluralidad de intereses estéticos. Anticipaba fórmulas ideológico-sociales y prácticas artísticas más propias de los ochenta y de los noventa que de los cincuenta —incluso con trazas posmodernas—, pero tal desajuste histórico, así como su carácter periférico, apartado en Lanzarote a partir de finales de los sesenta, han dificultado notablemente su recepción en España, creando un malentendido en torno a su obra, desprovista de herramientas hermenéuticas que faciliten su comprensión. Su mundo aparece entonces alimentado por los modelos del cine y las revistas internacionales a las que tenía acceso, completado por los viajes, en particular a París, que pudo hacer y que le fascinaron. Como si de un verdadero programa de evasión se tratara, exaltó el buen gusto, el diseño, el placer de vivir, el confort y la alegría festiva, mientras el país se agazapaba en la áspera acromía de aquellos *años de penitencia*, como los denominara Carlos Barral.

Los ingresos procedentes de numerosos encargos murales, de ambientaciones y de sus abundantes ventas de pintura favorecieron su situación económica. Sobvenida la segunda mitad del decenio, se convirtió en un artista de éxito en Madrid, bien colocado en el



César Manrique en su piso de la calle Rufino Blanco, Madrid, con Vázquez Díaz y Antoni Cumella. Pueden verse jarrones, una máscara y una lámpara diseñados por el artista, 1955.

mercado, como reconocería el crítico Antonio Manuel Campoy en una carta que le remitió al artista en 1953: “Te sé vendiendo cuadros a diestro y siniestro y rompiendo el maleficio folklórico que pesa sobre la pintura de tus islas, un día mitológicas por el divino y bien muerto Néstor, inventor de faunos más gentiles que los míos”⁵⁵. Decidió entonces comprar una nueva casa, ubicada en el barrio de Chamberí, símbolo de su ascenso. Su piso de la calle Covarrubias, adquirido en 1955 e inaugurado por todo lo alto, encarnaba a la perfección sus aspiraciones modernas. Ya en su primer domicilio de la calle Rufino Blanco, había introducido elementos decorativos insulares e incluso había confeccionado un mural con motivos lanzaroteños —*Camellos en celo*, perteneciente a la misma familia del que planteó para el Parador de Arrecife—⁵⁶. Y había diseñado floreros y lámparas desenfadadas, utilizando calabazas pintadas con sus característicos trazos y formas geométricas blandas. Pero en su nueva vivienda practica todo un programa de renovación, en el que, como en otros casos de la época, sobre todo, del lado de la arquitectura y las artes aplicadas, late el deseo de actualizar y homologar España. A lo largo de estos años en que despierta el interés por llevar el buen gusto a los objetos de la vida cotidiana, Manrique, además de pintar con dedicación profesional y

⁵⁵ Carta de Antonio Manuel Campoy a César Manrique, [sin fechar, 1953], cuatro folios manuscritos por una cara, Archivo César Manrique, Fundación César Manrique.

⁵⁶ Así se refleja en la prensa: “Diremos que a finales de este mes inaugurará su casa-estudio ubicada en uno de los barrios más elegantes de Madrid, abandonando la anterior que, por sí sola, era un auténtico museo donde los temas y los objetos típicos canarios componían la totalidad de su decoración, destacando, entre todos ellos, el mural titulado *Camellos en celo*, con el fondo de la Montaña de Fuego, que presidía la salita de estar, en la que tantos buenos ratos hemos pasado recordando hechos y cosas de las islas”. Ignacio H. de la Mota, “70.000 ptas. por un cuadro de pintura abstracta”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de marzo de 1956.



Salón del piso de César Manrique en la calle Covarrubias, Madrid, c. 1957.



César Manrique en la terraza de su casa de la calle Covarrubias, Madrid, c. 1957.

César Manrique en el salón de su casa de la calle Covarrubias, Madrid, c. 1957.



realizar numerosos murales, diseña estampados para telas, tapices, muebles, mosaicos, lámparas, cerámicas y máscaras, ocupándose, al mismo tiempo, de proyectos de interiorismo, ambientaciones y acondicionamientos de espacios públicos.

Su casa-estudio se convirtió en sí misma en un objeto de admiración por su acusada modernidad, una vivienda que “merece punto y aparte”⁵⁷, “un piso de película”⁵⁸, en la que el artista vivía, con su compañera Pepi Gómez, como “un astro hollywoodense”⁵⁹, según se refleja en periódicos y revistas: “Situado en la sexta planta de un modernísimo edificio, es donde se encuentra el

[museo] particular [de César Manrique]. Desde el zaguán, pasando por el ascensor, la huella de Manrique está patente, y al traspasar el umbral de su domicilio, el museo se desborda en obras de todo tipo. La decoración, el mobiliario, la discoteca, la iluminación, todo, en suma, tiene la marca del artista. Es lo más moderno y original que hemos visto y, pese a ello, todo con un aire canario inconfundible, hasta en los detalles más extraños. Baste un ejemplo. En su espaciosa terraza-jardín —porque Manrique vive como un astro hollywoodense—, la iluminación surge detrás de unas gigantescas langostas —no de las que se comen con mahonesa, sino de las otras, como aquellas que organizaron un concierto de latas hace unos años—, que parecen trepar por las paredes”⁶⁰. En efecto, fue acondicionada en su interior por el propio artista, combinando pintura, móviles, objetos funcionales creados por él mismo —lámparas, plafones—, escultura, tapices, sus propias cerámicas, artesanías tradicionales mostradas con intención vanguardista y mobiliario contemporáneo, tan escaso en nuestro país y a cuya concepción se dedicaron algunos de los arquitectos, diseñadores y creadores más inquietos. Prestó especial atención a la iluminación —un aspecto

⁵⁷ Pedro de Castilla, “César Manrique, triunfador en el arte abstracto”, *Semanario Gráfico*, Año XXII, nº 1142, Madrid, 17 de mayo de 1959.

⁵⁸ I. M. S., “Diálogo en casa del pintor Manrique”, *Semanario Gráfico*, Madrid, Año XX, nº 1092, 1 de febrero de 1958.

⁵⁹ Ignacio H. de la Mota, “En Madrid hay dos museos César Manrique”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de septiembre de 1956.

⁶⁰ *Ibidem*.



Salón del piso de la calle Covarrubias, Madrid, c. 1957.

que desempeñará un papel relevante en sus obras de arte público—, tanto a la cenital mediante ventanales y espacios abiertos, como a la procedente de luces indirectas, en ocasiones filtradas por el color: “El piso es también lección de buen gusto, de sensibilidad decorativa. Bombonas llenas de teñida agua, donde la luz juega contrastes. Hierros ahilados que se arrugan como un fleco para sostener pantallas luminosas. La viga negra y la pared blanca y tosca de un lateral, con huecos que se iluminan para asomar ‘bibelots’ retorcidos de hierro o porcelanas de formas novedosas. Aquí mismo tiene César Manrique su estudio. Los lienzos se trabajan puestos sobre el caballete unas veces, sobre el suelo otras”⁶¹.



Lámpara y cerámicas diseñadas por César Manrique. Salón del piso de la calle Covarrubias, Madrid, 1957.

⁶¹ Julio Trensas, “Yo he sido de los pioneros de la pintura abstracta en España...”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de abril de 1960.

Intervino asimismo eliminando tabiques para crear ambientes diáfanos, en los que adquiriría presencia un vigoroso racionalismo

moderno, volcado hacia la luz. Se hacía particularmente visible en la pieza de mampostería blanca del salón, muy neoplasticista, perforada con pequeñas cavidades cúbicas distribuidas con sentido compositivo, en las que coloca objetos variados, desde cerámicas a botellas con agua de colores. Bajo un techo pintado de negro, el acabado rugoso de la escayola provoca la vibración de la textura, un efecto matérico que se concreta en otra de las paredes del piso, poniendo en relación el interior arquitectónico con los esgrafiados de sus superficies pictóricas. La combinación de diversos materiales de construcción —cristal, abundante madera, cemento, escayola...— enriquece la calidad de los ambientes. Coloca máscaras de carnaval nacidas de su ingenio lúdico, además de cuadros y esculturas móviles, que entonces comienza a construir, inaugurando un comportamiento que tendrá continuidad en las décadas posteriores



César Manrique posando en la terraza de su casa de la calle Covarrubias, Madrid, c. 1957.

con sus *Juguetes del viento* y otras piezas cinéticas de exterior. Y en la amplia terraza crea un exuberante jardín interior, que avanza sus futuras metáforas vegetales en edificios y obras de arte público.

Una residencia abierta al optimismo, el encuentro y el gusto renovado. El esteticismo envuelve y alienta su vida: “César Manrique tiene en Madrid una casa completamente diseñada por él que nos da idea

de lo que hubiese sido como arquitecto. Una casa en la que todo presenta un sentido que responde a sus dos maneras de pintar, en donde las cerámicas y las calabazas, la cal y la madera, el fuego de la chimenea y las flores de la terraza, cumplen su cometido en la más bella armonía. Una casa en la que siempre hay lugar para los amigos y tiempo para el trabajo, la ayuda y la alegría”⁶².

Su actitud personal contribuye a poner en valor el programa de interiorismo implantado en Covarrubias. Manrique se fotografía reiteradamente rodeado de las sillas que ha comprado o él mismo ha diseñado o junto a sus lámparas, cerámicas y cuadros. Muestra tanto las calidades táctiles de las paredes como sus muebles de revista y posa en el jardín de su terraza, rodeado de flores, exhibiendo alguna pieza de mobiliario, ataviado siempre con ropa

juvenil e informal. El pintor se contextualiza en un entorno doméstico decididamente moderno, donde se impone vigorosamente el mito de las artes integradas. Sobre este escenario estético, en el que frecuentemente se escuchaba *jazz* o se conversaba sobre arte y literatura en animadas reuniones, superpone una dinámica actividad social y cultural, desde fiestas y recepciones a recitales y exposiciones, sin olvidar su propio trabajo como artista en el taller emplazado en una de las habitaciones. Manifiesta, en fin, una sostenida convicción en la necesidad de regenerar y actualizar el gusto en los objetos que acompañan la

vida diaria, de recuperar la tradición de la modernidad. Y convierte esa fruición en un gesto de compromiso vanguardista. Enlaza así con las inquietudes de artistas, diseñadores y arquitectos que creaban entonces nueva pintura y escultura, nuevos objetos funcionales y nuevos edificios y viviendas, al modo en que, por ejemplo, reflejaba la *Nueva Revista de Arquitectura*. Unos y otros se asomaban con admiración a la influyente *Domus*, dirigida por Gio Ponti,

⁶² Isabel Cajide, “César Manrique, el pintor abstracto de la lava”, *Teresa*, Madrid, n° 64, abril de 1959.



Mural pintado para el vestíbulo del edificio de la calle Covarrubias en que Manrique tenía su vivienda, Madrid, 1956.

en la que bien podría haber aparecido la casa del artista lanzaroteño: “[...] Nada más entrar nos sorprende su decoración. Ha sido dirigida por él mismo. Junto a una tinaja del siglo XVII adquirida en Toledo, puede apreciarse la silla de un diseño modernísimo. Frente [sic] tres piedras hacen filigranas. Un móvil parece flotar en el aire. Un trozo pintado de negro brillante. Unos garrafones llenos de agua coloreada sirven de lámparas de mesa. Una biblioteca con libros de versos y tratados de pintura. Sobre unos estantes, cerámicas, obra del artista. Lámparas de hierro asimismo diseñadas por él. Discos de música moderna y whisky. Una alfombra imitando cés-

César Manrique en su piso de la calle Covarrubias, Madrid, c. 1957.



ped y sobre ella una mesa hecha de troncos de árboles, cubierta de cristal. Piso de parquet y luz indirecta que se cuelga por el agua verde o roja de los garrafones”⁶³.

Incluso en el ascensor y en el vestíbulo del edificio dejaría huella el joven pintor. En el primero, planteó incisiones decorativas de carácter geométrico en la madera, realizadas con “línea quemada”. En el frontis del portal de entrada, añadió una faja mural –de treinta centímetros de alto por tres metros de largo– con signos indescifrables de raíz rupestre, en bajorrelieve, una especie de escritura ideográfica o caracteres cúficos, que traen a la memoria los petroglifos canarios, con la que materializaba su veta primitivista.

El conjunto de la vivienda dibuja, en fin, “una casa abstracta, con terraza, chimenea, salas y salones y cocina, pero abstracta; una casa diseñada por él en la que todo guarda un extraño equilibrio, tan maravillosamente moderno, que hace de ella una de las residencias más clásicas de Madrid”⁶⁴. Mientras revisa la concepción del hogar, esboza un mundo de recursos y prácticas que anticipan sus comportamientos en los ambientes y el arte público que proyectará en los sesenta y setenta. Aquí, al igual que en una intervención tan sólida y sugestiva, por integral y contemporánea, como la realizada en la Parrilla del hotel Fénix, se apuntan los antecedentes de su programa estético de arte total que plantearía en espacios naturales de las Islas. Al mismo tiempo, certifican el interés central que en su obra tendrá la poética del habitar, inserta en su ideario de practicar un arte para la vida, canalizado metódicamente a partir de la siguiente década.

En el proceso de construcción del gusto moderno de Manrique, *Domus* representó una fuente visual de primer orden. Y también una guía fundamental a la hora de aprovisionarse de materiales, estrategias e imágenes formales relacionadas con el diseño y el

⁶³ Gilberto Alemán, “César Manrique habla para los pintores canarios”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, abril de 1957.

⁶⁴ Isabel Cajide, “Gabriela Ortega, César Manrique y Fosforito”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de julio de 1958.

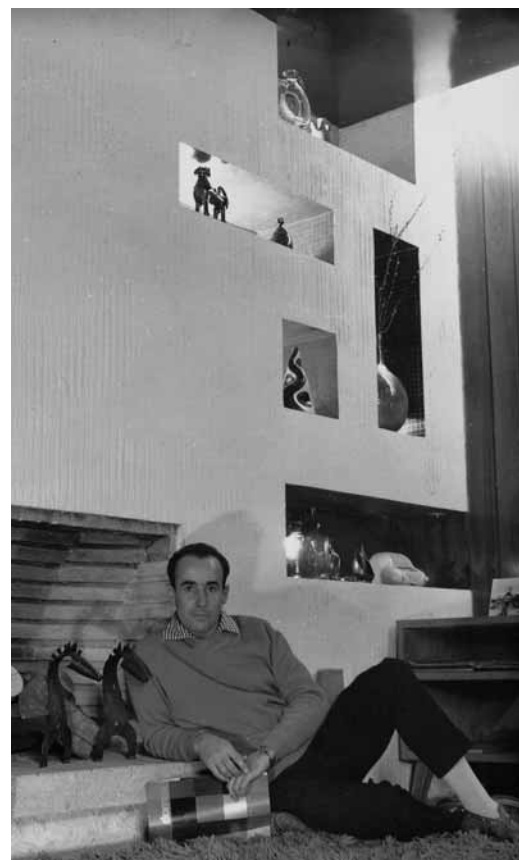


Portada del número 319 de la revista *Domus*, junio de 1956.



Reproducción aparecida en el número 319 de la revista *Domus*. Interior de una vivienda construida por Greta Magnusson Grossman en California, junio de 1956.

interiorismo. A partir de la segunda década de los cincuenta, el artista siguió con entusiasmo la revista —adquirida regularmente en la librería Buchholz—, conservando una significativa colección en su biblioteca. En sus páginas, se reflejaban las tendencias decorativas; los nuevos materiales; mobiliario doméstico; estampados de telas; ejemplos de la arquitectura internacional más reciente, convenientemente apoyada en la jardinería tanto exterior como de interiores; tratamientos modernos de cerámica, que contaba con una sección específica —la XI Triennale de Milán, le había dedicado, en 1957, cinco muestras permanentes—... Sin duda, una referencia mayor compartida por quienes entonces se interesaban en las artes aplicadas y la actualización del estilo, en todo lo que concernía a los objetos de la vida cotidiana. Italia constituía un punto de referencia ineludible y su doctrina de que el arquitecto debía diseñar “desde la cuchara a la ciudad” encontró eco en nuestro país. Durante esta fase formativa y de integración de las prácticas creativas, cuatro son las fuentes básicas de información para César



César Manrique en el salón de su casa de la calle Covarubias, Madrid, posando con la revista *Domus* entre las manos, c. 1957.

Manrique: el intercambio de experiencias y conversaciones con arquitectos y artistas, las páginas de las revistas, el cine y los viajes. Desde muy pronto, se asoció a la vida moderna, un hecho que determinaría su actitud como artista. Todo su entorno estuvo condicionado por ese vínculo, que él mismo hizo indisoluble, incrustando el arte en la vida y la vida en el arte. La estetización difusa terminará convirtiéndose, a la postre, en una seña de identidad de sus actuaciones, tanto en sus ámbitos inmediatos como en las acciones que impulsó sobre el territorio y las escalas urbanas. Por su parte, la voluntad de hacer práctico el arte, de ponerlo al servicio de la felicidad colectiva, impregnaría su dedicación futura a la obra pública y a los proyectos de ambientación.

Frecuentada por el mundo de la cultura y la alta sociedad, su casa de Covarrubias desempeñó el papel de un centro permanente de reunión y de encuentro en el Madrid de los cincuenta. Acogió a la nobleza y a la burguesía, a escritores y arquitectos, a artistas y creadores diversos, desde Nicholas Ray a Óscar de la Renta. No resultaba infrecuente la organización de pequeñas exposiciones en el taller de Manrique. A la de figurines de Alejandro Reino, que contó con un montaje escenográfico, han de añadirse otras como la que, en la Navidad de 1959, con el título *Objetos nuevos de Navidad*, puso a la



Exposición de figurines y diseños de moda de Alejandro Reino en casa de César Manrique, Madrid, marzo de 1957.



Exposición en casa de César Manrique *Objetos nuevos de Navidad* (César Manrique, Pablo Serrano, Fernando Mignoni y Maud Westerdahl), Madrid, Navidad de 1959.

venta pequeños colgantes y medallas de Pablo Serrano, tarjetones de Navidad con dibujos de Fernando Mignoni, móviles con motivos navideños de Manrique y esmaltes de Maud Westerdahl. Para anun-

ciar la muestra, se publicó un folleto con texto de Manuel Conde. A la convocatoria, muy concurrida, acudió el “todo Madrid” —aristocracia, cultura, arte, cine—, según dejó constancia la prensa⁶⁵. En una nueva



Fiesta en casa de César Manrique con ocasión de la actuación de Gabriela Ortega y Fosforito, 1958. Aparece en compañía de la duquesa de Alba, duques de Tobar y Fernando Mignoni.

circunstancia, Gabriela Ortega, acompañada de Fosforito, recitó poemas de Federico García Lorca, además de cantar flamenco ante el público convocado, y, en más de una ocasión, César Manrique, asumiendo el papel de embajador de la cultura, dio “parties” para homenajear a personajes importantes que recalaban por Madrid. Así sucedió con Lucy Christopher Nicolosi, presidenta de la Asociación Americana de Protectores del Arte. La asistencia de invitados a la fiesta en honor de Nicolosi, de gira por Europa paseando “la bandera de la cultura y del arte”, fue muy amplia: “[...] por la puerta van llegando las más destacadas figuras del arte, de la diplomacia y de la alta sociedad madrileña. Entre ellas vemos al agregado cultural de la Embajada de los Estados Unidos, Mr. John T. Raid; a los señores de Lifchus; el cónsul general de Grecia en España; a la condesa de San Esteban de Cañoso; a la marquesa de Cortina; el conde de Carpeña; el ministro de Suiza y señora, así como al célebre Jorge Oteiza, último gran premio internacional de la Bienal de São Paulo; a Ortega

⁶⁵ Así refleja la inauguración una de las crónicas periodísticas de la época: “Cuando uno se sienta frente a la máquina citando en la memoria los nombres de cuantos compartieron con César el triunfo rotundo de la jornada, apenas si alcanza a resumir los más importantes. Y le gustaría que estuvieran todos. No por hacer una reseña de acto social, sin más, sino por pintar el ambiente en que se mueve este islote volcánico como su pintura. De todas formas, reseñemos los que quedaron en el recuerdo... Los príncipes de Sturdza, Duques de Tobar, Condes de Yeges, Condes de Quintanilla, Condesa de Campo Alange, Marqueses de Llansol... Jefe de Exposiciones Internacionales del Ministerio de Asuntos Exteriores, Embajadores del Uruguay y Ministro de Hacienda del mismo país, Agregados culturales de Estados Unidos, Holanda y otros países.

Si pasamos al mundo de las finanzas, justo es consignar los March, los Fierro, los Huarte, los Echevarría, etc., y si damos un salto al mundo de los ‘grandes’ de la crítica y de la literatura citemos a Lafuente Ferrari, a Gaya Nuño, a Sánchez Camargo, a Manuel Conde, a Cirilo Popovici, a Julio Trenas, a Ramírez de Lucas, a Juan Antonio Cabezas, así como a numerosos directores de revistas de toda índole. ¿Pasamos al mundo del ‘cine’? Aquí sí que la representación era numerosa e importante. Que recordemos, allí estaban Analía Gadé, Silvia Morgan, Carmen Sevilla, Mercedes Vecino, Mariluz Galicia, Susana Canales, Ana Esmeralda, Alberto Closas, Jorge Rigaud, Rubén Rojo, José Suárez, Julio Peña, etc., así como directores del prestigio de Sáenz de Heredia, Edgar Neville, Miguel Herrero, Vicente Escudero, el gran bailarín español, fue también figura en el acto junto a los más prestigiosos periodistas madrileños: Tico Medina, de ‘Pueblo’, Alfonso Sánchez, de ‘Informaciones’, los corresponsales de ‘Paris Match’ y ‘Life’. Por cierto, ya que hablamos de propaganda extranjera,



Fiesta en casa de César Manrique, Madrid, finales de los años 50.

Muñoz, Fernando Mignoni, Paredes Jardiel, Vento, Farreras, al tinerfeño Cristino de Vera, Óscar [de la] Renta, Ribera y otros muchos que quisiéramos citar pero que no recordamos”⁶⁶.

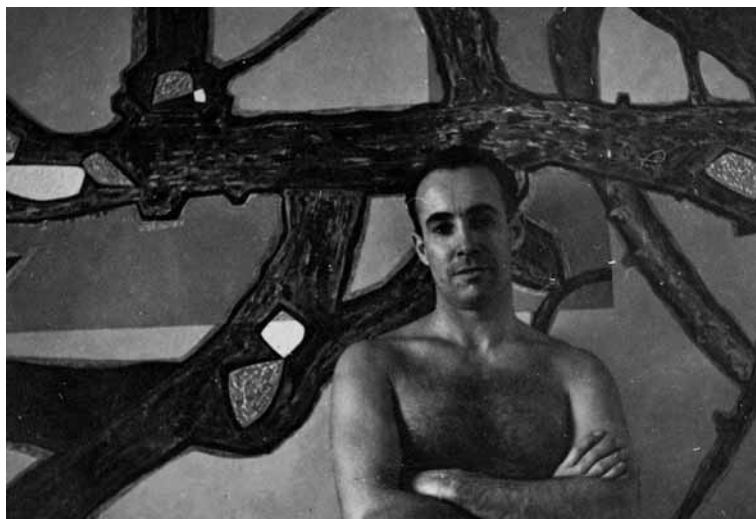
Pasados los años, Manrique recordaría la vitalidad de aquellos años de vino y rosas vividos en el reducto de su casa, una especie de cápsula del tiempo en la áspera y oxidada España del franquismo: “Siempre teníamos algún invitado amigo, algunos canarios que venían a Madrid, también muchos amigos de Madrid, entre ellos Mignoni, Manuel Conde... un grupo de gente joven, interesante. Estábamos mucho en casa. Mi casa fue el centro cultural de mayor [número de] reuniones intelectuales de artistas, poetas, arquitectos, en Madrid, hasta el extremo de que, cuando Pepi murió y me marché a Nueva York, muchos críticos y amigos me dijeron: César, hemos sentido un gigantesco vacío en Madrid, porque tú eras la única persona que aglutinaba a casi todos los artistas españoles. Se hablaba de arte, de poesía, de arquitectura. Muchas veces

citamos la presencia del gran director cinematográfico Nicholas Ray, realizador de ‘Johnny Guitar’, ‘Rebelde sin causa’ y ‘Chicago años 30’, entre otras, que estuvo dirigiendo las tomas, con el cámara Cortina, de los móviles navideños diseñados por César Manrique para esta exposición, y que se exhibirán en las pantallas de la televisión de Nueva York, Río Janeiro, Londres, París y Roma. Por cierto, que Nicholas Ray se sintió tan subyugado por cuanto se exponía que adquirió obras de todos los expositores.

La T.V.E. también hizo acto de presencia y rodó un interesante documental que luego pasó en su programa nacional. En resumen, una jornada de gran brillantez para el mundo artístico y cultural madrileño, y un gran triunfo para Canarias —Maud Westerdahl se puede decir que es canaria de Tenerife por estar casada con el crítico de arte Eduardo Westerdahl— en la cada día más interesante personalidad de César Manrique, el artista que habitualmente abre las puertas de su estudio a ese ‘todo Madrid’ que se le ha rendido incondicionalmente y que a uno, aunque madrileño, pero canario de corazón, le emociona sinceramente”, Ignacio H. de la Mota, “César Manrique renueva sus triunfos en Madrid”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de diciembre de 1959. Puede consultarse también Alfonso Sánchez, “Un ‘party’ abstracto con invitaciones en cinemascopé”, *Informaciones*, Madrid, 16 de marzo de 1957; y Alfonso Sánchez, “Melée” para visitar la exposición *Objetos nuevos de Navidad*, *Informaciones*, Madrid, diciembre de 1959.

⁶⁶ Ignacio H. de la Mota, “Reunión de arte en la Casa-Museo de César Manrique”, *Hoja del lunes*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de diciembre de 1957.

se bailaba, muchas veces hacíamos fiestas, sobre todo, los treinta y uno de diciembre. Posiblemente era la fiesta más divertida y con más chispa europea que se daba en Madrid, donde todo el mundo iba vestido de disfraz, los disfraces más originales y más bellos en Madrid. Entonces todo el mundo guarda un enorme recuerdo de mis fiestas porque fueron realmente extraordinarias”⁶⁷.



En su casa de Covarrubias junto a un mural suyo desaparecido, 1958.

En torno a su domicilio, desarrolló una intensa faceta cultural favorecida por sus hábitos sociales, introduciendo una tarea de mediación que en los años setenta pondría en práctica en Lanzarote. Además de procurar, sin éxito, crear una “residencia de artistas” —quizás siguiendo la estela de las colonias de artistas creadas en los cincuenta por los jóvenes arquitectos españoles—, promueve, primero, y patrocina, después, el Centro Cultural Polidimensional El Almacén (1974), funda el Museo Internacional de Arte Contemporáneo (1976) y lo dota de colección, realiza el Auditorio de Jameos del Agua (1976-1987), aproxima a numerosos artistas a su casa de Taro de Tahíche, y, ya a finales de su vida, pone en marcha la Fundación César Manrique (1992). Su confianza en la educación y la cultura como agentes del cambio de mentalidad y de transformación de la realidad orientó su vertiente de dinamizador del arte y la cultura, apostando por el cultivo de la sensibilidad y la libertad de la creación. Encarna, pues, una muestra más del papel activo que, en nuestro país, han desempeñado los artistas a la hora de promover museos.

La casa y su uso reflejaban su personalidad, pero también el éxito que le había sobrevenido a partir de su exposición individual en la galería

Clan, que le abrió las puertas para recibir numerosos encargos murales, sobre todo, pero también de diseños para artes aplicadas e interiorismo, como el realizado en el hotel Fénix. Su pintura comenzó a cotizarse pronto y el círculo de buenas y amplias relaciones de que se rodeó en Madrid, favorecidas en parte por su compañera Pepi Gómez, influyeron positivamente en su carrera. De su despegue y proyección, que él mismo vivió con asombro y entusiasmo, da cuenta en una carta inédita dirigida, en enero de 1956, a Sixto Fernández del Castillo, un amigo tinerfeño que había compartido con él estudios de Bellas Artes en San Fernando. La escribe en San Sebastián, mientras está realizando el mural del Banco Guipuzcoano para la oficina de Tolosa. Glosa su éxito —en términos de encargos y ventas—, da testimonio de su “activísima y dinámica” vida artística, de los numerosos proyectos en que está inmerso y de su trabajo como muralista, deteniéndose en subrayar el valor de su intervención integral en la Parrilla del hotel Fénix, un hito en sus aportaciones a la década. Se refiere, asimismo, a su reciente adquisición del piso de la calle Covarrubias y se muestra exultante con la situación favorable por la que atraviesa, inédita para él⁶⁸.

⁶⁸ Esta carta constituye un valioso testimonio documental sobre el momento. Se reproduce a continuación:

“Ahí te envío una pequeña foto de la escultura de la parrilla del hotel Fénix, ejecutada en hierro. Ha tenido un gran éxito.

S. Sebastián 12 de Enero 56

Querido Sixto ‘desertor del Arte’: Aunque desertor te sigo estimando, aunque te hayas pasado a las filas de la mentalidad de la burguesía apollillada.

Recibí tu carta al segundo día de mi estancia en esta elegantísima ciudad, llevándome una gran alegría, cuando suponía que no tendría contestación.

Como veo que te encuentras bastante intrigado por todo lo que ignoras de mi, ahora, activísima y dinámica vida artística, quiero ponerte solamente un poco al corriente de mis últimos acontecimientos.

En primer lugar y como nota más sobresaliente, te diré que mi exposición en ‘Clan’ fue un gran éxito de crítica, y de venta, y sobre todo a partir de esta fecha, he tenido tal cantidad de encargos importantes, que no he parado un solo momento de trabajar como no lo había hecho en mi vida, inclusive hasta noches enteras sin dormir. Pero no tenía más remedio que cumplir mis compromisos con arquitectos, etc.

De los encargos más importantes que he tenido, aparte de infinidad de otros menos importantes, te empezaré a mencionar.

A partir de la exposición me encargó Pradillo el arquitecto un gran mural en cerámica, que ha quedado precioso, luego otro gran mural de 11m. x 3 para el Cine Princesa, que es uno de los más modernos de Madrid. — Julio Cano (arquitecto) me encargó 40 cuadros (Monotipos) para el Hostal de los Reyes Católicos, considerado como uno de los mejores hoteles del mundo, pagándome cada monotipo sin enmarcar a 3.000 cada uno. — A continuación José María Anasagasti (arquitecto de AGROMAN) me hizo el encargo más importante de mi vida, que era colaborar con él para la realización de la parrilla y bar del hotel Fénix, y aquí mi trabajo ha consistido en lo siguiente: en primer lugar, 3 grandes pinturas murales, una de ellas completamente abstracta y las otras dos casi abstractas, resueltas con una técnica muy interesante. Los dos primeros murales con pintura plástica (que es el milagro de la pintura) y la otra sobre madera quemada con ácidos, y toda la composición a línea incisa en la madera en color blanco mate. Estos 3 murales, aunque todavía no se ha inaugurado la parrilla, están causando verdadera expectación, y estoy seguro de que el día que se inaugure voy a pasar a primer plano de actualidad (Sin pedantería) pues según comentarios esta parrilla es lo más moderno e interesante que se ha hecho en Europa. — El arquitecto piensa hacer con AGROMAN un reportaje de fotos en color para enviarlas a Gio Ponti a Italia para publicación en el DOMUS. — Aparte de los 3 murales me encargaron también una escultura en hierro, para la bajada de la escalera, un móvil en hierro, que lo instalé aprovechando la corriente de aire de una salida de aire acondicionado con el fondo de la pared y el techo negro, e iluminada con luz negra, teniendo un efecto fantástico, viéndose solamente una serie de formas en colores puros, moviéndose en el aire, sin nada que las sujete.

También me encargaron diseños especiales para las lámparas de las columnas, haciendo unas cosas en hierro muy abstractas y originales, y finalmente me dijeron que hiciera también grupos de cerámica para un friso en amarillo con luz indirecta, que ha quedado francamente precioso. Toda la entonación de colores y calidades es idea mía, el diseño de manteles, vajillas, etc. En una palabra que casi lo he hecho todo. Hasta las tapicerías tejiendo telas especiales.

Todavía no se ha inaugurado, por tener que importar las cocinas de la parrilla de Suecia, pero mi labor ha concluido, habiendo quedado con una unidad fenomenal. — Después de mi trabajo, durante todo el verano sin descanso, le ha llamado la atención hasta al director de AGROMAN, y ha dicho a los

⁶⁷ *Confesiones de César Manrique*, [Transcripción de las conversaciones mantenidas entre César Manrique y Antonio Guerra], c. 1976, Archivo Fundación César Manrique, p. 20.

Tanto el éxito social y profesional de Manrique, como el cultivo de su veta decorativa en el marco de prácticas colaborativas favorecido por arquitectos y artistas, despertaron recelos y produjeron distanciamientos, que persistirían en el tiempo. En una crónica publicada en *Informaciones*, en marzo de 1957, a propósito de una exposición en su casa, el periodista, de pasada, se hace eco de los desafectos: “Manrique, que como decorador gana ya buen dinero, que ciertos colegas le critican, ha montado su casa en una línea de avanzado modernismo, que no excluye la comodidad”. Por esas fechas, se iniciará una interpretación crítica de su quehacer que, en buena medida, ha dificultado la aproximación a su obra, asentada en la integración de las artes, el diálogo con la naturaleza y la inserción del arte público en el tejido de la industria de la experiencia.

Alborean ahora trazos de una personalidad inusual en las coordenadas culturales españolas, que se completará tras trabajar en Nueva York (1964-66), primero, y fijar su residencia en Lanzarote después, a partir de 1966. En Estados Unidos se vestirá con los ropajes de la cultura urbana industrial del pop y los sesenta —paradójicamente ya vislumbrada en su reducido círculo madrileño de los cincuenta—. En la isla canaria donde había nacido, se abrazaría al territorio mediante un intenso trabajo de paisajismo y arte público

arquitectos que no me dejen ir, y que me tengan en cuenta para todas las obras de esta empresa. ¿Tú te imaginas lo que esto significa? Así es que yo no paro, y para colmo tengo también encargos fenomenales, para Huarte y Compañía, que es la segunda empresa más importante de España. — Para Huarte ya he terminado un mural abstracto en negro y grises, para la dirección de esta oficina. Estando representados en esta oficina un friso abstracto de Oteiza y la mesa de Ferreira, habiendo quedado de lo más moderno y vivo.

Bueno, después de esto estoy ahora con los bancos que está construyendo AGROMAN, con los 3 guipuzcoanos. Ya terminé el banco de Madrid con un mural en pintura plástica en tonos negros, verdes y violetas (abstracto), luego terminé el de San Sebastián, que es un tríptico sobre madera representando en abstracto el mar, la industria y el campo, las 3 fuentes de riqueza. Y ahora últimamente te estoy escribiendo, ahora mismo en la oficina de la obra del Banco de Tolosa, mientras los escayolistas han ido a comprar barro, para hacer los moldes de un mural muy original que voy a realizar en bajo relieve con incisiones profundas, y luego las placas coloreadas y rascadas. Aquí colaboro con *Chillida* que ha sido primer premio internacional en la última Triennale de Milán, pasando ahora como uno de los escultores más importantes del mundo, ocupándose mucho en las portadas de las revistas de arte del extranjero. Así es [que], como verás, me estoy codeando con lo más importante por lo que estoy contentísimo del éxito que voy obteniendo, y por esta *poderosísima* razón es por lo que me voy a mudar a la calle de Covarrubias 19, por haber comprado un piso (el ático) que es una verdadera maravilla, con una terraza de 15 m. y un estudio espléndido. Me ha costado 800.000 pts., pero no me ha importado, por tener encargos fenómenos, para muchísimo tiempo, que no te siga diciendo por no cansarte.

Esta carta tuya, aunque todavía no me he mudado por demorarse siempre las obras, me la recogen y como a Pepi la he dejado encargada de ir activando las obras de la casa, y que me recogiera las cartas. Por esto me la ha enviado a S. Sebastián. Y como he tenido un momento que no tenía nada que hacer lo he aprovechado para contestar tu carta tan ávida de conocer todas mis cosas.

Cuando regrese a Madrid ya le hablaré a Merche de lo que me has dicho, pues para esos barcos también vendí unos cuadros, y creo que Merche también. Bueno, Sixto, supongo que no te podrás quejar de la información completísima que te he dado, y también supongo que para otra vez me escribas un poco más intensamente.

En Santa Cruz vas a ver unas cosas mías, pues en Madrid ha estado el arquitecto Félix Marrero, y me ha encargado 6 murales en cerámica que realizaré en Madrid, para unas terrazas de un edificio de 7 plantas de Santa Cruz. No sé en qué calle.

Bueno, Sixto, como verás, te sigo recordando, y aunque te hayas pasado *falsamente* a las otras filas, sigo teniendo fe en ti”.

[La carta continúa con una hoja más que recoge comentarios de carácter personal, a la que no se ha tenido acceso.] Carta de César Manrique a Sixto Fernández del Castillo, fechada en San Sebastián, el 12 de enero de 1956. Cinco páginas manuscritas, a dos caras. Archivo Sixto Fernández del Castillo.

popular, ligado, simultáneamente, a la economía del ocio y a una incipiente conciencia ecológica. La ficción es una categoría que atraviesa la estética manriqueña y la dota de sentido. El culto al artificio, incluso cuando se relaciona sensiblemente con la naturaleza eludiendo gestos ostensibles de dominio, se filtra por el conjunto de su sistema creativo, tan proclive a subrayar la dimensión práctica del arte, algo que aprenderá en el Madrid de mediados de los cincuenta, en contacto con los arquitectos, y que reforzará en la década siguiente. En fin, una ficción amable, fundada en la belleza y el utilitarismo, generadora de bienestar colectivo y de hábitos cívicos.

Fusión y aplicación de las artes: la renovación del gusto

Con la perspectiva de los años, la década de los cincuenta, aún por conocer y valorar adecuadamente en la pluralidad de sensibilidades modernas que la caracterizaron, halla en el mito de la integración de las manifestaciones artísticas una de sus dimensiones más renovadoras y contemporáneas. Una dinámica que alumbró el horizonte utópico de la obra de arte total y que anticipaba comportamientos practicados a partir de los ochenta.



Interior de un apartamento de La Pedrera, 1953.



Iglesia de Villalba de Calatrava, Ciudad Real, 1955.
Obra de José Luis Fernández del Amo. Mompó intervino en los murales de la fachada mientras que Pablo Serrano realizó el vía crucis.

La fusión entre artes plásticas y artes aplicadas en torno al espacio modulador de la arquitectura dio cobertura, en nuestro país, a un movimiento de época que abrió, modestamente, una grieta de buen gusto y de modernidad en un sórdido ambiente de cultura preindustrial, vapuleado por la escasez generalizada y la banalidad del franquismo. En la aislada España de entonces, los nuevos edificios construidos por los jóvenes arquitectos se encontraban huérfanos de equipamientos acordes con el impulso de regeneración. Se sintió la necesidad de hermanar lo artístico con lo funcional, en un proyecto de oxigenación estética aplicada a la asfixiante vida cotidiana, encauzado a través del diseño industrial, las ambientaciones y la decoración, incluida la incorporación de la nueva pintura y escultura a las obras públicas e infraestructuras turísticas. La arquitectura supo encauzar un vigoroso impulso protector de las artes plásticas. José Luis Fernández del Amo, desde sus responsabilidades en la Administración, además de numerosos jóvenes arquitectos como Javier Sáenz de Oiza, Fernando Higuera y Antonio Miró, José Antonio Coderch⁶⁹, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, Curro Inza, Miguel Fisac o Juan Daniel Fullaondo, entre otros, encargan murales, esculturas, pinturas, vidrieras o muebles a artistas, a la vez que ellos mismos proyectan equipamientos para sus construcciones. Luis Feduchi y su hijo Javier llevan a cabo una meritoria tarea decorativa y de diseño, con proyección hacia la inexistente industria moderna del mueble, que el último procuró estimular al frente de la firma Rolaco. Su trabajo de interiorismo y mobiliario para el hotel

⁶⁹ En 1951, José Antonio Coderch construyó el Pabellón Español de la IX Trienal de Milán, dedicado a la temática de las artes decorativas.

Castellana Hilton, que adquirió cinco cuadros de César Manrique en 1953, marcó una pauta destacable en los equipamientos de servicios⁷⁰. Desde 1952, en Barcelona, los arquitectos agrupados en torno al Grupo R habían llamado también la atención sobre la necesidad de recuperar una cultura moderna del objeto, asfixiada por la guerra civil, y de buscar la colaboración de los artistas: “Nos interesa la colaboración de los pintores y escultores jóvenes, conformes con nuestra tendencia, que representen el auténtico y vivo espíritu de nuestro tiempo”⁷¹.

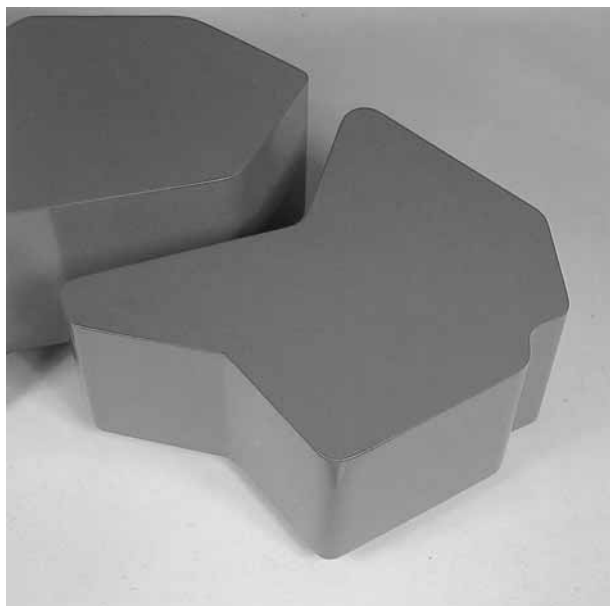


Silla de pata de gallina diseñada por Miguel Fisac, 1957.

Miguel Fisac —uno de los arquitectos que más valoró la necesidad del diseño y las ambientaciones y que más atención les prestó—, José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, Javier Carvajal, Rafael Moneo y Curro Inza proyectan prototipos de sillas y algún mueble más, planteando soluciones constructivas que dialogan con sus arquitecturas. Otros colegas como Fernando Alós, Carlos Picardo, Fernando Ramón y Francisco Muñoz se suman al tímido

⁷⁰ Vid. Gabriel Ruiz Cabrero, “Silencios y conversaciones. La arquitectura y el arte de los años cincuenta en Madrid”, en *L’arquitectura i l’art dels anys 50 a Madrid*, [Comisarios: Gabriel Ruiz Cabrero y Patricia Molins], Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1996, p. 53.

⁷¹ Cesáreo Rodríguez-Aguilera, “Arquitectura de Arte”, *Revista*, 11 de diciembre de 1952. Apud. *Grup R, opus cit.*



Dos mesitas
diseñadas por
Pablo Palazuelo,
c. 1956.



II Exposición del Grupo R, *Industria y Arquitectura*, Galerías Layetanas, Barcelona, 1954.

impulso que sufre la cultura del objeto⁷². La idea de una cierta “función social del arte”, entendida como actualización estética de lo cotidiano, late en el fondo de estas tentativas compartidas por arte, diseño y arquitectura. Manrique absorbería este funcionalismo creativo, la convicción de que el artista “tiene la obligación” de procurar ser útil para mejorar la vida de los demás creando belleza y confort en todo cuanto esté a su alrededor y haciendo uso de cualquier género, disciplina o soporte para mejorar las condiciones de los entornos y edificios habitados. Al frente del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Fernández del Amo mantuvo que al museo le concernían todas las artes, desde el cine a la arquitectura

⁷² Vicente Aguilera Cerní, *Iniciación al arte español de la postguerra*, Barcelona, Ediciones Península, 1970, p. 70.



Tarjeta de la exposición de bocetos para estampados del I Concurso de Gastón y Daniela, 1955.

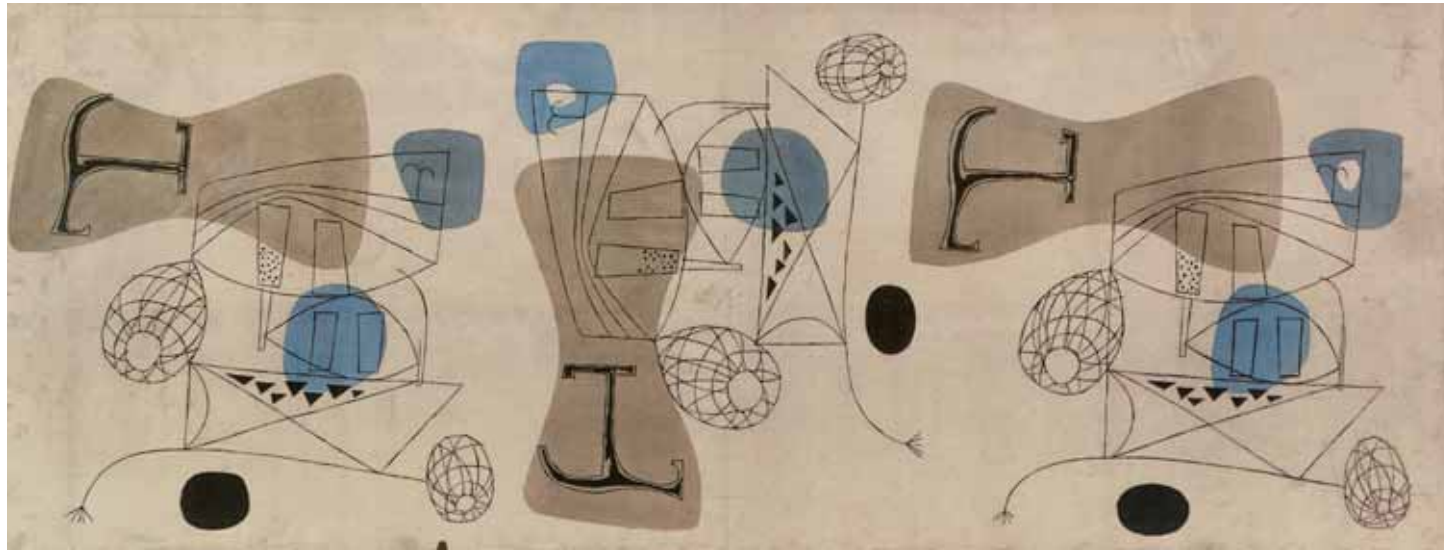
tuteladora, pasando, naturalmente, por la pintura y la escultura, incluyendo la fotografía y las artes aplicadas, un verdadero programa innovador que anticipaba el comportamiento de los museos y centros de arte de los noventa del pasado siglo XX. A la prensa de entonces no le pasaba inadvertido ese flujo de colaboración que contribuyó a la consolidación del arte de vanguardia y se convirtió en un lugar común: “Es indudable que estamos en un momento de cristalización de la pintura abstracta, no aislada, sino formando parte de una obra común de creación con la arquitectura y la escultura, de la misma tendencia. Ya son varios los edificios en cuya decoración se nota la influencia de este nuevo complejo estético, en que las tres artes colaboran a la elaboración de una nueva estética revolucionaria”⁷³.

Desde luego, la tarea constituyó un empeño heroico en circunstancias que no proporcionaban ni los medios de producción ni el mercado necesario para que pudiera fructificar tal ejercicio de puesta al día y homologación europea. El propósito de confrontarse a la decadencia del contexto y hallar vías de regeneración era expreso. Así se manifestó, por ejemplo, con alcance simbólico, en la Sesión de Crítica de la Arquitectura paralela al Primer Concurso de Diseño industrial.

⁷³ Juan Antonio Cabezas, “La pintura abstracta como decoración mural. César Manrique y sus fondos geológicos”, *España*, Tánger, diciembre de 1954.



César Manrique, *Sandías*. Estampado sobre cretona presentado al concurso de Gastón y Daniela en 1955.



Manuel Millares, *Ibiza*, 1956. Boceto presentado al II Concurso de Gastón y Daniela.



César Manrique, *Valencia*, 1953. Boceto para estampado, Fondo de la colección de Gastón y Daniela, Madrid.

En el encuentro, donde participaron, entre otros arquitectos y empresarios, Carlos de Miguel —una pieza fundamental en la promoción de la fusión de las artes ligada a la arquitectura— y Miguel Fisac, se



Rafael Canogar, *Tomate*, 1956. Boceto presentado al II Concurso de Gastón y Daniela.

difundió la consigna de emprender una “cruzada contra el mal gusto”⁷⁴. El Concurso, organizado por el Colegio de Arquitectos de Madrid en 1956, con la finalidad de fomentar el diseño y sus cauces de producción, significó un hito en el señalamiento del nuevo papel que podría desempeñar esta disciplina insertada en la vida cotidiana. No resultaba fácil que la industria española, inmersa aún en la precariedad, se implicara en tales derroteros. No obstante, a mediados de los cincuenta, aparecen brotes aislados de oportunidad para el diseño industrial, que apoyan y fomentan la modernización estética, con empresas como Tapicerías Gancedo, Plata Meneses, Gastón y Daniela, H Muebles, Huarte y Rolaco. Para H Muebles, una filial de Huarte —verdadero mecenas de artistas y arquitectos de la vanguardia—, trabajaron Sáenz de Oiza, Corrales y Molezún, Moneo o Fullaondo. Gastón y Daniela convocó concursos de bocetos textiles en

⁷⁴ Vid. Patricia Molins, “Misterio y geometría. La década de la abstracción”, en *L’arquitectura i l’art dels anys 50 a Madrid*, [Comisarios: Gabriel Ruiz Cabrero y Patricia Molins], p. 52.



Exposición de estampados del concurso de Gastón y Daniela, Madrid, 1955.

1955 y 1957 —previamente, lo había hecho Tapicerías Gancedo—, que finalmente fueron estampados y, antes, mostrados en una expresiva exposición subrayada por un montaje con marcados acentos escenográficos. A su llamada acudió una extensa nómina de arquitectos y artistas, entre ellos, Álvarez Ortega, Barrenechea, Berrocal, Canogar, Cárdenas, María Antonia Dans, De la Sota, Feduchi, Feito, Amadeo Gabino, Ibarrola, Manrique, Mignoni, Millares, Mólezún, Molina Sánchez, Paredes Jardiel y Stubbing.

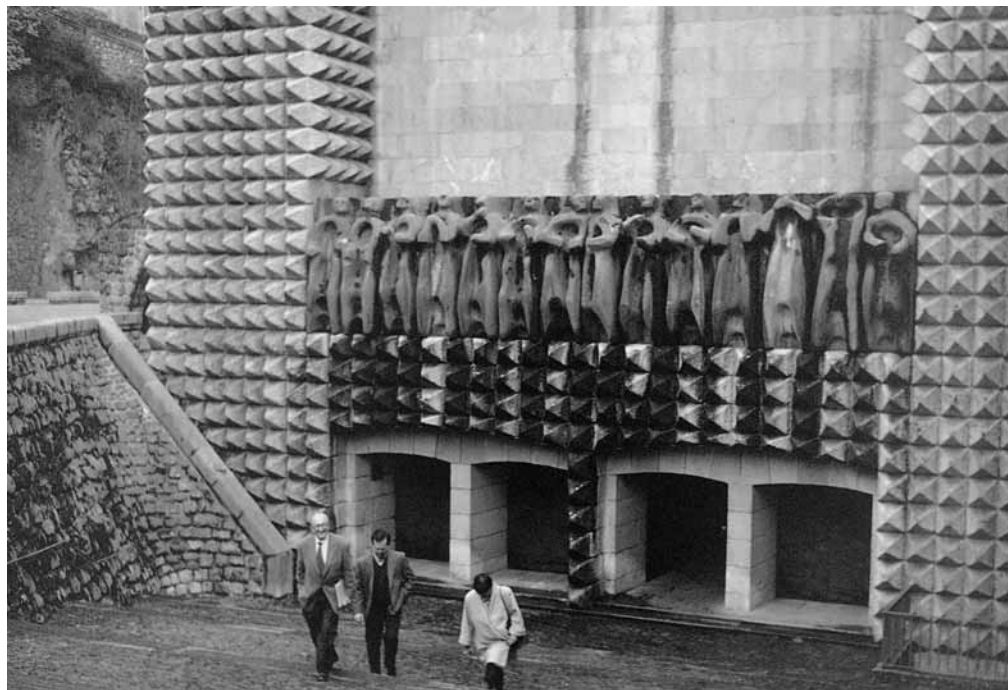
La compañía Ybarra promovió también dos concursos para la decoración de los nuevos trasatlánticos *Cabo San Roque* y *Cabo San Vicente*, que comunicarían España con América del Sur. Uno de los certámenes premiaba las mejores ideas para intervenir en los salones y diseñar los tapices y alfombras de los barcos. Fueron reconocidos los trabajos de Manuel López Villaseñor —primer premio—, Carlos Pascual de Lara —que, además de una notable tarea como muralista, había ganado, en 1955, el concurso para acondi-



Portada del catálogo del concurso para la decoración de los nuevos trasatlánticos *Cabo San Roque* y *Cabo San Vicente* organizado por la compañía Ybarra en 1956.



César Manrique, *Motivo decorativo*, 1955. Boceto presentado al concurso organizado por Ybarra para la decoración de los trasatlánticos *Cabo San Roque* y *Cabo San Vicente*.



Fachada de la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, Oñate, Guipúzcoa, 1949-55, obra de Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga. Friso de Jorge Oteiza.

cionar el Teatro Real de Madrid— y Manuel Mampaso —ambos, segundos premios—. La otra convocatoria se planteó con el propósito de adquirir “cuadros, dibujos, acuarelas, estampas en blanco y negro o también en color, destinados a los salones de los nuevos trasatlánticos”, según constaba en el catálogo de las obras de arte seleccionadas. Obtuvieron premios de adquisición, entre otros, María Antonia Dans, Menchu Gal, Amadeo Gabino, Carlos Pascual de Lara, Cirilo Martínez Novillo, José Paredes-Jardiel, Agustín Redondela y César Manrique. En el texto que, a modo de prólogo, presidía el catálogo, Lafuente Ferrari subrayaba el buen criterio de la compañía anfitriona “porque se ha reconocido, con obvio aunque poco frecuente criterio, que la decoración, en el más noble sentido de la palabra, no es algo añadido y pegadizo, sino que supone la armonía de una adecuación, el logro de una identificación de espíritu entre el marco arquitectónico y el estilo que a él ha de adaptarse y no de superponerse”⁷⁵. El trasvase de artistas hacia las artes aplicadas era constante, alentado un cierto espíritu de época.

Mientras el régimen promueve edificios imponentes que responden a su modelo imperial y autárquico, artistas y arquitectos innovadores comparten planteamientos y reflexiones sobre la común tarea moderna y la revitalización estética que reclamaba el país. Unos y

⁷⁵ *Catálogo de las obras de arte premiadas y seleccionadas. Concursos para la decoración de los nuevos trasatlánticos* Cabo San Roque y Cabo San Vicente, Ybarra y Cía, S.A., 1955.



Manuel Millares, cerámica.

otros se refuerzan y crean sinergias. Sáenz de Oiza y Laorga piden la colaboración de Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Néstor Basterrechea y Lucio Muñoz en la emblemática construcción de la Basílica de Aránzazu. Respondiendo a los encargos que les formulan arquitectos como Miguel Fisac, José Luis Fernández del Amo, Fernando Higuera, José María Anasagasti, Julio Cano Lasso o el propio Javier Sáenz de Oiza, numerosos artistas colaboran con esculturas, rejerías, murales, soportes litúrgicos y vidrieras; así, por ejemplo, Amadeo Gabino, José Luis Sánchez, Pablo Serrano, César Manrique, Manuel Hernández Mompó, Lucio Muñoz, Manuel Millares, Eduardo Chillida, Carlos Pascual de Lara, José María de Labra o Antonio Valdivielso. Pablo Palazuelo diseña mesas para Juan Huarte, Millares hace cerámica, Miguel Fisac diseña muebles, objetos, lámparas, luminarias... —se ocupaba del diseño integral de sus edificios, inicialmente—, Luis y Javier Feduchi, una pléyade de pintores, escultores y arquitectos confeccionan bocetos para estampación de telas, tapices, murales...⁷⁶. El Equipo 57, integrado por arquitectos y artistas —Francisco Aguilera Amate, Luis Aguilera Bernier, Agustín Ibarrola, Juan Cuenca, Juan Serrano, José Duarte y Ángel Duarte—, propugna, desde su poética constructivista, la integración de las artes y su aplicación e incidencia en la vida cotidiana, al tiempo que propone mobiliario que al final de la época será parcialmente producido por Darro. Los miembros del Equipo 57, que defendían “la misión social del arte como humilde compañero de los quehaceres diarios del hombre de la calle”, afirmaba que “sólo es auténticamente cultura aquello que se introduce

⁷⁶ Vid. los catálogos ya citados *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*, [Comisarios: Gabriel Ruiz Cabrero y Patricia Molins], y *España años 50. Una década de creación*, [Comisarios: Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez], que ofrecen valiosas aproximaciones a la época desde la perspectiva de la integración de las artes. En particular, véanse los textos de Patricia Molins.

como elemento cotidiano en la vida cotidiana”⁷⁷. Tal cúmulo de inquietudes, además del clima en el que se desenvuelven y alientan, propiciará la creación, en 1957, de la Sociedad Española de Diseño Industrial, impulsada por Carlos de Miguel, José Luis Sánchez, Javier Carvajal y Javier Feduchi, entre otros.

En el mismo período, coincidiendo con el inicio de la modernización industrial local, se produce en México un movimiento encabezado por arquitectos, pintores y escultores que persigue la integración de las artes. Al igual que sucede en España, se favorece el trabajo interdisciplinar con el propósito de modernizar la creación y de dotar la arquitectura de valores emocionales. David Alfaro Siqueiros plantea su esculto-pintura, concepto que encontrará su máxima expresión en el Polyforum Cultural Siqueiros, en 1972. Carlos Mérida explora su propuesta de “pintura funcional”, un arte público destinado al disfrute perceptivo del espectador, mientras Rufino Tamayo se adentra en nuevos lenguajes geométrico-constructivos que eluden la narración. Capítulo aparte merece la labor de Mathias Goeritz, radicado en México desde finales de los cuarenta, de feliz memoria en España. Su dinamización de la Escuela de Altamira, en 1949, es bien conocida, así como su relación con Eduardo Westerdahl. La Escuela creada en Santilla del Mar defendió la disolución de las barreras entre las distintas disciplinas plásticas y enfatizaron la conveniencia de fortalecer la relación entre arte y arquitectura, como señalaría Westerdahl tras finalizar el encuentro de 1949: “El arte, llegamos a establecer como conclusión, aspira a conseguir un equilibrio por una tensión de fuerzas diversas, y la unidad de las diferentes artes debe quedar integrada en la arquitectura”⁷⁸. Apoyado en un sólido pensamiento estético, Goeritz se involucró a fondo en la renovación plástica mexicana de los cincuenta con su “arquitectura emocional”, su revisión abstracta de la escultura pública antimonumental, y su defensa de las prácticas de arte integradas convergentes en la obra de arte total —*Gesamtkunstwerk*—, tal y como procuró en El Museo Experimental El Eco (1953). Cuando, en un artículo, se dedica Goeritz a aplaudir el Centro Urbano Presidente Juárez (1952), buen ejemplo de su poética, llama la atención sobre el valor de la obra destacándola por la “coordinación arquitectónica y plástica, y hasta de literatura y música; es decir, de todos los valores artísticos contemporáneos dentro de una sola obra”. Un comentario que recuerda la defensa del museo como casa común de las diferentes manifestaciones creativas que planteó en ese mismo año Fernández del Amo al frente del recién

creado Museo Nacional de Arte Contemporáneo, en Madrid⁷⁹. México y España comparten simultáneamente, desde las raíces comunes de la Escuela de Altamira, el afán por promover las prácticas artísticas integradas, entablando, probablemente, un diálogo cuyo espesor, cauces y alcance no conocemos aún adecuadamente.

César Manrique se impregnó de este afán modernizador, muy congruente con su personalidad proclive a la pasión estética y a reconocerse en las estrategias de la vida moderna, tan alejada del país que era España en aquella circunstancia. En junio de 1957, respondería escueta pero sintomáticamente a la pregunta que le formuló un periodista sobre “una convicción [suya], personal, definida”: “Para mí la vida es estética, y amo la belleza por encima de todo”. Pronto, cierta crítica próxima al pintor llamó la atención sobre la variedad de sus intereses creativos, prefigurando su perfil futuro de artista en pos del horizonte utópico de la gran comunidad de las artes: “César Manrique siente el arte de una manera total; ninguna de sus especialidades le es indiferente, y por ello, al mismo tiempo que la pintura cultiva la cerámica, la escultura en hierro, la estampación de telas. Hubiese sido seguramente un gran arquitecto por su sentido de los volúmenes, del color, de las proporciones, que entran dentro de los cánones más exigentes y audaces”⁸⁰. En efecto, por estos años, además de pintar, diversificaba sus intereses produciendo escultura, móviles, murales, diseños de textiles y de objetos domésticos, portadas para folletos turísticos, iluminación, interiorismo y ambientación. Y planteando, asimismo, incipientes intervenciones públicas en Arrecife —a comienzos de la década, la plaza de Las Palmas, y, a finales, el parque infantil en La Marina— que avanzarían, en un contexto urbano, su amplia dedicación paisajística, a partir de los años sesenta, en el ámbito territorial insular.

Su proyecto más ambicioso en conexión con las artes aplicadas y el interiorismo lo llevó a cabo en 1955, el año anterior a su participación, por primera vez, en la Bienal de Venecia —vigésimo octava edición—: la decoración de la Parrilla del hotel Fénix, inaugurada en 1956⁸¹. La obra, según sus propias palabras de entonces, constituía “el encargo más importante de mi vida”. La intervención en el hotel Fénix tenía una escala importante y le permitió emplearse a

⁷⁷ Carlos Areán, *Treinta años de arte español*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 39.

⁷⁸ Eduardo Westerdahl, “Conclusiones de la Primera Semana de Arte Abstracto de la Escuela de Altamira”, *Ínsula*, n° 47, 15 de noviembre de 1949.

⁷⁹ Vid. Alejandrina Escudero, “Mathias Goeritz y la poética del Eco”, www.Architectum.edu.mx; Escudero, A. y Pedroiza, R., “La integración plástica: un arte de mitad de siglo”, en *Escultura mexicana. De la Academia a la Instalación*, México, INBA-Landuci Eds., 2000; Kassner, Lily, *Mathias Goeritz, 1915-1990*, México, INBA-Concaulta, 1998; y Anad Alanis, E. X. de, “Arquitectura emocional”, en *VV. AA. Los Ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y Testimonios*, México, IIE-UNAM, 1997.

⁸⁰ Juan Ramírez de Lucas, “El arte moderno y la nueva arquitectura. Los murales de César Manrique, serenidad de la gracia en equilibrio”, *La Hora*, Madrid, 1956.



Móvil de César Manrique para la Parrilla del hotel Fénix, 1955.



Parrilla del hotel Fénix, 1955.



Mural *Toilette en el campo*, Parrilla del hotel Fénix, 1955.

fondo. El edificio había sido proyectado por José María Anasagasti, arquitecto de la constructora Agromán, para la que Manrique trabajaría en diversas ocasiones a partir de este momento, por ejemplo, en los tres murales para las oficinas del Banco Guipuzcoano. Se encarga del interiorismo de la parrilla y del bar del hotel. Realiza tres grandes pinturas murales, “una de ellas completamente abs-

⁸¹ Será también en 1955 —ya bien asentado Manrique— cuando Manuel Millares, Martín Chirino, Manuel Padorno, Alejandro Reino y Elvireta Escobio abandonen Canarias para instalarse en Madrid, inscribiendo en las coordenadas de la cultura canaria un viaje impregnado de simbolismo y trascendencia moderna.

tracta y las otras dos casi abstractas, resueltas con una técnica muy interesante. Los dos primeros murales con pintura plástica (que es el milagro de la pintura) y el tercero sobre madera quemada con ácido y toda la composición a línea incisa en la madera en color blanco mate⁸². Este último, utiliza un lenguaje de acusado esquematismo, remitiendo a los rasgos de cierta pintura paleolítica del Sur, en la que la expresividad recae sobre el gesto desnudo de la línea y el relativo dinamismo que imprimen los rasgos curvos. Sobre un fondo negro se agrupan, sin voluntad narrativa, signos arcanos y figuras —preferentemente humanas y animales—, que resaltan por su trazo blanco incrustado, componiendo un grafismo meticulosamente iluminado. Constituye una manifestación más del aprecio que sentía por el lenguaje sígnico de las culturas primitivas.

La segunda pieza mural arraiga en su figuración constructiva, armada a partir del encaje de planos suavizados de color que se articulan en torno a una escena cubista descompuesta. Se despliegan sobre un tabique ligeramente combado que hace la función de separador. La exuberancia cromática aparece netamente potenciada por el fondo negro sobre el que reverberan las formas vivas —el aporte de las pinturas plásticas contribuye a resaltar la intensidad de los colores directos—, que parecen anticipar características de la pintura pop. Sin

⁸² Carta citada de César Manrique a Sixto Fernández del Castillo.



Parrilla del hotel Fénix, mural del bar, 1955.

embargo, como el propio artista reconoció, a partir de 1958 y en los primeros sesenta, su informalismo matérico, organizado en torno a metáforas del volcán, se replegaría hacia un cierto ascetismo naturalista, en sintonía con las manifestaciones plásticas del momento: “Yo fui realmente, en mis comienzos, un gran ‘colorista’, con un enorme sentido de sus gamas cromáticas; en toda mi labor había siempre una gran exaltación del color. Después, ya, contemplando la tierra de mi “isla” me di cuenta de la sabiduría de la naturaleza en combinación de colores; su sobriedad y elegancia no la tenían mis primeros cuadros y desde entonces comenzó mi búsqueda hasta hallar la pintura que actualmente hago”⁸³. El entrecruzamiento de planos ofrece las reconocibles intersecciones y veladuras de su vocabulario plástico. Sobresale la fortaleza sintáctica y estructural, arropada por soluciones rítmicas resueltas con fortuna. El ascendente de Picasso se hace especialmente visible, a caballo entre la escena de las *Mademoiselles d’Avignon* y la arquitectura compositiva del *Guernica*, si bien aquí resplandece un mundo amable y festivo. No por caso, pensó en denominar a este mural, muy a la parisina y en la línea humorística y desenfadada que cultivó, *Toilette en el campo*. El simultaneísmo, la fragmentación del cuerpo, el dinamismo de la composición y la saturación de los planos remiten al mundo cubista del malagueño, que tanto le sedujo hasta el final de sus días. En buena medida, en esta obra —de la que enseñó un boceto en la exposición de la galería Clan—, culmina su manera figurativa cubista o su abstractismo figurativo, un ejercicio moderno a través del cual problematiza la representación de la realidad, se desvincula del realismo historicista y con-

⁸³ “César Manrique entrevistado en radio Nacional de España en vísperas de su exposición pictórica de París”, *Antena*, Arrecife, 7 de noviembre de 1961.

duce la expresión pictórica hacia espacios creativos más autónomos.

En el tercer mural, ubicado en el paño de pared que cierra la barra del bar, se desvincula de cualquier pretensión de aludir al mundo reconocible. Las formas geométricas —planos curvilíneos de color tomados aisladamente del universo de sus figuras construidas— se hacen abstractas y flotan sobre la superficie negra del fondo. Como en ciertos cuadros, las manchas, blandas en su mayor parte, pero también, en algunos casos, geométricas o incluso mixtas, manifiestan un racionalismo constructivo flexible, muy espacial. Se actualiza la reminiscencia

de ciertos estilemas de las cartografías poéticas de Miró, asimismo presentes en las pinturas, sobre todo, en lo que concierne a la naturaleza de las formas subjetivas que emplea, a los cruces de los planos de color y a la compaginación de masas con rasgos lineales. Estos trazos, responden, en el caso de Manrique, a impulsos geométricos, sirviendo unas veces para conectar las propias estructuras y otras para tejer redes sobre la base del fondo. El conjunto está iluminado indirectamente a través de luces encastradas en un falso techo que tamizan su efecto y crean un ambiente reposado.



Escultura de César Manrique para la Parrilla del hotel Fénix, 1955.



Exposición *Lanzarote* en la sala Nebli, Madrid, montada por César Manrique, 1959.

Más allá de la relevante aportación de los murales, la intervención de Manrique despliega un alcance mayor, por su propósito de crear un ambiente homogéneo mediante el concurso de materiales y prácticas integradas. Así, para la bajada de la escalera, propone una escultura de hierro, ligera de factura, en la línea de las piezas coetáneas de Eduardo Chillida y Pablo Serrano; responde a una articulación al modo de una ramificación arbórea que incorpora signos líricos de estirpe mironiana, una suerte de escritura aérea. Diseña un móvil, también en hierro, que instaló “aprovechando la corriente de aire de una salida de aire acondicionado, con el fondo de la pared y el techo negro, e iluminado con luz negra, teniendo un efecto fantástico, viéndose solamente una serie de formas en colores puros, moviéndose en el aire, sin nada que las

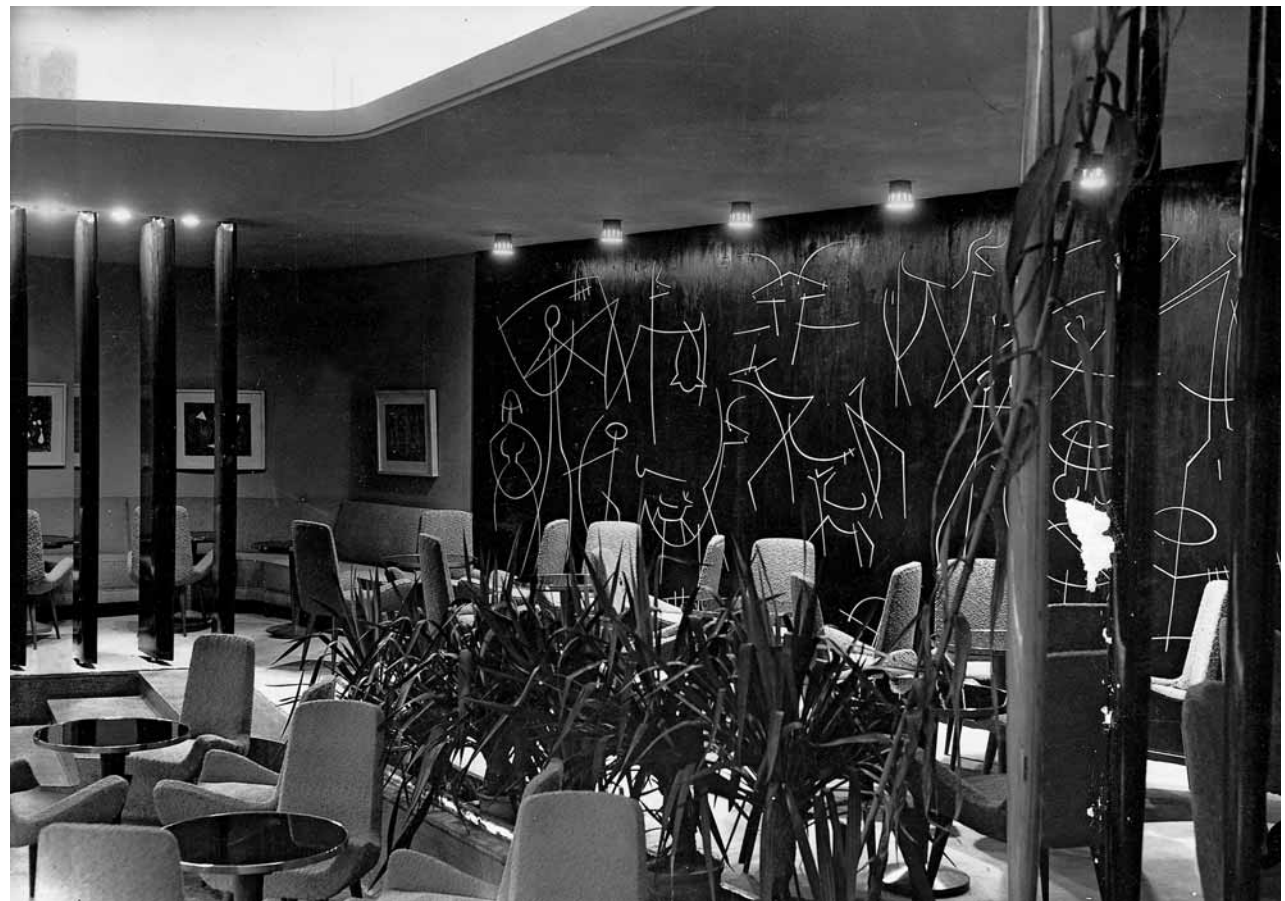
sujete”⁸⁴. En esta delicada pieza aérea reitera sus planos ovalados, figuras geométricas puras que tienen su origen en la intersección de dos circunferencias originarias. Las diez placas resultantes son impregnadas con diversos tonos de pintura acrílica, en tanto que articula unas y otras dando la impresión de que flotan en el espacio.

Instala también varias columnas fusiformes, tratadas con pigmentos plásticos en llamativos verdes, naranjas, rojos puros... De nuevo, incide en un comportamiento lúdico y colorista, más próximo a la cultura industrial de los sesenta y la ironía urbana del pop, que a la austeridad y el rigorismo convencional que caracterizaba a la España de los cincuenta. Jovial y moderno, desprovisto de sentido dramático, se ocupa de la distribución integral del color en las dependencias de la Parrilla —emplea abundantemente el negro en los techos y en las paredes—; elige el mobiliario, en la línea del gusto y los materiales más avanzados, además de las tapicerías, para las que encarga telas especiales; y toma decisiones sobre la iluminación de la sala, optando por la luz indirecta de baja intensidad, un aspecto que desempeñará un papel relevante en su arte público y en sus ambientaciones. Igualmente, diseña las luminarias colocadas en los pilares, las mantelerías y las vajillas; incorpora al interior un parterre de vegetación natural que da al conjunto un aire fresco y vital; cuelga varios cuadros suyos que se corresponden con su lenguaje concreto; y crea familias de cerámicas que emplaza en un paramento pintado de amarillo. Como otros colegas de generación —Feito y Millares, por ejemplo, episódicamente, o los ceramistas Antoni Cumella y Arcadio Blasco—, cultivó esta faceta armonizándola con el resto de sus modos expresivos. Se relaciona, pues, con una disciplina tradicional empleando nuevos lenguajes que actualizan la práctica. No era la primera vez que lo hacía, habida cuenta de que ya había recurrido a la cerámica para abordar diversos murales empleando azulejos, y así continuaría haciéndolo en el futuro.

El conjunto está traspasado de voluntad innovadora. Manrique, ensaya su propuesta más ambiciosa en torno a la comunidad de las artes. No debe extrañar ni la satisfacción que le produjo entonces el resultado, del que subrayaba su modernidad, ni que lo considerase como su museo particular: “Es como mi pequeño museo, donde hay muestra completa de todo lo que hago”⁸⁵. La obra, realizada en el contexto de un equipamiento turístico, es muy representativa de su ambición por explorar y construir un espacio de interferencias artísticas, refinado y confortable, destinado al relax y al placer de estar.

⁸⁴ Carta citada de César Manrique a Sixto Fernández del Castillo.

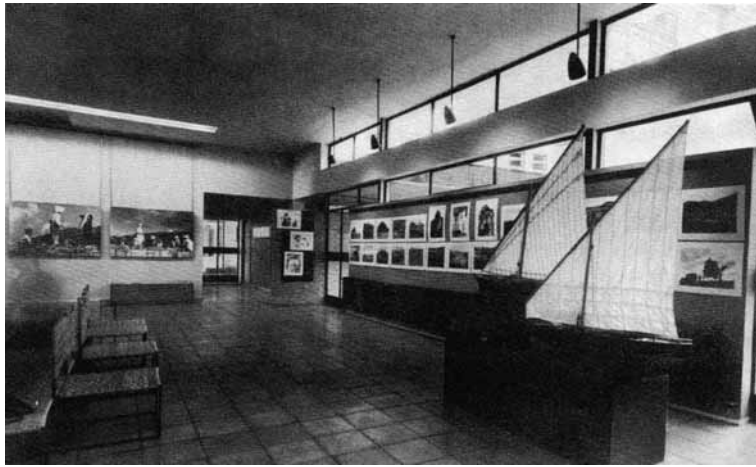
⁸⁵ Julio Trenas, “La pintura abstracta que estoy haciendo responde al paisaje de mi isla, dice C. Manrique”, *Pueblo*, Madrid, abril de 1956.



Parrilla del hotel Fénix, mural, 1955.



Parrilla del hotel Fénix, 1955.



Exposición *Lanzarote* en la sala Neblí, Madrid, montada por César Manrique, 1959.

La conjunción de artes plásticas y artes aplicadas anticipa el paradigma de arte público que, en los sesenta y setenta, planteará para los Centros de Arte, Cultura y Turismo que construyó en Lanzarote. Formula, en fin, un marco estético que expresa la tentativa de una época por asirse a la modernidad, promover el diálogo de las artes y explorar su valor funcional, bajo la protección de la arquitectura.

Su colaboración con los arquitectos será creciente. Si dos años más tarde, en 1957, trabajaría con Luis Cabrera en la ambientación de la terraza del Casino de Tenerife, a la altura de 1959, aceptó encargarse de la decoración de un nuevo hotel, Las Vegas, en el Puerto de la Cruz, donde ejecutó otro mural —en la actualidad desaparecido— para la sala de fiestas. Por el mismo tiempo, se ocupó del montaje, en la sala Neblí de Madrid, de la muestra etnográfica *Lanzarote*, dedicada a la isla volcánica en el marco de la Semana Canaria de Madrid, entre el 18 y el 24 de mayo. Se incluían trajes gracioseros, gorros, calados, bordados, rosetas, productos del campo y la industria, imágenes, documentales, grandes fotografías de Pablo Barceló, cuadros abstractos del propio pintor... Pronto, manifestó su deseo de ordenar visualmente el contenido de materiales tan pintorescos con el contrapunto de una escenografía y de soportes que respondieran al impulso del diseño: “Intentaré hacer algo totalmente nuevo en estilo y ambientación, para dejar a Lanzarote a la altura que merece”, declaraba⁸⁶. El resultado respondió al propósito inicial. Conseguiría imprimir un aire fresco a la propuesta. En una circunstancia de transición dominada por el tradicionalismo costumbrista y el historicismo, fue relativamente frecuente, a la hora de favorecer la renovación de la sensibilidad, que

⁸⁶ Guillermo Topham, “César Manrique decorará la sala de Lanzarote en la Semana Canaria de Madrid”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de abril de 1959.

se combinaran imágenes formales y dispositivos modernos con recursos populares. Manrique se desenvolverá a lo largo de su periplo vital en esta tendencia que concilia contrarios y procura ver las cosas de siempre desde nuevos ángulos. Ese carácter se trasluce en la exposición de la sala Neblí⁸⁷. Naturalmente, la inauguración fue acompañada de una generosa fiesta organizada por el artista, que, además de actuar como embajador de su isla, hizo de anfitrión para las autoridades locales. En su casa reunió a sus amigos de Lanzarote junto al mundo de la cultura y la alta sociedad madrileña⁸⁸.

César Manrique se perfila como un artista singular, independiente, acomodándose en franjas creativas mestizas que desbordan ampliamente el concepto convencional de pintor. Su proteica personalidad —arraigada, como se ha visto, en dinámicas de su época— le conduce a desenvolverse en un amplio territorio de tensiones estéticas moduladas por el buen gusto, la tensión moderna y la convergencia en la arquitectura. Si en los sesenta —y más ampliamente a partir de los setenta—, actúa sobre emplazamientos naturales que acondiciona y pone en diálogo con diversas disciplinas creativas, es ahora, en la década de los años cincuenta, cuando comienza a reunir las artes en interiores, a los que, circunstancialmente, ya incorporará registros vegetales, concebidos para que el hombre disfrute de la vida y habite placenteramente.

El espacio mural, la amistad de la arquitectura

Es sabido que uno de los ámbitos en que de manera más generalizada cristalizó la colaboración entre arte y arquitectura fue el muralismo. Los encargos realizados por los arquitectos constituyeron un significativo instrumento de protección y estímulo de las manifestaciones emergentes, una fórmula de mecenazgo y de arte público.

⁸⁷ Así lo reflejan las crónicas periodísticas: “Luz, sabor y alegría en la indumentaria típica del pescador gracioso: grito desgarrante de colores que hincha el corazón de vida y goce. Alma, luz y color, por fin, en los timple de Tegui, alforjas de Haría, barquillos de La Graciosa, balayos de Tamia, bordados de Tinajo, lavas de Timanfaya, cenizas de La Gería; en los maravillosos temas plásticos abstractos del concretísimo César Manrique; en las magníficas exposiciones del joven fotógrafo de Arrecife Gabriel Fernández. Acusada y distinguida personalidad de una exposición que deja muy alto el pabellón del Archipiélago en la capital de España”. Guillermo Topham, “Exposición sobre aspectos de la vida lanzaroteña en la Sala Neblí, de Madrid”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de junio de 1959.

⁸⁸ La prensa de la época lo recoge: “Durante la presente semana, y en la prestigiosa sala Neblí de la calle Serrano, se procederá a la inauguración de la exposición de Lanzarote, patrocinada por el Cabildo Insular, cuyas salas serán decoradas por el pintor artístico César Manrique. Con este motivo Manrique ha ofrecido en su maravillosa casa de Madrid un cóctel al que asistieron relevantes personalidades de la Literatura, Prensa, Radio y Cinematografía, de la capital”. “Magna exposición sobre Lanzarote en la Sala Neblí”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de mayo de 1959.



César Manrique, *Alegoría de la isla*, 1950.
Mural ubicado en la antigua cafetería del Parador de Turismo de Arrecife.



César Manrique, boceto del mural
Alegoría de la isla, 1949.

Aquí y allá, bajo el amparo de nuevos edificios —iglesias, hoteles, aeropuertos, industrias—, surgieron murales interpretados por los pintores en estrecha conversación con los jóvenes profesionales. Lo señalaba, en 1954, Juan Ramírez de Lucas: “De unos pocos años a esta parte se pueden ver en los lugares más diversos y siempre en los ambientes de arquitectura más actual, unas pinturas murales inconfundibles que participando de los diversos grados de la abstracción resaltan por una personalidad optimista que alegra y tonifica las superficies en que se asientan”⁸⁹. Una práctica que alumbraba una fecunda vertiente de la integración de las artes promovida por estos años.

César Manrique se dedica intensamente al muralismo volcando, en las más de veinte piezas que ejecuta en la década, su evolución y dinamismo estilístico. Desde la figuración moderna de raíz clasicista, a la figuración sintética y al constructivismo, incluida la convivencia de ambos lenguajes y gestos decorativos, estarán presentes en sus creaciones. Si adoptamos una perspectiva de conjunto, apreciaremos que constituyen un verdadero repertorio de sus intereses plásticos, al que se añadirán, en los dos últimos años del decenio, obras abstractas en la perspectiva del informalismo.

Iniciado el medio siglo, afrontó la tarea de resolver los murales del Parador de Arrecife, a los que ya me he referido, conservados en la actualidad en las dos dependencias originales del mismo edificio. Para el Parador realizó también varios cuadros pequeños relativos a la flora local, que actualmente se conservan en el Parador de La Palma. La pieza mural de mayor tamaño —de doscientos veinte por quinientos cuarenta y siete centímetros—, titulada *Alegoría de la isla*,

⁸⁹ Juan Ramírez de Lucas, artículo citado.

fue censurada, tras la inauguración, por la Dirección General de Turismo y, en 1951 el pintor debió cubrir con paños el cuerpo inicialmente desnudo de las figuras femeninas⁹⁰. La factura de la escena, en la que aparece la iconografía que será recurrente en esta primera etapa manriqueña —camellos, arquitectura local, pitera, palmera, volcanes, tunera, campesina, cerámicas...—, además de dos monu-

⁹⁰ Manrique encontró inconvenientes para percibir parte de los emolumentos que le correspondían por su trabajo como consecuencia del malestar de la Dirección General de Turismo. José Enrique Marrero Regalado, responsable de la construcción del edificio, retuvo el pago del resto que se le debía, unas 4.000 pesetas, temiendo que el Gobierno le penalizara por no haber enviado previamente los bocetos para recibir la correspondiente autorización. Es el propio arquitecto quien, en una carta fechada el 3 de julio de 1951, le recomienda al artista que resuelva la incómoda situación cubriendo los desnudos con “una bella piel de cabra con sus caprichosas manchas, para velar un poco la pelvis de tu impúdica troglodita”. En los meses siguientes cubriría los cuerpos con telas. A continuación se reproduce la carta completa:

“José Enrique Marrero

Arquitecto

Las Palmas, 3 de julio de 1951

Sr. D. César Manrique:

Mi querido amigo: Recibí tu desalentada carta en la que con gran delicadeza me acusas de ser el culpable de no cobrar tu resto de las pinturas murales.

Tú ya tienes motivos para conocerme y tengo la seguridad de que en el fondo no crees eso. Por mí te hubiera pagado tan pronto terminaste de pintar pero recuerda la rociada que recibí de la Dirección General por no haber enviado los bocetos antes de autorizar por mí y ante mí, las pinturas. Yo no te niego que retuve las cuatro mil pesetas pensando en que si me hacían pagar las pinturas a mí, como responsable, que al menos me ayudaras tú a no perjudicarme totalmente, pero luego me tranquilicé cuando me dijeron que te las podían pagar si corregías un poco los desnudos y así han quedado las cosas. Creo que nada te cuesta recurrir a una bella piel de cabra canaria con sus caprichosas manchas, para velar un poco la pelvis de tu impúdica troglodita, aunque si he de decirte la verdad, creo que es la cara lo que peor tiene la figura. De todos modos puedo asegurarte que a mí me gusta todo como está y que por mí te giraba ahora mismo las 4.000. Sin embargo, como vendrás en septiembre ya cambiaremos impresiones y verás que con muy poco que hagas tienes ganada la partida pues en estas cosas hay que hacer alguna concesión a los contrarios, aunque sea pequeña, para no dejar en mal lugar su amor propio y tú que eres inteligente, ayudado por mí que soy hombre de experiencia y tampoco tonto, verás como salimos airoosamente del asunto.

A Elejabeitia le he dicho hoy que te gire las 2.400 de los cuadros pequeños y ten un poco de paciencia que cuando vengas en septiembre cobrarás las 4.000 de los cuadros.

No dejes de avisarme con quince días o un mes antes de que vengas pues tengo tanto interés como tú en que coincidamos para ver tus últimas cosas, que supongo traerás algunas y para comentar.

Yo me voy a Agaete el domingo y para el otro, día 15, regreso a Tenerife donde estaré hasta fines de mes o algo más. Si quieres algo escríbeme allí.

Ahora me doy cuenta que rompí tu sobre donde estaba tu dirección y tengo que poner un telegrama a Arrecife para que me la digan. Total 24 horas de retraso de ésta.

Un fuerte abrazo de tu viejo amigo, José Enrique Marrero Regalado”. Carta de José Enrique Marrero Regalado a César Manrique, fechada en Las Palmas de Gran Canaria el día 3 de julio de 1951. Un folio escrito por dos caras, Archivo César Manrique, Fundación César Manrique.



César Manrique, *El viento, la pesca y la vendimia*, 1950.
Fragmento correspondiente a *El viento*,
Parador de Turismo de Arrecife, Lanzarote.



César Manrique, *El viento, la pesca y la vendimia*, 1950.
Fragmento correspondiente a *La pesca*,
Parador de Turismo de Arrecife, Lanzarote.



César Manrique, *El viento, la pesca y la vendimia*, 1950.
Fragmento correspondiente a *La vendimia*,
Parador de Turismo de Arrecife, Lanzarote.

mentales figuras de mujeres aborígenes junto a un petroglifo, está resuelta sobre la base de un equilibrio compositivo de volúmenes acentuadamente académico. Se conserva un boceto coloreado que corresponde a un fragmento del mural, donde puede verse el desnudo de una imagen femenina con exóticos rasgos negroides, confrontada a una campesina cubierta, que correspondería a la visión de un ingenuo primitivismo canario. De marcado carácter narrativo-alegórico —el idealismo mitificador es notable— y dentro de un aliento aún de figuración convencional, apunta recursos formales que contraen deudas tanto con el indigenismo de las Islas cuanto con el Picasso del retorno al orden. No obstante, la última influencia se mostrará con mayor vigor en las tres piezas del comedor, *El viento, la pesca y la vendimia* —cada una de ciento ochenta por doscientos cincuenta centímetros—, que dan vida a una secuencia simbólica concebida para reflejar el carácter esencial de Lanzarote. Para ello, recurre a la representación de arquetipos relacionados con la naturaleza y la cultura etnográfica insular: campesinas, pescador —probablemente el autorretrato del propio artista de espaldas—, barcas, peces, tunera, cenizas y socos de La Geria, palmera, sombreros, volcán, hojas de parra, arquitectura... Plenos de colorido y de energía figurativa vinculada a un cierto clasicismo moderno, los murales se inscriben en marcos y planos geométricos descuadrados y contrastados cromáticamente; aluden, en su relato, a actividades maríneas y agrícolas —muy lejos aún de la isla turística—; y se hacen eco de determinados recursos formales que se anunciaban en el anterior emplazado en el Casino de Arrecife. Así, por caso, el ligero racionalismo de los encuadres, los motivos seleccionados o el hecho de que fragmentos de la escena excedan los límites del marco perimetral y se prolonguen sobre la pared. No obstante, hay en estas obras más contención y talante académico, más sobriedad, reforzada por el monumentalis-

mo de las presencias humanas; en definitiva, evidencian una renuncia más explícita a la exploración vanguardista y al riesgo.

Dos años más tarde, en 1952, pintó una obra —destruida actualmente— en una de las paredes de su casa madrileña de la calle Rufino Blanco. De carácter decorativo, exploraba una secuencia del campo lanzaroteño, tratada con humor: un camello en celo persigue a una hembra que escapa despavorida, mientras ambos animales, el uno en su desenfreno erótico y la otra en su frenética huida, arrastran a dos campesinas ataviadas con sus vestimentas y complementos específicos. El entorno vuelve a ser el paisaje isleño singularizado mediante la flora local, tan querida para el pintor: pitera, tunera, palmera, cactus.... Incluye, además, el volcán y las barcas varadas a la orilla del mar. De nuevo, insiste en la monumentalización de las figu-



Pepi Gómez,
compañera de
César Manrique,
junto al mural de su casa
en la calle Rufino Blanco,
acompañada
de una máscara
diseñada por el artista.

César Manrique,
Camellos en celo, 1952.
Mural ubicado
en la vivienda de
César Manrique
en la calle
Rufino Blanco, Madrid.



ras centrales y en acentuar el signo fornido de las mujeres, bien visible en sus piernas hercúleas. La escena, teñida de dinamismo cinematográfico, en la línea de los dibujos animados, se caracteriza por el trazo ortogonal y la esquematización de los signos plásticos, una vez más reforzados en su condición de objeto pictórico autónomo, que, en el caso de las flores, se evidencia mediante las reservas de fondo blanco dentro de las cuales se dibujan. La impresión de conjunto rezuma desenfado lúdico, convirtiendo un fragmento pintoresco en un gesto anecdótico, sin más pretensión que la de resultar amable y divertido en el contexto del uso diario de la vivienda. Puede interpretarse, en fin, como una muestra más del funcionalismo plástico que el artista puso en práctica por estos años, al tiempo que perfilaba su convicción de que el arte debía resultar útil para la vida, incorporándose al proyecto de bienestar y felicidad humana.

Una vez realizado, en 1953, el convincente mural del aeropuerto de Guacimeta —comentado con anterioridad—, inmerso ya en un proceso de ruptura estilística tras su viaje a París, acomete, en 1954, tres nuevos desafíos de pintura sobre pared, dos para el bar Panchito en Palma de Mallorca y otro para una fábrica de materiales de construcción en Madrid, cumpliendo, en este caso, un encargo de Huarte, verdadero mecenas de la época. Manrique se confronta a la espacialidad del muro y el entorno arquitectónico, desarrollando, con fortuna, las posibilidades compositivas que plantean las grandes escalas.

En Palma de Mallorca, plasma, en dos paños —uno vertical y otro horizontal de gran tamaño—, un planteamiento mural amplio y

eclectico, con una orientación moderna, tanto en el estilo como en la organización y el espíritu. Combina una figuración esquemática, de borde duro y trazo ortogonal, ingenua —fundamentalmente en la pieza longitudinal—, con imágenes estilizadas —dos siluetas femeninas separadas por una gran palmera, sobre fondo negro—, apoyadas



César Manrique,
mural
del bar Panchito,
Palma de Mallorca,
1954.



César Manrique, *Lanzarote*, 1953. Mural ubicado en el antiguo aeropuerto de Guacimeta, Lanzarote



César Manrique, mural del bar Panchito (fragmentos), Palma de Mallorca, 1954.

en el dibujo y en una arquitectura interna que relaciona planos orgánicos conectados entre sí por trazos lineales o simples yuxtaposiciones. Se desenvuelve, una vez más, en torno a esquemas decorativos, anecdóticos y divertidos. Emplea ya las formas blandas, planas, de raíz mironiana que incorporaría a los cuadros expuestos en la galería Clan a finales de este mismo año, flotando, en ocasiones, junto a representaciones sintéticas —cerámicas, flores, piteras—, mientras

que, otras veces, se entrecruzan alumbrando nuevas masas de color, sus típicas veladuras. En el mural más amplio, dispuesto a partir de una estructura trimembre, el soporte paisajístico se articula también a través de planos de color de suave geometría, que se superponen. Los dos tramos de los extremos, más densos cromáticamente, despliegan escenas de naturaleza, en tanto que el central muestra una figuración humana desmembrada que ejecuta recurriendo a las formas ovales y lanceoladas. La vegetación propia de Lanzarote —piteras, cactus florecido, palmera— convive con abstracciones, aves exóticas, ciervos, reptiles, mono, jirafa, platanera, reptiles y monigotes, configurando un paisaje utópico, estrictamente plástico, que remite a una arcadia estética tropical, donde reina la alegría festiva y el buen humor. Reflejo, en buena medida, de la pintura que le ocupaba en aquel momento, este proyecto, que exalta el colorido y el dinamismo, se manifiesta acompañado con el carácter jovial del artista y con su interés en celebrar la vida y el buen gusto.

Inmerso en un proceso de investigación formal y de recursos plásticos, para la fábrica de materiales de construcción Huarte en Madrid, propuso un mural de cerámica, aceptando el encargo que le formuló el arquitecto Manuel Pradillo de la Santa. Sería el primero de estas características, pero no el último, pues volverá emplear la misma técnica en piezas que confeccionó por estos años y en otras más a largo plazo. Emplazado en la fachada del edificio, ocupa dos paños del paramento exterior formando un ángulo de noventa grados. Se presenta desprovisto de variedad cromática, pues está trabajado en dos tonos planos de marrones y en blanco,



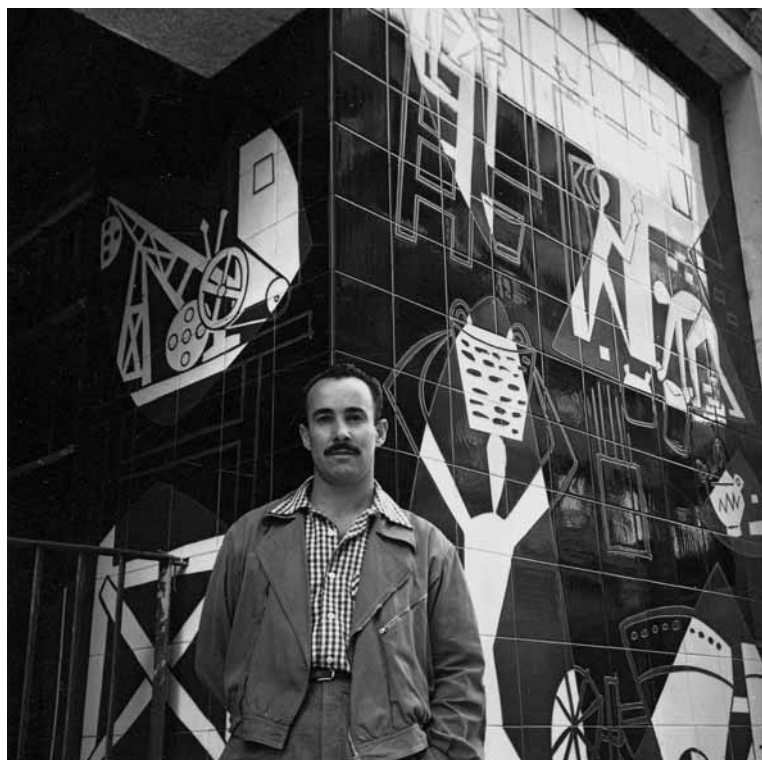
sobre fondo negro. Tal sobriedad se ve complementada por una neofiguración ortogonal, que proyecta formas de recorte, matizada por apoyos gráficos geométricos y por el juego de positivos y negativos, de modo que parecen configurarse bolsas de luz tomando como base sus reiteradas formas orgánicas. Los motivos pertenecen ahora al mundo de la construcción: albañiles con sus herramientas y maquinaria propia desempeñando los trabajos que les son habituales. Una narración realista, si bien expresada a través de una sintaxis fragmentaria y un estilo moderno, desenfadado, alejado del discurso convencional y la retórica imperial. Ha sobrevivido hasta nuestros días.

También en 1955, precediendo a los murales del hotel Fénix, confecciona una gran obra —de trescientos centímetros de alto por mil de

largo, hoy desaparecida—, para el cine Princesa, en Madrid, construido por el arquitecto José Luis Sanz Magallón. La lógica plástica y el estilo coinciden con la fórmula empleada en el hotel Fénix: una figuración descompuesta en planos, que produce una geometrización blanda, de raíz postcubista, muy rica en colorido y en estructura. Profundiza en el análisis de la forma siguiendo la línea de exploración abierta en sus monotipos y pinturas, desde los bodegones y las articulaciones constructivas hasta desembocar en las manchas autónomas mironianas. La realidad es, pues, interpretada en clave formal. Emplea ya, probablemente, pintura plástica. La sintaxis es de naturaleza abstracta, pero se identifican aún seres humanos muy escuetos, animales y vegetación junto a estructuras no objetivas yuxtapuestas, en una secuencia en la que se suceden, sin solución de continuidad, un relato campestre, una escena militar y otra, más abs-



Mural para la fábrica de materiales de construcción Huarte, Madrid, 1954.



César Manrique ante su mural para la fábrica de materiales de construcción Huarte, Madrid, 1954.

tracta, que podría ser de mar y playa. La gracia de la obra mural procede del doble plano de luz que emplea Manrique como recurso téc-

nico. Le sirve para superponer, sobre el fondo oscuro, una composición geométrica trimembre formada por haces luminosos, a modo de las proyecciones cinematográficas. La masa pictórica se organiza sobre una disposición simétrica, frecuente en estas grandes piezas. En los extremos, aparecen como paralelogramos y, en el centro, como dos haces triangulares que se cruzan en un punto superior formando una especie de coxis racionalista. En realidad, se reitera la estrategia constructiva: en ambos lados del mural, un foco de luz se proyecta desde dos puntos confrontados, formando una figura romboidal, mientras que, en la mancha central, la proyección luminosa se produce, transversalmente, sólo desde la parte superior, entrando los destellos en contacto por su base. Del interior del haz, surgen narraciones constituidas por protagonistas identificables unas veces, abstractos otras, simulando la acción del cine. La distribución equilibrada de luz, figuras y volúmenes en tres bloques constituidos por módulos triangulares homogéneos, produce un conjunto armónico que abunda en los paralelismos compositivos, de corte clásico, estrategia que Manrique empleó habitualmente tanto en sus murales como en su pintura.

Coincidiendo con el ecuador del decenio, Juan Huarte le pidió que participara en la decoración de las oficinas centrales de la constructora en Madrid, interviniendo en el despacho de dirección. Sobre



Mural para el cine Princesa, Madrid, 1955.



Mural para la sede del Banco Guipuzcoano en Madrid, 1955.

madera, pinta una composición abstracta, de pequeño tamaño —de ciento sesenta centímetros por cada lado—, en tonos apagados, que responde a un racionalismo atemperado —p. 185—. Los fondos, raspados a lo largo, de textura muy elaborada, acogen una constelación de formas geométricas mixtilíneas, verticales, muy contrastadas y relacionadas mediante depurados rasgos lineales. En su momento, Manrique se refirió a este trabajo catalogándolo de mural. Lo cierto es que su formato era mayor que el de las pinturas que habitualmente producía, de pequeño tamaño, pero hoy no pasa de ser una pieza de mediana envergadura. En su ubicación original, compartió espacio con un friso abstracto de Oteiza y una mesa diseñada por Ferreira, ofreciendo el conjunto un aspecto “de lo más moderno y vivo”, según comentario del propio artista lanzaroteño⁹¹.

A mediados de los cincuenta, Agromán había construido tres oficinas para el Banco Guipuzcoano, en Madrid, San Sebastián y Tolosa. La empresa, que ya había contratado los servicios del artista para la decoración de la Parrilla del hotel Fénix, le encargaría ahora tres murales, uno para cada nueva dependencia del banco. En primer lugar, realiza, en 1955, directamente sobre la pared, la pieza de la oficina de Madrid —aún se conserva—, haciendo uso de un lenguaje abstracto, a partir del ensamblaje y entrecruzamiento de planos de color. Plasma, como en sus cuadros, un arte dominado por valo-



Sede del Banco Guipuzcoano en Madrid con el mural de César Manrique al fondo, 1955.

res formales y cromáticos. Su propuesta se hace autónoma de la realidad, instalándose en una experiencia puramente visual, que tiene origen en un proceso analítico de descomposición de la forma. Manrique recurre a la pintura plástica, de inédita aplicación para estos fines entonces. Le proporciona resultados extraordinarios por la precisión y flexibilidad que le aporta a la hora de ejecutar sus tejidos geométricos y, naturalmente, por la vibración cromática, con un acabado rotundo. Su inquietud por la experimentación técnica y por investigar las posibilidades de materiales desconocidos es constante: monotipos, esgrafiados, cerámica, acrílicos, pirograbado, esculturas móviles... En la obra que ejecuta para la sucursal del banco Guipuzcoano en Madrid, predominan las gamas de verdes, violetas y negros y recurre a sus reiteradas matrices orgánicas de origen mironiano y postcubista. La composición se determina a partir de fórmulas simétricas, con resultados equilibrados. Sobre los planos de color se superponen, en ocasiones, trazos netos y rectos que conectan estructuras o crean una delicada red geométrica, al igual que sucede en sus pinturas.

El tríptico titulado *La pesca, la industria y la agricultura* —que se conserva en buen estado tras haber sido sometido a un proceso de restauración—, es completado también en 1955, en este caso para las dependencias del Banco en San Sebastián. Ensaya aquí un argumento realista que tiene como eje las tres actividades productivas básicas, tal y como recoge el propio título, pero se expresa empleando un

⁹¹ Carta de César Manrique a Sixto Fernández del Castillo, San Sebastián, 12 de enero de 1956. Vid, asimismo, Juan Ramírez de Lucas, “Arquitectura, la gracia en equilibrio”, *La Hora*, Madrid, 1956. La pieza fue trasladada del lugar y en la actualidad se conserva, en una colección privada, como un cuadro.



Oficina del Banco Guipuzcoano en San Sebastián, en la calle de Zabaleta, 1955.

vocabulario ligado al canon geométrico, de deriva abstracta, en el que intervienen asimismo algunos de sus iconos: pájaro, nasa, barco, erizo, pescado muy esquemático, árbol... El propio artista escribe, en una carta, con el lenguaje equívoco característico del momento, “que es un tríptico sobre madera representando en abstracto el mar, la industria y el campo”. Despliega, de nuevo, su característico juego de planos y formas lobuladas u ojivales tratadas con suave voluntad



Vista de la oficina del Banco Guipuzcoano en Tolosa. Puede apreciarse una escultura de Chillida y, al fondo, un reloj diseñado por César Manrique, 1956.

racionalista, excepto en la pieza dedicada a la industria, más dura y neoplasticista. El ejercicio constructivo determina la naturaleza de los tres módulos sobre soporte de madera, armonizados cromáticamente, uno —*La pesca*—, en gamas azules; el segundo —*La industria*—, en negros, grises, ocre y rojos; y el tercero —*La agricultura*—, en verdes, siguiendo, pues, la pauta de la convención. Como es usual por estos años, destacan el dinamismo y la agilidad formal reforzados por el juego de color, muy envolvente y matizado, creando ritmos visuales serenos. En su planteamiento, resuenan, pues, las paradojas propias de esta etapa de transición hacia la abstracción, que Manrique emprende desde la figuración, como otros artistas de su generación, siguiendo un proceso de disolución de la figura. Si bien la factura de conjunto inscribe el discurso en una poética abstracta, aún permanecen restos que ligan la dicción a referentes de realidad tangible, mientras que, en piezas coetáneas como la comentada anteriormente, se comporta ya al modo de un abstracto puro. Se trata, en fin, de un tríptico resuelto con delicadeza, sujeto a un brillante canon compositivo, que responde tanto al espíritu de la época, “un tiempo de redescubrimiento de posibilidades” —según escribiera Moreno Galván—, como al racionalismo flexible del artista.

En enero del año siguiente, se traslada a Tolosa para ejecutar una pieza exenta en bajo relieve, destinada a la sucursal del Banco Guipuzcoano que había proyectado Fernando Barandiarán —arquitecto de Agromán—, impulsando un planteamiento arquitectónico actualizado. De nuevo, toma como argumento temático las actividades productivas del sector primario —agricultura, ganadería y pesca—. El borde responde a una concepción ortogonal: recorta el límite perimetral e incorpora tres unidades autónomas que se corresponden con sus formas geométricas específicas, reforzando, de este modo, el carácter constructivo. El artista consideró entonces que el resultado era “muy original”. Combina aquí una nueva figuración, muy esquemática, plana, con una traza de acentuada base racional, que alude a la distribución en parcelas del suelo agrícola. Organizado en torno a una estructura trimembre, el mural exhibe, en su eje central, una monumental casa vasca —tratada diferencialmente en tonos blancos— muy elaborada en clave geométrica, sobre una escena marinera sintética —barca, agua, pescados—, mientras que en los dos fragmentos restantes sobresalen como núcleos visuales una rueda, a la izquierda, y una vaca, a la derecha. Diversos signos plásticos que remiten a hojas, árboles, plantas y peces se combinan con planos de color y con sus matrices orgánicas, cuyo aliento atraviesa la pieza, realizada en escayola. El objetualismo propio de la pintura de Manrique aparece aquí bien subrayado por el ejercicio de síntesis y despoja-



Mural de César Manrique para la sucursal del Banco Guipuzcoano en Tolosa, 1956.

miento lineal. La retícula que ordena la superficie plástica está practicada mediante incisiones profundas y colores claros, destacando sobre el conjunto de verdes con rasgos sienas que marcan la percepción cromática. Para matizar la cara viva de las placas, las rascó tras aplicarles el color. La obra, de notable calidad gráfica, muy amable visualmente, se colgó en un local que contaba también con una escultura de Eduardo Chillida y un gran reloj de pared diseñado por el artista lanzaroteño, tomando como referencia una de sus reiteradas formas abstractas sobre dos ejes cruzados. Afortunadamente, se conserva en buen estado, una vez restaurada.

Su tarea muralista se hace consistente, hasta proyectarse como una de las más intensas de los cincuenta, confiriendo indudable espesor a su aportación. Lo reconocería Eduardo Westerdahl, en 1957, en un breve, pero ajustado texto, en el que resalta la factura de su trabajo y comenta el refinado vocabulario del artista, lírico, en ocasiones, racionalista y narrativo, otras: “[...] Así de pronto su arte se impone en el área española y casado con la Arquitectura trabaja en importantes obras murales de manera

sensacionalista, con unos resultados que nuestro arte nuevo no había conseguido aún en España [...] Desde una isla severa nos llega ahora un pintor que va gritando por hoteles, por fábricas y por bancos la posición del hombre actual ante el fenómeno artístico. Cargado con volúmenes poéticos, con un lenguaje plástico lleno de sabiduría técnica, va desde el azar y el monotipo hasta el cálculo y la narración lógica de una historia esencialmente plástica, con tal seguridad y tal éxito que en ella se reconoce inmediatamente la sinceridad, es decir, el agua pura de su obra”⁹². Paulatinamente, César Manrique añade matices a su personalidad artística. Su lenguaje, ecléctico, flexible, se acomoda a las situaciones sin renunciar al horizonte contemporáneo de la investigación, desde donde planteará sus contribuciones, inmerso en el signo y las tensiones de su tiempo, al que interpreta situándose en su vértice renovador.

⁹² Eduardo Westerdahl, [Texto incluido en el díptico de la exposición], *Manrique*, Santa Cruz de Tenerife, Casino de Tenerife, 1957; reproducido también con el título “Ante la exposición de César Manrique”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de mayo de 1957.



Mural ubicado en el vestíbulo del edificio de la central hidráulica de Puerto Peña, pantano de Cijara, Talarrubias, Badajoz, 1956.

Durante el segundo lustro de la década, continúa realizando tantos murales como en los cinco años anteriores. En 1956, además del proyecto que prepara para la entrada del edificio en que se encuentra su vivienda, pinta, al parecer, varias piezas de pared para la fábrica Kino de Agromán, en Villaverde, Madrid, ya destruidas, de las que no poseemos información. Ese mismo año, le hacen un encargo de gran envergadura —tres metros y medio de alto por seis de largo— para el vestíbulo del edificio del Pantano de Cijara (Central Hidroeléctrica de Puerto Peña), en Talarrubias, Badajoz. El resultado final es el de un trabajo de circunstancia conformado a partir de la acumulación de símbolos realistas —alusiones realistas a arquitecturas variadas, torres y cables eléctricos, árboles, animales, aguas represadas, montañas, complejos fabriles...—, entreverados de ciertas formas abstractas. El mundo relatado es el que corresponde a la actividad de la central hidroeléctrica y su contexto, de la mano de una actitud objetual, colorista y anecdótica, y de una distribución disgregada de los componentes, sin jerarquizarlos.

Al año siguiente, afronta, para el mismo comitente, la realización de otro mural de gran tamaño, emplazado en un paramento exterior de la sala de máquinas de la Central Hidráulica de Puerto Peña (Pantano de Cijara), en concreto sobre la puerta de entrada, luciendo a modo de gran tímpano poligonal. En esta ocasión, emplea teselas de mármol, que le sirven para disponer una estampa narrativa sobre las tareas encaminadas a producir electricidad. En la parte superior central, toma cuerpo un gran destello luminoso provocado por una bombilla, simbolizando la culminación del proceso de creación de energía. Manrique regresa a una composición simé-



Mural situado en el edificio de la sala de máquinas de la central hidráulica de Puerto Peña, pantano de Cijara, Badajoz, 1956.

trica y a la figuración sintética ortogonal, paralela a la construida para la fábrica de materiales de construcción de Huarte en 1954.

En 1957, ejecutó una obra —de un metro de alto por cinco de largo— para el Casino de Tenerife, en Santa Cruz de Tenerife. Utiliza fragmentos de cerámica para dar cuerpo a una propuesta longitudinal abstracta, conformada, a partir de tres grandes ejes, a base de planos curvilíneos que originan una geometría atemperada. De colorido austero, predominan los ocre en el fondo y negros y blancos en

Mural de la fábrica Sical, Las Palmas de Gran Canaria, 1959.





Murales en el aeropuerto de Barajas, Madrid, 1959.

las formas. La evolución del lenguaje hacia la abstracción se consolida en esta pieza que guarda ecos postcubistas. Dos años más tarde, llevaría a cabo un mural monumental en Las Palmas de Gran Canaria, instalado en la fábrica Sical, que concibiera Manuel de la Peña. En una superficie de cinco metros de alto por catorce de largo, elevada sobre el borde superior de la fachada de un edificio industrial, realiza una labor —que puede verse en nuestros días— de trazos racionalistas, no objetivos, empleando gamas predominantes de blancos —una gran mancha central de pintura acrílica— y grises —cantos rodados—, con matices de rojos, azules y amarillos —a partir de fragmentos de cerámica—. De nuevo, la variedad de recursos materiales utilizados le sirve para profundizar en la calidad de las texturas. La simplicidad del planteamiento, aséptico y contenido, no resta eficacia visual ni elegancia constructiva a esta aportación relacionada con la pintura concreta. Al parecer, ese mismo año pinta

una pieza sobre una de las paredes de su casa de Covarrubias, de la que se conserva deficiente documentación. En ella, hace convivir gruesos trazos cordados que encierran planos de color asociados a planos de morfología nada abrupta.

En 1959, lleva a cabo dos magníficas abstracciones —ambas destruidas— para la terminal de viajeros del aeropuerto de Barajas —cuyos bocetos había mostrado en su exposición individual celebrada en el Ateneo de Madrid en 1958—. Una se desenvuelve a través de planos de corte racional, que recuerdan los mantos agrarios o geológicos de sus *tierras ordenadas*, y otra, en un lenguaje pictórico gestual —con rastros de *dripping*, heredados de la pintura norteamericana que comenzaba a ver por entonces—, fórmula que el artista seguirá cultivando en los ochenta y noventa. Ese mismo año, hizo un mural sobre la pared de un local comercial de la calle Covarrubias —era propiedad de Vicente Calderón, dueño del edificio donde Manrique adquirió su vivienda—, en la que ensaya la misma dicción empleada en los cuadros expuestos el año anterior en el Ateneo. Sobre una trama de base racional, muy amortiguada por la vibración del color y por un amplio gesto central que, a modo de temblor sísmico, introduce rasgos informales y matéricos en un marco de sobriedad cromática —blancos, negros y ocre—, se crea una estructura de gruesa retícula, que remite, de nuevo, a situaciones orográficas.



Mural emplazado en un local comercial de la calle Covarrubias, Madrid, 1959.

El trabajo en las paredes de edificios concebidos para funciones diversas fortalece su cultura espacial y le adiestra en procedimientos y soluciones constructivas aplicadas a la distribución de planos, figuras y colores en grandes superficies. La escala monumental del mural así como su relación con el entorno fortalecen sus recursos expresivos contribuyendo, asimismo, a que se afiance en el artista un sentido del espacio que trasladará luego a la obra pública. Lo cierto es que su inclinación hacia la arquitectura y la dimensión territorial también pudo haberse visto estimulada por los estudios técnicos de aparejador que, a instancias de su padre, inició durante los primeros cuarenta en Tenerife, y que, por desafecto, abandonó, después de un curso, para formarse en Bellas Artes, ya en Madrid.

Transcurrido el tiempo, Manrique seguirá próximo a los lenguajes modernos que emplea en los cincuenta. En distintos momentos de su vida, recurrirá a ellos para elaborar logotipos, concepciones gráficas, serigrafías, máscaras o diseños varios, es decir, manifestaciones diversas de su dedicación a las artes aplicadas, que no dejará de lado. Antes al contrario, irá afirmándose en su cultivo a medida que, a partir de los sesenta, profundice en las obras de arte público, en su código estético arte-naturaleza, naturaleza-arte, y, en definitiva, en su afán romántico de aproximarse al arte total en torno a arquitecturas y espacios naturales concebidos como máquinas productoras de felicidad colectiva. Constituirá, en fin, la culminación de las investigaciones modernas y las prácticas creativas integradas que desarrollaría en los cincuenta, una década fértil y polinizadora como pocas, en cuya fábrica cultural e inquietudes de vanguardia el artista perfila su singular personalidad.

En ese camino, su dedicación al arte mural no constituyó una labor menor, como reconocería la crítica, desde Eduardo Westerdahl o Juan Ramírez de Lucas a José de Castro Arines: “En Manrique hay, en ciencia, más que un pintor de caballete, un pintor mural. Lo mural señala la verdadera intención de toda su pintura”. Si lo mural se concibe como un germen de la voluntad de abordar el tratamiento de grandes espacios, así sería. No obstante, a lo largo de los años, Manrique continuaría acrecentando su amplia producción muralista. Emplearía técnicas variadas, desde el ensamblaje al bajorrelieve, pasando por la cerámica o la pintura plástica. Ni el afán experimental ni la energía renovadora le faltaron a quien se había hecho como artista en la fragua de la modernidad española. No puede extrañar que, cuando en 1957, un periodista local le interrogó sobre su “medicina contra la vejez artística”, respondiera: “Una de las formas para conservarse joven es, en primer lugar, sentir una gran inquietud

por todo lo nuevo, y saber recoger de la tradición solamente lo bueno y lo sano, tirando siempre por la ventana la polilla. Hay que ser consecuente con la época en que se vive...”⁹³. Y la vigilia de ese horizonte se convirtió en norma de su conducta.

Hacia la integración de las artes en la escala insular: la arquitectura territorial

Aunque será a partir de la década siguiente cuando César Manrique ligue sustantivamente su discurso a la dimensión paisajística, medioambiental y turística de Lanzarote, en la segunda mitad de los cincuenta aparecen ya ciertas actitudes e intervenciones preliminares que reflejan su interés en renovar la estética insular e implicarse en proyectos públicos. Emerge su conciencia territorial. Desde los pasos iniciales, enmarca su obra en el cosmos insular, su



César Manrique
de excursión en
Timanfaya
con un amigo, c. 1942.

verdadero útero creativo. Lanzarote le proporciona buena parte de sus argumentos plásticos, su imaginario sensible, en tanto que la tradición de la modernidad estética nutre su talento creativo y le provee de recursos lingüísticos. En efecto, bien pronto, pone en relación sus abstracciones con la orografía y la piel de su isla natal, primero, con exploraciones de texturas y alusiones microscópicas a la naturaleza, y, a partir de 1959, con el explícito tropo de las lavas. Sus

⁹³ Agustín de la Hoz, “El solo hecho de nacer en ésta, es un privilegio para cualquier artista, dice César Manrique”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de junio de 1957.



César Manrique en una excursión alrededor de la isla con un grupo de amigos (Fernando Díaz Navarro, Ruperto Díaz, Pepe Paiz y Óscar Cabrera), primera mitad de los años 40.

pinturas neofigurativas trabajan con relatos costumbristas, alumbrando una iconografía personal, emanada de la cultura del paisaje autóctono, que llega a cristalizar en forma de arquetipos y de una mitología visual y poética propia. Sus preocupaciones materiales por la vertiente territorial y el espacio público comenzarían a tomar forma, pues, en la segunda mitad de los cincuenta y a ser expuestas en los medios de comunicación alrededor de 1957.

Por entonces, una parte significativa de su obra se ha desarrollado en contacto con la arquitectura y sus protagonistas profesionales, hasta contagiar su personalidad impregnándola de vocación espacial. Comparten información, perspectivas y convicciones que giran tanto sobre cuestiones formales y estéticas, cuanto sobre la escala territorial, volcadas pronto en su isla natal. Las cuestiones urbanas alcanzan notable relieve en los debates y preocupaciones de los arquitectos del mediosiglo, ejemplificadas en las experiencias arquitectónicas de los Poblados Dirigidos de Madrid —Entrevías, Canillas, Manóteras, San Blas, Elipa, Fuencarral, Orcasitas...—, de tanta incidencia en la construcción de la capital, en los que se vieron implicados profesionales como Sáenz de Oiza, Carvajal, Corrales y Molezún o García de Paredes. Vive en un contexto de flujos e intercambios entre distintas disciplinas, de diálogo permeable. Por su parte, Lanzarote está inmersa en un atraso generalizado, consumida por la miseria de la posguerra y el olvido. No obstante, existe ya una incipiente conciencia de las posibilidades que el turismo puede ofrecerle a la isla, si es capaz de adecuar y explotar sus atractivos naturales, fundamentalmente las Montañas del Fuego, los Jameos del Agua, la Cueva de los Verdes y la Batería sobre el Río, frente a La Graciosa. Eran todos lugares marcados en el mapa paisajístico



César Manrique con Tico Medina en un programa de Televisión Española, a finales de los años 50.

insular por la tradición local, como centros de interés, debido a su belleza y singularidad. En este sentido, la labor de concienciación que realiza el semanario local *Antena* y, en particular, su director, el periodista Guillermo Topham, resulta realmente meritoria, añadiendo a la exaltación geográfica la reclamación de infraestructuras y equipamientos básicos que facilitasen la implantación de una incipiente actividad turística, que pronto defenderá también César Manrique⁹⁴.

Sin dilación, el artista mediático se pronuncia sobre la arquitectura reciente de las islas, que censura abiertamente pues, a su juicio, “no responde en absoluto a la climatología y a la belleza natural de su orografía y de la bondad de su clima, incomparablemente único. Solamente hacen lo más opuesto y horroroso que pueden

⁹⁴ Para valorar la dedicación de Guillermo Topham a la promoción del turismo y a la reclamación de infraestructuras, pueden consultarse los siguientes artículos publicados en *Antena* en los años que nos ocupan: J. D. S. “Lanzarote, vista en otras islas. ¡Qué grande es Dios!”, *Antena*, Arrecife, 15 de septiembre de 1953; “Sol de primavera”, [Editorial], *Antena*, Arrecife, 25 de enero de 1955; Guito [Guillermo Topham], “Necesidad de un Parador en las Montañas del Fuego”, *Antena*, Arrecife, 10 de mayo de 1955; Guito, “Cuidemos el Jameo del Agua”, *Antena*, Arrecife, 18 de octubre de 1955; Guito, “Algo sobre el Jameo del Agua”, *Antena*, Arrecife, 28 de febrero de 1956; Gahera, “Chispi-chispi de la semana”, *Antena*, Arrecife, 15 de mayo de 1956; “Siete bombillas eléctricas alumbraron en la noche del domingo el islote de Hilario”, *Antena*, Arrecife, 5 de junio de 1956; Guito, “Mejoras en la Montaña del Fuego”, *Antena*, Arrecife, 3 de julio de 1956; Guito, “Así están nuestras carreteras”, *Antena*, Arrecife, 23 de octubre de 1956; “César Manrique celebrará próximamente exposiciones en Norteamérica y Suiza”, *Antena*, Arrecife, 7 de abril de 1957; Guillermo Topham “Antes de su regreso a Madrid, César Manrique nos habla de Pintura, Arquitectura y Turismo”, *Antena*, Arrecife, 2 de julio de 1957; “Playas y caminos”, *Antena*, Arrecife, 30 de julio de 1957; Francisco García, “Lanzarote, tierra quemada y sedienta, Meca del turismo”, *Antena*, Arrecife, 12 de noviembre de 1957; Guillermo Topham, “Preguntas sin respuestas”, *Antena*, Arrecife, 11 de febrero de 1958; Guillermo Topham, “Preguntas sin respuestas”, *Antena*, Arrecife, 18 de febrero de 1958; Guillermo Topham, “Preguntas sin respuestas”, *Antena*, Arrecife, 8 de abril de 1958; “El horno de superficie del islote de Hilario”, *Antena*, Arrecife, 9 de septiembre de 1958; Topham [Guillermo Topham], “Preguntas sin respuestas”, *Antena*, Arrecife, 14 de octubre de 1958; “El Cabildo Insular proyecta construir un hotel de turismo con capacidad para 100 camas”, *Antena*, Arrecife, 11 de noviembre de 1958; “El hotel turístico del Cabildo”, *Antena*, Arrecife, 25 de noviembre de 1958; Guillermo Topham, “Camino de Ye”, *Antena*, Arrecife, 30 de junio de 1959; “Preguntas sin respuesta”, *Antena*, Arrecife, 15 de septiembre de 1959; y Guillermo Topham, “Preguntas sin respuestas”, *Antena*, Arrecife, 20 de octubre de 1959.



Arquitectura popular de Lanzarote, años 60. Fotografía: Francisco Rojas Fariña.

concebir”, al tiempo que rechaza el tradicionalismo y se pone del lado de los arquitectos jóvenes: “La esperanza está en la nueva generación de arquitectos que vienen haciendo una labor de más lucha en contra del cliente ignorante, con resabios de nuevo rico que no piensa sino en cornucopias doradas, arañas y cortinas de terciopelos”⁹⁵. A la vez que expone sus críticas, liga ya su discurso tanto a la modernidad, reivindicando entonces los nuevos materiales, como a la fusión de construcción y Naturaleza, una idea matriz en sus futuras intervenciones: “La arquitectura canaria me da lástima ya que precisamente por la maravilla de su clima se debe concebir una arquitectura que forme parte conjunta con la Naturaleza empleando materiales tan nobles como el hormigón, el hierro, el cristal y el plástico y no haciendo eso que llaman ‘típico canario’, que no sé quién lo inventó y que de ninguna forma responde a las características de nuestras islas”⁹⁶. La defensa que, algunos años más tarde, hará Manrique de la arquitectura anónima —Gillo Dorfles se ocuparía de esta misma cuestión en las pági-

nas del nº 339 de *Domus* (febrero, 1958) y, en 1964, Bernard Rudofsky llamará la atención sobre la “arquitectura sin arquitectos” en su exposición del MoMA—, tiene más que ver con un comportamiento heredado del ideario de los cincuenta, que con una paradoja: la reivindicación de una arquitectura popular cercana a las imágenes formales de la modernidad, entroncando la revisión con la tradición. El ascetismo y la morfología depurada y racionalista de las construcciones lanzaroteñas se compaginaban sin quebranto con las aspiraciones renovadoras del artista, que no renunció nunca a la revisión funcional de las tipologías vernáculas ni a su actualización contemporánea, como muestra su propia vivienda en Taro de Tahíche, en la que también se hace eco del organicismo de los sesenta. En la abstracción del lenguaje de la arquitectura folclórica, reducida a volúmenes blancos, puros, racionalistas, contrastados con el brutalismo del volcán, descubre un planteamiento esencialista, moderno, que pone en relación con los episodios más avanzados que comparte en Madrid. No obstante, es cierto que en determinadas circunstancias, tampoco renunció a la conservación del patrimonio, movido por el afán de preservar la singularidad cultural local y, en la perspectiva turística, de proteger la isla de la estandarización banal y el desarraigo, pero, por lo gene-

⁹⁵ “Para César Manrique la pintura canaria no existe...”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de abril de 1957.

⁹⁶ Gilberto Alemán, “César Manrique habla para los pintores canarios”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, abril de 1957.



Arquitectura popular de Lanzarote, años 60. Fotografía: Francisco Rojas Fariña.

César Manrique con su cámara fotográfica, acompañado de un amigo, en uno de sus paseos culturales por Lanzarote, c. 1950.



ral, se planteó esa tarea desde una perspectiva de habitabilidad y puesta en uso de los recursos⁹⁷.

La situación de la capital, Arrecife, provoca sus primeros comentarios sobre urbanismo insular. Durante sus continuados desplazamientos a la isla, toma contacto con la realidad y, en alguna ocasión, se pronuncia en la prensa lanzaroteña o regional sobre aspectos concretos. Por ese tiempo, comparte sus opiniones con el alcalde de la ciudad, su amigo José Ramírez Cerdá⁹⁸, en particular sobre las obras del nuevo parque municipal que se construye en el frente

⁹⁷ En la segunda mitad de los sesenta, comenzaría a trabajar en un proyecto de documentación visual de las tipologías arquitectónicas populares de Lanzarote, con la intención de convertirlas en un repertorio formal para la arquitectura futura insular en el contexto del turismo. Su trabajo, estimulado por Manuel Millares y Juan Ramírez de Lucas, contó con la colaboración del fotógrafo Francisco Rojas Fariña, culminando, en 1973, con la publicación del libro *Lanzarote, arquitectura inédita*, editado por el propio artista.

⁹⁸ José Ramírez Cerdá (Arrecife, 1919-1987) mantuvo una estrecha amistad con César Manrique a lo largo de toda su vida. Fue alcalde de Arrecife entre septiembre de 1955 y febrero de 1960. Con posterioridad desempeñó la responsabilidad de presidente del Cabildo lanzaroteño, entre 1960 y 1974. A su iniciativa y gestión, también a la confianza que supo depositar en el artista, se debe el despegue de Lanzarote y su incorporación a la economía del turismo. Capaz de crear un equipo de trabajo formado por políticos y técnicos de la máxima institución insular —Antonio Álvarez, Jesús Soto y Luis Morales, entre los más representativos—, durante los sesenta y setenta, creó las condiciones para, prácticamente desde cero, desarrollar un amplio programa de infraestructuras públicas que permitieran la implantación de la actividad turística. Los Centros de Arte, Cultura y Turismo creados por César Manrique se construyeron en su época, bajo su protección e impulso político. En Lanzarote, su figura goza de generalizado respeto y popularidad.



Vista general del Parque Municipal con el monolito volcánico y la tienda de *souvenirs* de Lanzarote, Arrecife, Lanzarote, 1959.

marítimo (1957-1959), cuyo relleno se inicia en 1953⁹⁹. En entrevistas de la época, Manrique rechaza haber influido en determinados cambios —plantas, suelos, etc.—, pero entonces ya era fluida su interlocución con las autoridades locales y, probablemente, tuvo que ver con la interpolación de detalles concretos relacionados con

Monolito volcánico y puente del parque infantil diseñado por César Manrique, Parque Municipal de Arrecife, Lanzarote, 1959.



⁹⁹ Sobre la construcción del Parque Municipal, pueden consultarse los siguientes artículos publicados en la prensa local: “El Excmo. Sr. Gobernador Civil en Lanzarote. Ayuda para las obras de relleno del Parque Municipal”, *Antena*, Arrecife, 21 de abril de 1953; “Relleno del Parque Municipal”, *Antena*, Arrecife, 28 de julio de 1953; “También se estudiará un nuevo proyecto para el parque municipal”, *Antena*, Arrecife, 24 de noviembre de 1953; Guito, “La maqueta del Parque Municipal”, *Antena*, Arrecife, 7 de septiembre de 1954; “Iniciación de la obras del nuevo parque municipal”, *Antena*, Arrecife, 29 de enero de 1957; “El nuevo parque municipal de Arrecife”, *Antena*, Arrecife, 4 de junio de 1957; “Segunda etapa en la construcción del Parque Municipal: aljibes, aceras, fuentes, árboles y alumbrado”, *Antena*, Arrecife, 15 de abril de 1958; Antonio López Suárez, “Un milagro de la voluntad. El nuevo Parque Municipal”, *Antena*, Arrecife, 17 de febrero de 1959; Guillermo Topham, “Iluminación del Parque”, *Antena*, Arrecife, 21 de julio de 1959; “El nuevo Parque Municipal de Arrecife”, *Antena*, Arrecife, 11 de agosto de 1959; “El bar-balneario del Parque Municipal”, *Antena*, Arrecife, 24 de noviembre de 1959.



Parque infantil creado por César Manrique, Parque Municipal de Arrecife, Lanzarote, 1959.

fragmentos de pavimento en los que se emplean callados y material volcánico, localizados bajo las pérgolas de mampostería¹⁰⁰.

En 1959, intervino directamente, sin embargo, junto a Manuel de la Peña, cuando se estaba ya en la última fase del proyecto general redactado por Gregorio Prats, encargándose ambos de un pequeño volumen arquitectónico dedicado a la venta de artesanía local, de factura moderna¹⁰¹ y de la ejecución de un monolito cónico volcánico. El diseño del parque infantil incorporado al conjunto, situado en el extremo este, fue, en este caso, una aportación exclusiva de César Manrique. Aquí, además de plantear un nuevo hito escultórico, formado en esta ocasión por una gran esfera construida con piedra volcánica rojiza superpuesta sobre un plinto del mismo material pero de color negro¹⁰², propone un estanque de aspecto trapezoidal, y se encarga de los ajardinamientos del entorno, empleando para las jardineras cantos rodados, cactus y arbustos. Realiza, asimismo, una fuente; planta abundante vegetación, incluidas algunas palmeras; se ocupa de los pavimentos utilizando guijarros, piedra volcánica y césped para crear un tejido de texturas; y trata los muros que cierran el área de intervención, perfilando las lajas volcánicas con festones de cemento encalados, al modo tradicional, como se hace en el resto del

¹⁰⁰ El arquitecto Manuel de la Peña intervino con César Manrique en este espacio público. Por entonces, mantenían amistad y De la Peña visitó en varias ocasiones las obras del Parque con el artista, compartiendo ideas y proyectando conjuntamente los elementos constructivos más modernos.

¹⁰¹ Consiste en una cubierta de cemento albeado cerrada por cristaleras de techo a suelo y rematada en su fachada sur por un paramento de piedra volcánica rojiza. *Vid.* Guillermo Topham, “César Manrique celebrará próximamente exposiciones en Norteamérica y Suiza”, *Antena*, Arrecife, 7 de abril de 1959.

¹⁰² Manrique toma como modelo de esta escultura naturalista los monolitos volcánicos del Jardín de Cactus, por aquellos años una cantera de áridos abandonada, en la que se acumulaban basuras y escombros.



César Manrique junto a su fuente escultórica en el recinto del parque infantil, Parque Municipal de Arrecife, Lanzarote, 1959.

cerramiento y los parterres del Parque. El conjunto toma la apariencia de un jardín recoleto impregnado de pintoresquismo, tanto por los elementos geológicos como por la vegetación y el uso de materiales locales, al tiempo que Manrique incluye una de sus constantes en los espacios públicos que proyectará a partir de entonces: el agua como metáfora del jardín del paraíso y la fertilidad.

A la fuente, le da un carácter escultórico. Confeccionada con tres grandes cantos rodados perforados, mantiene continuidad visual con otros elementos pétreos empleados en el exterior como jardinerías, en las que se han plantado cactus. Una pieza, con dos huecos, va depositada sobre el fondo del estanque, mientras que las otras dos, de las cuales una también está agujereada, forman una unidad: la piedra más pequeña, una suerte de cono estilizado, al modo de las formas orgánicas de sus pinturas, se superpone a su complementaria, apoyada en un punto por uno de sus extremos, permaneciendo, por tanto, en una posición de equilibrio aparentemente precario, inestable. La factura escultórica recuerda el surrealismo telúrico y ciertos trabajos de la Escuela de Vallecas, como si Manrique pretendiera homenajear discretamente la amistad que mantuvo, en su primera juventud, con Pancho Lasso. Durante su adolescencia, en el Arrecife de la posguerra encerrado sobre sí mismo y su necesidad, Lasso y los hermanos Millares¹⁰³ fueron sus

¹⁰³ La familia Millares vivió en Arrecife entre 1936 y 1938, donde Agustín Millares fue desterrado y el cabeza de familia, Juan Millares Carló, obtuvo destino como profesor de Filosofía y Letras en el Instituto de Enseñanza Media.

únicos contactos con la cultura y con cierta sensibilidad cultivada¹⁰⁴.

El periódico local *Antena* se hace eco, en distintas ocasiones, de la contribución del artista y, anecdóticamente, del maltrato que el pequeño parque-jardín sufre con el uso cotidiano, sugiriendo que se proteja por su valor artístico: “[...] Sabido es que en el primitivo proyecto del parque figuraba un sector, frente a la Delegación de Iberia, dedicado al recreo y entretenimiento de los niños. Pero, en buena hora y recién comenzadas las obras llegó César Manrique, quien ha hecho de aquella zona un lugar bellísimo, con su alfombra de verde y bien cuidado césped, sus cactus, sus palmeras y sus fuentes, que llaman la atención a propios y extraños. En suma, un derroche de originalidad y exquisito gusto decorativo. Ahora bien, en cuanto los niños entran en el recinto, aquello queda auténticamente convertido en una verdadera pena. El césped seco y pisoteado, el estanque lleno de papeles y porquerías, y hasta algunos arbustos derribados. El actual parque infantil, por tanto, podría cerrarse a la circulación con cadenas (¡y no con cestas y palos, por favor!) mientras los niños podrían jugar, corretear y solazarse en los amplios espacios disponibles en otros sectores del Parque”¹⁰⁵.

Próxima a este jardín para niños y al otro lado de la entrada al muelle —en las proximidades de unos antiguos servicios públicos situados en la avenida marítima—, planteó otra escultura realizada con los mismos materiales y registro lingüístico. Ni la una ni la otra se conservan en la actualidad, en tanto que el parque infantil permanece en pie, afectado por el paso de los años y la desidia municipal. No constituyen, sin embargo, sus primeras actuaciones públicas en la capital de la isla. En 1950, además de haber ejecutado los murales, había participado en la decoración de algunos aspectos del Parador de Arrecife. Así, por ejemplo, en la concepción del expositor de la oficina de turismo, que recogía un panel de fotografías con los atractivos turísticos de la isla —ya aparecen aquí señalados el futuro Jardín de Cactus, la Batería sobre el Río, Jameos

¹⁰⁴ Manuel Millares, en sus *Memorias de infancia y juventud*, escritas en 1969-1970, recuerda que, además de empezar a dibujar al natural en Lanzarote, conoció a César Manrique, aunque no tuvo mucho trato con él por ser mayor el pintor lanzaroteño. Millares anota una anecdótica visita al estudio de Manrique —por aquellos días tendría en torno a 18 años—, al tiempo que desliza una fina crítica, significativa, por otra parte, de los primeros intereses del lanzaroteño: “Hablando del pintor César Manrique, por entonces ya un ‘galletón’ muy dado al dibujo *sfumato*. Una vez, con su hermano Carlos me colé en su estudio —que estaba en una habitación de la azotea de su casa— y quedé muy impresionado por sus copias tan realistas y acabadas de artistas de cine y desnudos que tomaba de revistas de moda. ¡Lo que yo hacía entonces me pareció una porquería! Visto con el tiempo, no hay dudas respecto a lo más auténtico: el mundo real, directo, y la copia amanerada. César solía ir con mis hermanos y fue —y lo es hoy— un buen amigo de todos nosotros...”. Manuel Millares, *Memorias de infancia y juventud*, Valencia, IVAM, 1998, p. 49.

¹⁰⁵ “Miscelánea urbana”, *Antena*, Arrecife, 11 de octubre de 1960. *Vid.*, asimismo, “El nuevo Parque Municipal de Arrecife”, *Antena*, Arrecife, 11 de agosto de 1959.



Escultura en piedra volcánica realizada por César Manrique en los accesos a los antiguos servicios públicos de la Marina de Arrecife, Lanzarote, años 60. Fotografía: Francisco Rojas Fariña.

del Agua, la Cueva de los Verdes, Timanfaya...—, conviviendo con una pequeña pintura costumbrista suya. El año que inaugura el decenio resulta fértil para el joven pintor, pues en esa misma fecha, coincidiendo con la visita de Franco a Lanzarote, acondicionaría la plaza de Las Palmas, frente a la iglesia de San Ginés, ocupándose de proyectar los bancos, parterres y vegetación.

Adelantando su activismo ilustrado, en abril de 1957, se pronunciaría sobre la necesidad de “crear una conciencia insular de lo que realmente debe ser el urbanismo”. Y defiende, junto a las oportunidades de regeneración urbana y paisajística que presenta la fachada marítima de la capital, una apuesta rigurosa por “el buen gusto” y por la implantación de arquitectura moderna: “Crear una conciencia insular de lo que realmente debe ser el urbanismo. Llevar a las gentes al convencimiento de que Arrecife tiene magníficas condiciones naturales para llegar a ser, en el futuro, la ciudad más bonita y pintoresca del archipiélago. Mas para ello hay que obrar con sentido estrictamente moderno y visión de futuro. Ser rigurosamente exigentes en la aprobación de proyectos de nuevas construcciones, bajo la supervisión de técnicos especializados en la línea del buen gusto y la modernidad, de los que en Canarias, por suerte, contamos con algunos. No hay derecho a que todo un pueblo haya de pagar la imprevisión e inconsecuencias de unos pocos”¹⁰⁶. Sugiere, asimismo, remodelar el Charco de San Ginés y crear una avenida marítima en su borde, ofreciéndose a realizar el proyecto de manera filantrópica¹⁰⁷. Unos meses más tarde vuelve a insistir en el valor de la marina de Arrecife y reprueba abiertamente la construcción de un edificio —la antigua fábrica del hielo— frente al Castillo de San Gabriel. Su reconocible voz de denuncia aflora ya sin tapujos: “Creo que lo único realmente trágico, y a lo que no hay derecho, es el privar a todo un pueblo de lo único que se vanagloriaba, o sea, de poseer una marina abierta llena de luz y de arrecifes, con su dorado castillo de San Gabriel, de una gran belleza, taponándola ahora con una tapia monstruosa que no tiene arreglo posible. Pero lo que no puede entrarme en la cabeza es cómo ha podido llevarse a cabo semejante

¹⁰⁶ Guillermo Topham, “César Manrique celebrará próximamente exposiciones en Norteamérica y Suiza”, *Antena*, Arrecife, 7 de abril de 1957.

¹⁰⁷ En la citada entrevista con el periodista local Guillermo Topham, se expresa en términos que traslucen su inclinación a implicarse en proyectos relacionados con edificios y espacios de uso público: “—¿Alguna iniciativa de orden turístico? —Estando el otro día en Las Palmas, Ginés Arencibia —un buen hijo de Lanzarote— me sugirió una idea que me ha parecido excelente y absolutamente viable. Demoler el antiguo edificio del Instituto, propiedad del Cabildo Insular, y prolongar el Charco de San Ginés hasta las Cuatro Esquinas, para hacer aquí una especie de paseo o pequeña avenida marítima. Sería de un efecto sorprendente. —¿Te comprometerías a hacer un anteproyecto? —Con mucho gusto y sin cobrar un céntimo. Otro tanto estaría dispuesto a hacer en la ambientación y decoración del Casino de Arrecife, siempre que se construyese un nuevo edificio en la Marina. Intentaría hacer de él algo totalmente moderno, en ambientación y estilo, no conocido hasta ahora en Canarias”.

barbaridad, ya que desde el Parador de la Dirección General de Turismo ha taponado completamente el paisaje marino, tan pleno de personalidad y encanto”¹⁰⁸.

Más allá del ámbito capitalino, donde había nacido, comienza a involucrarse en la necesidad de reconvertir el sistema y la economía insular hacia la actividad turística. Existía un clima favorable en la isla, circunscrito a un reducido núcleo de autoridades y agentes sociales, —que cristaliza lentamente en esta década—, para reclamar inversiones en infraestructuras tendentes a favorecer la explotación del paisaje insular por la vía del turismo. Manrique no sólo conecta con esta inquietud, sino que vincula la alternativa económica con una propuesta estética, liga turismo con arte, patrimonio y naturaleza esbozando una nueva cultura del territorio. Esta singular aportación al escenario de integración de las artes en el contexto de la industria del ocio, que plantea en los años cincuenta y desarrolla con éxito y originalidad posteriormente, abre una inédita y original perspectiva para el arte español e internacional. En julio de 1957, el periodista local Guillermo Topham le entrevista, interrogándole sobre sus ideas turísticas. Un fragmento de su conversación es el siguiente:

“—¿Alguna innovación respecto al turismo lanzaroteño?

—Dos

—¿La primera?

—Estimo muy conveniente la construcción de un hotel, sencillo pero moderno, en la ‘isla del Amor’. Sé que eso cuesta mucho dinero pero resultaría algo maravilloso. A la larga podría constituir un buen negocio.

—¿La segunda?

—Construir una especie de grada anfiteatro de piedra en el Jameo del Agua. Dotarlo de corriente (por medio de batería) que alimente a un grupo de reflectores eléctricos en color. Por ejemplo, una vez al mes, aprovechando las épocas de mayor afluencia turística, y durante la noche, podrían ofrecerse allí sencillas representaciones teatrales o de ‘ballet’ a base de tres o cuatro personajes. Los efectos de luz y color sobre el lago, en tan extraño y original escenario, resultaría algo único en el mundo. En mi próximo viaje a Arrecife, que será pronto, pienso confeccionar detenidamente un proyecto en este sentido. Si a nuestras bellezas naturales supiésemos buscarles el complemento de otras facetas nuevas y originales, Lanzarote

¹⁰⁸ Agustín de la Hoz, “El solo hecho de nacer en esta isla, es un privilegio para cualquier artista, dice César Manrique”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de junio de 1957.

ganaría muchos enteros en la cotización turística. Cada vez me siento más enamorado de mi isla”¹⁰⁹.

Ocho años más tarde, la idea sugerida comenzaría a hacerse realidad.

Manrique esboza el germen de su programa futuro para Lanzarote: “Si a nuestras bellezas naturales supiésemos buscarles el complemento de otras facetas nuevas y originales, Lanzarote ganaría muchos enteros en la cotización turística. Cada vez me siento más enamorado de mi isla” —declara—. Anticipa su horizonte, la implicación en el devenir insular, que será también el suyo propio como artista a partir de mediados de los años 60, cuando regrese. Su arte público se inscribirá en la franja conceptual que ahora dibuja: añadir a las bellezas naturales de la isla “el complemento de otras facetas nuevas y originales”, que puedan ser disfrutadas por un público amplio. Sobre ese cimiento de valor creativo añadido al paisaje natural, comenzará a crecer su plan para Lanzarote, a la que, entre numerosos complementos, agregará una auténtica conciencia crítica, abierta hacia el activismo de liderazgo ecologista, a partir de los ochenta. Ya en 1957, en el clima adverso del franquismo, exponía sus contundentes reprobaciones y advertía sobre el futuro positivo que el turismo podría depararle a la isla: “Para pensar en el futuro hay que mirar al presente. Y éste no puede ser más desalentador. Falta de aeropuerto, desastre de carreteras, malas comunicaciones marítimas, descuidos imperdonables en la conservación de algunos de nuestros más atractivos lugares turísticos, inactividad de la Junta Insular, en fin, un verdadero desastre. Por lo demás, creo que en Lanzarote no se ha pensado realmente todavía en lo que el turismo puede significar en la vida futura”¹¹⁰. De la iconografía local y de la naturaleza que configuró buena parte de su imaginario plástico, luego enriquecido con el tropo de las lavas, avanzaba hacia el mito territorial —del lienzo, ampliando la escala, giraría hacia el territorio—, inscribiendo así los primeros trazos de su intenso itinerario lanzaroteño. Comenzó valorando la energía y la cualidad estética de la isla, reconociéndola como fuente de su universo creativo, para posteriormente convertir esa vivencia emocional en un argumento político y social compartido. Contribuyó a renovar la mirada sobre el lugar, a capitalizarlo en términos de valor visual, y a enriquecerlo con el suplemento de su aportación artística, agregando cultura a la naturaleza, es decir, recreando el paisaje en términos modernos y confi-

¹⁰⁹ Guillermo Topham, “Antes de su regreso a Madrid, César Manrique nos habla de Pintura, Arquitectura y Turismo”, *Antena*, Arrecife, 2 de julio de 1957.

¹¹⁰ Guillermo Topham, “César Manrique celebrará próximamente exposiciones en Norteamérica y Suiza”, *Antena*, Arrecife, 7 de abril de 1957.

riendo carácter funcional —económico— a su iniciativa. En los años del medio-siglo, su interés por el urbanismo era ya incipiente, fruto de su contacto con arquitectos. En 1957, el periodista Luis Álvarez Cruz certifica la atención que César Manrique presta a estas nuevas cuestiones que orientarán su acción en las décadas siguientes, en el marco de su programa territorial, turístico y arquitectónico, pero que se suscitan en esta etapa de florecimiento de su compleja personalidad: “Fue una noche en el estudio del arquitecto Eleuterio Población Knape, donde me citó el también arquitecto Félix Sáenz Marrero de Tenerife, donde conocí a César Manrique. Después de asistir, por mi parte, como es lógico, en silencio, a una exhibición de teorías urbanísticas en las que salieron a relucir todas las posibilidades de la estética como aliada de la función adscrita a los centros urbanos, nos fuimos a dar una vuelta...”¹¹¹.

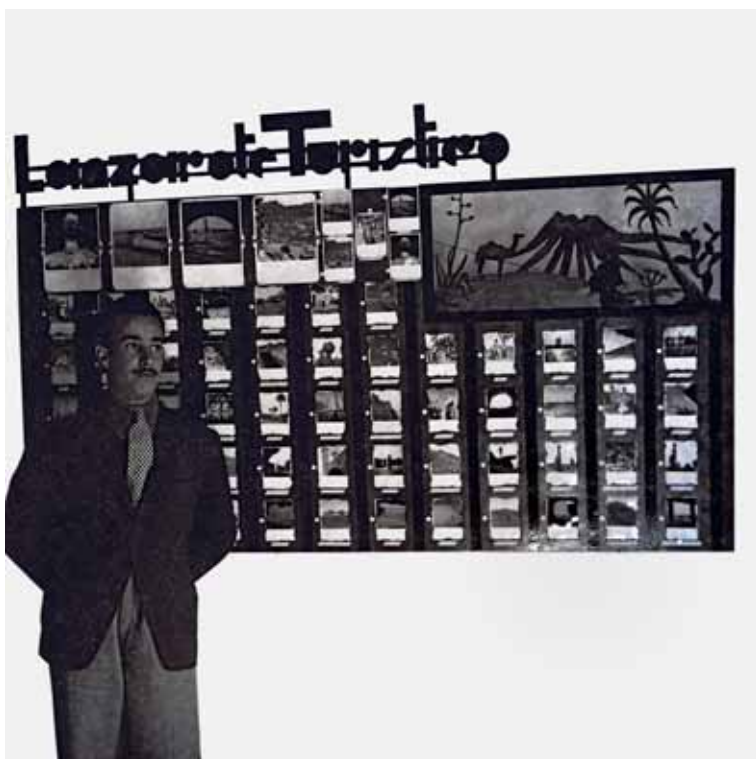
El artista apegado a la cosmovisión insular actuará como verdadero motor de modernidad a la hora de orientar, desde el arte, la transformación turística que iniciará Lanzarote en la década de los sesenta, una trayectoria que esbozará en los cincuenta, como ya reconocen las autoridades en 1962. El director del Parador Nacional de Arrecife, José Juárez Sánchez-Herrera lo certifica expresamente en una carta oficial muy ilustrativa de sus preocupaciones e implicación en el desarrollo insular:

“Que durante los 8 años que llevo en este Alojamiento, he recibido del artista Don César Manrique toda clase de ayuda desinteresada, consejos y orientaciones que han hecho posible el conocimiento turístico de esta Isla.

“Su visión del futuro turístico de esta Isla, empieza en sus años jóvenes, creando el primer reportaje fotográfico, embelleciendo plazas y fachadas, aconsejando [a] autoridades y particulares, pregonando el buen gusto, la limpieza, el blanco, trazando parques y jardines con elementos decorativos que han hecho de Arrecife una ciudad simpática y un centro receptor del turismo de enorme porvenir.

“Consejero gratuito de todos, creador, amigo, fue siempre con su dinamismo y generosidad, no sólo el artífice de cuanto bello existe en esta ciudad, en su conservación y urbanismo al mismo tiempo que desde su casa en Madrid organizó exhibiciones fotográficas, fiestas, exposiciones, invirtiendo su tiempo y dinero, con el solo objeto de propagar su Isla.

¹¹¹ Luis Álvarez Cruz, “Un pintor: César Manrique”, *El Día*, 24 de mayo de 1957.



César Manrique junto al panel fotográfico que concibió para la promoción turística de Lanzarote. Las variadas fotografías tomadas por el artista, reflejan los lugares de mayor interés paisajístico de Lanzarote. Parador de Turismo de Arrecife, Lanzarote, 1951.

“Predicador incansable, acusador implacable, mantiene viva la fe en un pueblo mejor, enemigo de lo chabacano.

“Es para mí una satisfacción certificar a todos los efectos cuanto antecede, lamentando lo reducido de una certificación que nunca puede expresar cuánto le debe Canarias y el turismo en general a César Manrique”¹¹².

Además de promover el “buen gusto”, de fomentar la limpieza y de intervenir en espacios públicos, tenemos constancia, a través de este documento, de su campaña destinada a reivindicar, desde comienzos de los sesenta, la homogeneización cromática de la arquitectura insular sobre la base del color blanco. Igualmente, resulta notable su estrecha colaboración con el Cabildo de Lanzarote y el Ayuntamiento de Arrecife, adelantando comportamientos futuros, que tan brillantes resultados produjeron de cara a la patrimonialización estética, la conservación paisajística y el desarrollo turístico de la isla.

¹¹² Certificado expedido por José Juárez Sánchez-Herrera, administrador del Parador Nacional de Turismo de Arrecife de Lanzarote. Un folio timbrado con el membrete del Parador Nacional de Arrecife, Dirección General del Turismo, fechado en Arrecife, el 24 de noviembre de 1962. Archivo Fundación César Manrique.

Por entonces, César Manrique —“predicador incansable”, “acusador implacable” y “enemigo de lo chabacano”— elevaba ya su voz de denuncia, ejercitando públicamente su conciencia crítica con respecto a la arquitectura y el urbanismo. Sus censuras no estuvieron desprovistas de consecuencias. Fueron unas declaraciones suyas en las que descalificaba abiertamente “los esperpentos y aberraciones arquitectónicas” construidas en Las Nieves (Agaete, Gran Canaria), y el consiguiente deterioro paisajístico, realizadas en el *Diario de Las Palmas*, el 6 de septiembre de 1962, las que desencadenaron un incidente el 21 de octubre de 1962, que concluyó con su detención en el citado municipio¹¹³. El artista se mostró enérgico en sus reconvenções, al tiempo que defendía una arquitectura ordenada, armónica e integrada en el entorno: “No me explico cómo cuando construyen las gentes le vuelven las espaldas al paisaje”¹¹⁴. En fechas tan tempranas, la prensa reconoce su autoridad, legitimada por su aportación al turismo de Lanzarote, así como su labor en pro

¹¹³ El episodio aludido terminó, en efecto, con Manrique en el calabozo, por orden del alcalde de Agaete, durante algo más de veinte horas. La excusa esgrimida por la policía fue un argumento de orden público: abandonar la playa y caminar por la calle vestido con un traje de baño ceñido. La policía le recriminó su vestimenta poco adecuada, a lo que el artista respondió que era más importante preocuparse por poner remedio a la suciedad de la playa para mejorar la promoción turística. A continuación, entró en un comercio, donde fue detenido. En su jornada de playa, le acompañaban Pepe Dámaso, Demetrio Santana, Valentín Armas, Agustín Sosa y Teresa Santana. A petición del pintor, se levantó un acta notarial que dejó constancia de lo sucedido. Con motivo de este suceso, en el que medió, sin éxito, para su resolución el arquitecto Manuel de la Peña, representando al gobernador civil, el pintor lanzaroteño se vio obligado a solicitar de las autoridades certificados que acreditasen los servicios que había prestado a las administraciones en beneficio de su isla natal. En noviembre de 1962, tanto el presidente del Cabildo, José Ramírez Cerdá, como el alcalde de Arrecife, Ginés de la Hoz Gil, y el administrador del Parador de Arrecife, José Juárez Sánchez-Herrera, expidieron sendos escritos en los que dejan constancia de las colaboraciones del artista con Cabildo y Ayuntamiento capitalino, así como de su contribución a la promoción turística de Lanzarote. Los textos del presidente del Cabildo y del Alcalde de Arrecife son similares. En la certificación firmada por Ginés de la Hoz, con fecha 20 de noviembre de 1962, se expresa: “[...] IGUALMENTE CERTIFICO: Que entre los destacados servicios que ha prestado [César Manrique] a esta Ciudad, figuran los siguientes:

1º.- Asesoramiento artístico completamente desinteresado de los proyectos de urbanismo, de zonas verdes y más concretamente en la ejecución del Parque Municipal, orgullo de esta Ciudad.
2º.- Ser un paladín y defensor acérrimo e incansable de la Isla de Lanzarote, tanto en la Prensa como en la Radio y demás medios de divulgación, siempre con el mayor interés y muchas veces a costa de su propio peculio particular, labor realizada en exposiciones de pintura y demás actividades artísticas, tanto en España como en el Extranjero, anteponiendo, al suyo propio, el nombre de Lanzarote.
3º.- Asimismo ha colaborado con todo desinterés en todos los folletos turísticos elaborados por las Corporaciones, que le han requerido para ello. Y, últimamente, en el libro Lanzarote recientemente editado. Todo ello de tanta trascendencia para el fomento del Turismo.
4º.- Igualmente le son debidos innumerables trabajos de ornamentación de edificios públicos, entre los que se encuentra ‘El Casino Club Náutico’, ‘Aeropuerto de Guacimeta’, ‘Parador Nacional de Turismo’, etc., dentro de la Isla, sin hacer referencia a otros trabajos fuera de ella por no hacer interminable la relación.

5º.- Actualmente viene trabajando en el equipo de Arquitectos y Urbanistas que están confeccionando el Plan General de urbanización de este Término Municipal, así como en los parciales requeridos para ello, a cargo de esta Corporación Municipal. Realizando además otros trabajos en planes de urbanismo en Empresas privadas, con destino al fomento del turismo en nuestras playas [...].
Certificado expedido por Ginés de la Hoz, alcalde-presidente del Excmo. Ayuntamiento de Arrecife. Un folio timbrado, fechado en Arrecife, el 20 de noviembre de 1962. Archivo Fundación César Manrique. Asimismo, puede consultarse el certificado expedido por el presidente del Excelentísimo Cabildo Insular de Lanzarote, José Ramírez Cerdá. Un folio timbrado con el membrete del Cabildo de Lanzarote, fechado el 27 de noviembre de 1962; y la certificación de José Juárez Sánchez-Herrera ya mencionado. Vid. también sobre el tema: Juan Márquez, “Carta a César Manrique”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de octubre de 1962; Sebastián Sosa Álamo, “Entrevista con César Manrique”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de agosto de 1962.

¹¹⁴ Sebastián Sosa Álamo, “Entrevista con César Manrique”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de septiembre de 1962.

de la isla —muy lejos aún, sin embargo, de lo que finalmente habría de constituir—: “Nosotros temblamos ante la indignación tan justificada de este gran artista canario que ha luchado denodadamente por su Lanzarote, que es luchar por todas las islas. Lo conseguido allá es modelo de cuanto puede y debe hacerse”¹¹⁵.

Su filiación inequívocamente moderna, su acción creativa transversal adquirida en el Madrid de los cincuenta y su pulsión insular, muy volcada hacia el reconocimiento del patrimonio natural, se convertirán en eje de referencia local, bajo su tutela y energía. Junto a la administración pública y a un valioso equipo de colaboradores, canalizará buena parte de las transformaciones sufridas por la isla, poniendo en valor su paisaje en diálogo con los paradigmas formales de la contemporaneidad y con una idea difusa, pero muy anticipada, de sostenibilidad. Pero, al mismo tiempo, dialoga con el mercado, encauza un modelo económico turístico en el que el arte, el acondicionamiento de grandes espacios naturales intervenidos, la sensibilidad de los límites y la domesticación estética de los recursos culturales y el entorno insular, en su conjunto, desempeñan un papel sustantivo. Aporta, en fin, una versión personalizada del *estilo del relax* o del arte aplicado al confort en el marco de la industria del turismo, abordada instintivamente con criterios medioambientalistas.

César Manrique cristaliza en la forja de la década del mediosiglo español, configurándose como un artista genuino e inédito en el panorama nacional. Su secuencia evolutiva resulta tan acelerada como apegada al espíritu telúrico de la insularidad lanzaroteña, cuyas trazas interpreta hasta alojarse en el corazón de la lava y, desde allí, entregarse a una relación de carnalidad creativa con el cuerpo del volcán, en su plena dimensión territorial. Polinizado por el carácter polifacético y la renovación estética que, transversalmente, se emprende en la época, abraza un paradigma artístico arraigado en la diversidad y la fusión moderna, cuya eclosión se producirá en los decenios siguientes, si bien está aquí plenamente incubado. Extrema, por esta vía, el concepto de funcionalidad, de aplicación del arte, incrustándolo en la economía y en la experiencia de la cultura popular del ocio, a través de propuestas públicas que conectan con el aprecio de amplios segmentos sociales. En efecto, aproxima el buen gusto y las artes integradas a un público de masas, haciendo de Lanzarote una gran industria museográfica, un sistematizado museo de sitio o, si se prefiere, una suerte de parque temático de nuevo

cuño sujeto a diferentes artificios y estetizaciones, en el que las expresiones artísticas contemporáneas se popularizan conviviendo con el sol, la playa y las actividades lúdicas vacacionales, al tiempo que agregan patrimonio y revalorizan el paisaje insular. César Manrique crea un espacio emocional y físico a fuerza de escuchar e interpretar el carácter del entorno, y, a partir de ese diálogo simétrico, de modelarlo, enmarcarlo y subrayar su identidad. Lanzarote, en toda su complejidad, se constituye en el sistema vascular de su quehacer. En los años cincuenta, comienza y toma forma esa gran aventura, inédita y anticipadora de comportamientos propios de la sociedad de la comunicación, al tiempo que alumbra un artista social, heterodoxo, de insospechada dimensión comunitaria y acendrado cosmopolitismo, en el que se amalgaman el aliento del genio del lugar y el ímpetu formal de la modernidad. Su expresión más devota se concretará en la isla como obra socioeconómica, territorial y artística en su conjunto, pero, particularmente, en formidables máquinas de arte público y ambiental donde se acumulan lenguajes y géneros creativos, máquinas capaces de convertirse en fábricas ilustradas de sensibilización y de bienestar material y espiritual, fuentes de *paisajes medios* posmodernos, concebidos para ser habitados, para mediar en favor de una experiencia activa de vida. Sin duda, un caso único.

Dedico este texto crítico a la memoria de mi padre,
Fernando Gómez Rueda,
a la sombra de cuya reciente y dolorosa ausencia
fue escrito

[Quiero dejar constancia de mi reconocimiento y gratitud a
Bisi Quevedo, Fernando Ruiz, Yeli Luengo,
Irene Gómez, Chelo Niz y Margarita Amat,
sin cuya generosa colaboración, apoyo,
sugerencias y comprensión
no me hubiera sido posible culminar esta
investigación sobre la obra de César Manrique
en los años cincuenta.]

¹¹⁵ *Ibidem*. La entrevista lleva el significativo subtítulo “No sólo se destruye en Gran Canaria la estética general del paisaje, sino asimismo las fuentes de riqueza que proporcione el turismo bien dirigido”.

César Manrique en los años cincuenta.

Consideraciones en torno a la creación de un imaginario plástico

Eugenio Carmona

En 1966 se inauguró la primera fase de las intervenciones llevadas a cabo en los Jameos del Agua. Pronto, lo elaborado en aquel entorno natural sería reconocido como una referencia decisiva en la experiencia artística española del siglo XX. Y quizás no sólo del siglo XX. César Manrique tenía entonces 47 años. Hacía más de quince que llevaba una existencia artística profesionalizada. Pero ahora comenzaba para él un reconocimiento que paulatinamente no haría sino crecer hasta el presente. En la sociología del arte moderno no es frecuente que a un artista se le otorgue reconocimiento en el proceso, en la edad y en las circunstancias en las que el hecho se produjo con Manrique. Pero es que, en Manrique, en los datos de su biografía, en sus concepciones de la vida y en el estatuto de su obra poco puede plegarse a *lo que es frecuente*. Y, desde luego, lo que ahora contemplamos como *excepcionalidad* en Manrique ha desafiado los modos y los métodos de la historia y de la crítica de arte.

Dada una época, dado un *momento* cronológicamente situado, los comentaristas artísticos, en base a unos datos o a algunas aportaciones fácilmente reconocibles, aunque sin duda parciales, elaboran un *modelo*. Una vez constituido tal modelo, todo lo demás, todo lo ocurrido en tal momento cronológicamente situado, tiene que plegarse a él si no quiere quedarse en los márgenes u obtener la categoría de lo *excursivo*. Y siendo esto así, por mucho que este criterio epistemológico sea necesario para *llegar a decir algo*, su fundamento no hace sino poner puertas al campo.

Revisar la obra de Manrique es emprender una lucha contra los

modelos y contra los planteamientos epistemológicos dados de antemano. El propio origen de Manrique ya fue disimilar. Hoy, en cualquier parte del mundo, la evocación de Lanzarote hace buenos y ciertos algunos tópicos en torno a las *Islas Afortunadas*, valga decirlo así. Antes de Manrique, el desierto pedregoso de aspecto lunar que configura la mayor parte de la orografía de la isla no tenía quien lo contemplase. Antes de Manrique, ninguna referencia artística de primer orden, pese al rico patrimonio de la isla, conducía a Lanzarote. Después de Manrique, Lanzarote es un hito internacional de la creación contemporánea. El cambio, casi *la mutación*, ha sido posible porque la vida y la obra de César Manrique fueron una constante reivindicación del signo de lo originario. Lanzarote puede que no gozara en el pasado de mucha estima vivencial. Manrique, como en un perfecto psicoanálisis llevado a cabo en solitario, concluyó que la infancia es la única *patria* del hombre; que en su infancia, en contacto con el medio natural había sido feliz y que esa felicidad debía ser comunicada y exaltada. Y pareciera entonces que John Dewey hubiese tenido que esperar a Manrique para ver cumplida la *utopía posible* que describiera en *El arte como experiencia*.

Pero en Manrique no sólo fue el *lugar*, no sólo fue el *origen*: también intervino la cronología. La fecha de nacimiento del artista, 1919, le situó también en una posición *desemejante*. Si en el marco histórico en el que Manrique se sitúa, la etapa de formación y de primera presencia pública significativa de un artista se establece entre los 18 y los 25 años, al haber nacido en 1919, en los siete años indicados, Manrique tuvo que vivir la Guerra Civil española, la

Segunda Guerra Mundial y las condiciones de las inmediatas posguerras de ambos enfrentamientos bélicos. A la situación de *lejanía* y de peculiaridad inherentes a su geografía de origen, Manrique hubo de añadir la situación de *desajuste* que le proporcionó su año de nacimiento. Año de nacimiento que, además, poseyó la peculiar simetría de situarle equidistante de dos mundos separados epocalmente: Manrique está a la misma distancia en años de los creadores más jóvenes del contexto del *arte nuevo* —de la renovación plástica española anterior a 1936— y de los mayores entre los que resucitaron la verdadera vocación de modernidad en la España de la autarquía franquista. Dicho de otra manera: existía la misma diferencia de edad entre Manrique y Granell o Caballero que entre Manrique y Tàpies o Chillida. Y al citar de un lado a Granell y Caballero y de otro a Tàpies y Chillida parece que estuviésemos citando dos planetas separados por una amplia lejanía. Manrique, por su fecha de nacimiento, estuvo en medio de ambos marcos referenciales y su relación con los medios artísticos se vio sin duda segmentada por este hecho¹.

Sin poder sumar los apoyos de origen y de contexto que la mayoría de los grandes creadores necesitan para desenvolverse, Manrique hubo de definir siempre su propio territorio, tuvo que ser siempre su propio acento generacional y tuvo que estipular siempre desde sí mismo su propio contexto. Quizás por ello también lo que Manrique llegó a elaborar en Lanzarote, su providencial acuerdo entre arte y naturaleza, aunque haya sido relacionado con el *land art*, con el arte público o con el paisajismo, participa de todas estas posibilidades sin inscribirse en ninguna de ellas y es al cabo algo distinto de lo que todos estos registros creativos acogen. Incluso el propio acuerdo de la actividad creativa de Manrique con la estructura socioproductiva (esto es, la implementación de la obra de Manrique en la industria turística) le sitúa en un plano diferente de las habituales relaciones entre arte y mercado y le aleja de la mentalidad de la mayoría de sus colegas coetáneos, pero le revierte en una comunión con el público y con la experiencia colectiva que quizás históricamente sólo sea comparable al sentido cívico del arte griego antiguo o al sentido de encuentro para la comunidad que supieron tener las catedrales góticas. Y desde luego la utopía, el *desideratum* de no separación entre arte y vida que fundamentaron las vanguardias como razón de ser de su proyecto —*desideratum* que se estima hoy día como *insatisfecho*— parece encontrar en las

actuaciones de Manrique en Lanzarote un inesperado aunque acertado plano de realización.

En Manrique, el análisis del historiador o del crítico de arte no acierta si no tiene en cuenta que el artista definió su propio modelo, es cierto. Pero por muchos moldes deconstruidos que se manejen o sean cuales sean las epistemologías vencidas sobre las que el comentarista pueda aspirar a situarse, algo en el análisis de Manrique no puede evitarse: la visión de su obra y de su producción como si estuviera dotada de *un cumplimiento finalista*. Quiero decir que en Manrique, hoy por hoy, aún, no es posible contemplar su trayectoria sin pensar que todo lo por él producido estaba desde un principio abocado a la realización última y plena de sus actuaciones en el espacio natural de Lanzarote. Quizás llegue un momento en que otro planteamiento sea posible, pero en la actualidad este planteamiento con cumplimiento finalista es prácticamente inevitable.

Es por ello por lo que vamos a ver la obra de Manrique en los años cincuenta intentando acoger con espontaneidad lo que la propia obra ofrece. También vamos a intentar dar sentido histórico y estético a su *diferencia*. Pero ante todo, inevitablemente, el encuentro con la obra de Manrique en los años cincuenta incita desde un primer momento a confirmar desde el pasado lo que acabó siendo años más tarde la mayor virtud de su experiencia como artista: el valor universal del acuerdo entre arte y naturaleza en la geografía física y humana de Lanzarote.

1. El teatro identitario de la Isla del Amor

El pintor a los treinta años. El artista ya debería haberse expresado. El artista ya debería haber dado la señal de lo que su arte aspira a ser: las señas de *un lugar*: de un lugar en el arte, de una definición en la experiencia de lo plástico. En Manrique los tiempos y los modos fueron otros. Tuvieron su propia decantación no convencional. Resulta sorprendente que encontremos obras de Manrique realizadas en 1949 ó 1950 aún sin la premisa de *lo nuevo*, sin la impronta de lo moderno. Y entonces, casi de repente, sin que existan datos que nos hagan comprender al detalle lo sucedido, Manrique recibió el encargo de cubrir con pinturas murales algunos salones principales del recién construido e inaugurado Parador Nacional de Turismo de Lanzarote, en Arrecife. El artista acababa de terminar sus estudios en la Escuela de San Fernando. Para Manrique, llegar hasta San

¹ Estrictos coetáneos de Manrique fueron Palazuelo (1916) y Barjola (1919). Pero el artista canario no tuvo la posibilidad de viajar de inmediato al París de la posguerra ni de modificar allí sus concepciones ni de reconfigurar en aquel lugar sus ambiciones.

Fernando había sido un hito: una esforzada alianza entre el azar y la tenacidad. Nunca tuvo por tanto Manrique ningún comentario peyorativo hacia aquel lugar. Sin embargo, el analista o el estudioso actual cuando piensa lo que estaba pasando en el mundo del arte en la segunda mitad de los años cuarenta, cuando piensa en el casi heroico volver a despertar de lo moderno en las artes plásticas españolas de aquellos años y cuando advierte los profesores que tuvo Manrique en la venerable institución madrileña, no puede dejar de trazar ecuaciones sin resultado. Pero poco resuelven las especulaciones acerca de lo que no pudo ser. La historia fue como fue. La historia fue como fue y la vida en ocasiones se resuelve en paradojas. Manrique, al recibir y realizar en 1950 el encargo de los murales para el Parador de Arrecife, se estaba encontrando con lo que a la postre habría de ser su propio destino, pues en este trabajo inicial se sumaron, anticipadoramente, su actividad como creador de arte público y la vinculación de su tarea creativa con lo que hoy llamaríamos *la industria turística*, al tiempo que, el artista, en los murales de Arrecife, estableció ya en su obra la presencia de Lanzarote *como argumento y como motivo*, más aún, como *razón de ser*, y todavía está por analizar en profundidad cómo y por qué, desde un primer instante, un artista como Manrique decidió en su arte desestimar cualquier presencia de la subjetividad, de la expresión de la intimidad del yo, para entregarse a algo que cifraba la identidad estética de un *origen* —casi en el sentido blochtiano del término— que debía ser expuesto, redefinido, entendido en sus propias determinaciones y, al cabo, propagado y universalizado en sus rasgos más decisivamente propios.

Pero junto a estas primeras entregas a la exaltación del *genius loci* lanzaroteño y la implementación social e industrial de la práctica artística, en otro plano, lo primero que sorprende hoy al contemplar los frescos del Parador de Arrecife es el *estilo* en que están resueltos. La referencia que surge de inmediato es la del Picasso clásico. Parece extraño, pero ahí está: está en el volumen escultórico de los cuerpos, en las recias fisonomías, en las presencias contundentes, en la caligrafía de algunos miembros corporales². Y está mejor, incluso, que cualquier otro *clasicismo* inmediatamente anterior a 1950 en que trabaja Manrique. La tentación del historiador sería la de dar entrada a la mención de Eugenio d'Ors, a la de Jesús de Perceval y los Indalianos, o a la de un cierto Vázquez Díaz. Pero no. Bien mirado, Manrique es distinto de todo esto. Incluso lo que elabora Manrique se remite a un momento anterior, a unas distintas circunstancias his-

tóricas en las que la recuperación de los lenguajes colindantes con el clasicismo tuvo un sentido muy distinto a los *clasicismos* de la posguerra española. Lo que ocurre es que, en rigor, el Picasso clásico —el clasicismo moderno del primer periodo europeo de entreguerras— no fue tomado en consideración prácticamente hasta finales de los años setenta. Sólo entonces dejó de considerarse este momento de la producción picassiana como un *excursus* o como una apostasía de lo moderno. Y qué duda cabe que, por su parentesco estilístico con el Picasso clásico, estos frescos de Manrique han necesitado de nuestro tiempo para ser comprendidos o apreciados. Sólo después del énfasis neofigurativo de los años ochenta, los murales del Parador de Arrecife han encontrado buen acomodo en el gusto contemporáneo. Pero, por más que la mirada contemporánea rescate estas obras en su singularidad, no se puede dejar de considerar que la codificación figurativa empleada por Manrique era inactual con respecto al desenvolverse del Movimiento Moderno en 1950. Y este hecho, por sorprendente que resulte, puede llegar a tener una *justificación*. El estilo de los murales del Parador de Arrecife recuerda al Picasso clásico. Pero no sólo al Picasso clásico. El parentesco principal de Manrique en esta obra es con aquellos creadores del *arte nuevo*, de la renovación plástica española anterior a 1936, que acudieron a los lenguajes de los nuevos clasicismos y de los realismos nuevos para retomar o reemprender la captación iconográfica de lo vernacular. Y no será la primera vez que Manrique en su obra de los años cincuenta se remita no tanto a sus contemporáneos sino a sus predecesores en la tentativa, insatisfecha por la circunstancia bélica, de vincular la experiencia artística española a la del Movimiento Moderno internacional. Es como si Manrique se hubiese constituido en *heredero* —heredero espontáneo e intuitivo— de toda aquella experiencia histórica. Los frescos de Manrique se parecen, por tanto, al Picasso clásico, pero más aún se parecen a la obra canaria de Maruja Mallo, realizada en 1927³; a algunas propuestas de Josep de Togores e incluso a la obra de Arteta en el cruce de las décadas de 1920 y 1930. Curiosamente, la relación con Oramas, aunque conceptualmente es explícita, técnica y formalmente es de menor intensidad, por el modo de aplicar el pigmento y por el distinto acento puesto al captar los motivos. La condensación quietista y el aire metafísico de Oramas no existen en Manrique que en su murales tendió a ser abundante, narrativo, explícito⁴.

³ Entre otras piezas, me refiero claro está a la conocida *Mujer de la cabra* hoy en los fondos de la colección de la Fundación Pedro Barrié de la Maza.

⁴ Sería interesante relacionar en profundidad esta obra de Manrique con algunas aportaciones de Plácido Fleitas e, incluso, de Felo Monzón, de los que sin duda Manrique es, en alguna medida heredero, pues Manrique parece heredero, así mismo, del ideal de Domingo Doreste en la Escuela Luján Pérez cuando afirmaba que había que imponer en los artistas canarios la necesidad de revalorizar el arte autóctono y de crearlo a partir de tipos y paisajes de las islas.

² Cómo no traer a colación la picassiana *Siesta de campesinos* de 1919, o *La flauta de Pan* de 1923 y, en fin, tantas otras piezas maestras de este registro creativo del malagueño que Manrique tuvo que conocer, pero sin que sepamos cómo, pues el Picasso clásico en aquel momento ni era reproducido en las publicaciones sobre el artista ni era tenido en cuenta en monografías o reportajes.

Pero aun siendo la de los clasicismos y realismos modernos la tradición en la que Manrique parece inscribirse, sus murales de Arrecife van a diferenciarse por algo singular. En cada una de las escenas, el artista antepone la plena conciencia de la idea de *representación*. Sus murales son *representaciones* tanto en el sentido lato como en el sentido figurado del término. En la composición de más envergadura de todo el conjunto, la *Alegoría de la isla*, dos cortinajes se sitúan en ambos laterales, como si al haberlos descornado lo que estemos asistiendo es a la puesta en escena de un *tableau vivant*. En *El viento, la pesca y la vendimia* asistimos al conocido recurso retórico, tan barroco como el anterior, de *el cuadro dentro del cuadro*. Es más, en estas tres composiciones, las figuras sobrepasan el marco que contextualiza ambientalmente la escena. El recurso es propio del diseño gráfico aunque enfatiza el aspecto *teatral* de la composición. En *La pesca*, incluso, el ancla y la amarra representadas se enrollan en el ámbito abstracto de la enmarcación que encuadra la escena, planteando un trampantojo que fuerza al espectador a dudar acerca de la entidad de las relaciones entre lo vivo y lo pintado. El desarrollo de todas estas *alteraciones lingüísticas* y el anteponer la conciencia de la representación a la verosimilitud contemplativa de lo representado dejaban claro que Manrique actuaba desde la conciencia de estar cifrando un imaginario. El encuentro con la tradición de la pintura moderna era, para él, cifrar un imaginario. El encuentro con la representación de lo vernacular era, también, cifrar otro imaginario. Independientemente de las características de su lenguaje figurativo, estos presupuestos hacían de Manrique un creador esencialmente moderno, en el que, además, las determinantes creadas por las artes de la escena y por la cinematografía estaban jugando un papel conformador esencial. Ello no sólo distanciaba a Manrique de los pintores de los años veinte y treinta de los que parecía heredero, sino que lo distanciaba así mismo de todo el muralismo en teoría *proclasicista* y en la práctica retardatario que, tácita o explícitamente, asumía valores propagandísticos y con el que pintores, en su mayoría hoy olvidados, fueron dejando cubiertos los paramentos de tantos edificios oficiales de provincias.

2. Dos bodegones metafísicos y un misterio

La realización de los murales del Parador de Arrecife debió concentrar todo el esfuerzo productivo de Manrique en 1950. Dos óleos, uno sobre lienzo y otro sobre arpillera, muestran la aplicación del estilo de los murales en obras de caballete. Son dos bodegones. El

primero, realizado en 1951, no tiene título conocido. El segundo es conocido como *Frutos en la alfombra*. En ellos el aire de la herencia metafísica es mayor que en los murales. El italianismo novecentista se hace aún más presente, aunque Manrique, anticipando actitudes futuras, oscila sin ambages entre la densidad metafísica realmente penetrante (la que encontramos en *Frutos en la alfombra*) y la tendencia al decorativismo alegre y directo que se advierte en la pieza de 1951.

Ahora bien, estos dos bodegones son las únicas obras conocidas del artista cuya realización se encuentra datada en 1951 ó 1952. A no ser que nuevos descubrimientos vengán a modificar lo que ya sabemos, lo único que puede constatar es que en la obra de Manrique se produjo un auténtico vacío productivo durante estos años. No se conocen causas ni razones ni tampoco existen indicios o noticias que inviten a hacer conjeturas. El misterio rodea estas fechas y lo único que podemos constatar es que la producción manriqueña se retomó con intensidad en 1953. Y se retomó con tanta intensidad que Manrique comenzó incluso a ser diverso en sus registros y planteamientos. Varios Manrique convivieron en uno. Comenzó, estilísticamente, *el pintor nómada*.

3. Hacia la estética del ocio. El *estilo Guacimeta* y sus implicaciones

El *despertar*, el *renacer* de Manrique en 1953 vino acompañado del abordaje y de la resolución de una gran obra: un mural de más de un metro de alto por algo menos de diez metros de largo, para la terminal del aeropuerto de Lanzarote, en Guacimeta. De nuevo, no conocemos los detalles que rodearon el encargo, detalles que sin duda habrían sido reveladores; pero sí podemos constatar, a la vista de la obra, que el artista creó *ex professo* en su realización uno de los *estilos* o de las *maneras* primordiales de este periodo de su trayectoria.

De nuevo, el tema del mural no es otro que la alegoría de Lanzarote. O mejor, en este caso, *la presentación* de la isla. Incluso con más propiedad aún podríamos decir que el tema del mural es la presentación de aquellos elementos de la isla que, según el artista y los patrocinadores de la obra, la identificaban. Se trataba por tanto, al mismo tiempo, de un *darse a conocer* y de una *afirmación*.

Dadas las peculiares dimensiones de la composición, Manrique la dividió en tres fragmentos concatenados (en tres fragmentos y cua-



César Manrique, *Figuras en el paisaje*, 1953, monotipo, 68,5 x 61 cm, colección Remedios Ortega Regilón.

tro escenas podríamos decir) casi proporcionalmente distribuidos, mediados por una palmera datilera y un cactus florido, y articulados en el centro por una figura femenina de carácter simbólico. Las escenas de los dos extremos laterales están dedicadas a los aspectos marítimos y pesqueros de la isla. El centro de la composición concentra las referencias a lo volcánico, a la arquitectura vernacular y monumental, a la agricultura y a las labores del campo, a la flora y a la fauna y, en fin, *al paisanaje*. Por ahora en Manrique el paisaje de la isla se confunde con los elementos que pueblan dicho paisaje.

La figura femenina central, portadora de un cántaro, en su desnudez nos señala su voluntad alegórica; es heredera, aunque en otra codificación estilística, de las figuras femeninas portadoras de cántaro del mural del Parador de Arrecife. Alude sin duda a los primeros pobladores de la isla y por lo tanto a una historia de Lanzarote más allá de la Historia que, no obstante, y también al igual que en la obra de Arrecife, muestra la continuidad consigo misma al fundir las imágenes de esta portadora de cántaro con las de campesinas actualizadas en sus vestimentas. Manrique sigue recurriendo al esquema *clásico* que deposita la alegoría de la identidad en la

relación entre figura femenina y paisaje. Mientras que, por otro lado, el mito de la *atemporalidad* de la isla se subraya por la presencia simultánea en el cielo del sol, la luna y las estrellas.

Como puede apreciarse, la relación entre el mural de Arrecife y el de Guacimeta es evidente. No podía de ser de otra manera. Pero en tres años Manrique no sólo había evolucionado en concepto sino también en *estilo*. De la adecuación heredera del clasicismo y del realismo modernos de anteguerra, pasamos al esquematismo figurativo plano, de encuentro moderado con las formas geométricas. No fue extraña la relación entre clasicismo y figuración esquemática plana en el contexto de las vanguardias históricas; se dio en el ámbito del cubismo y se dio también en el escenario italiano inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial. Manrique, una vez más, parece sentirse mejor en línea con la memoria de los primeros ismos que con las determinaciones artísticas coetáneas. Pero el modo figurativo empleado por Manrique en Guacimeta también está emparentado con la ilustración gráfica, con la caricatura y con *lo decorativo*; con lo decorativo en el pleno sentido del término, esto es, con la asunción de lo moderno en las denominadas —dicho sea sin menoscabo— *artes menores*. Y en cierto sentido, la síntesis que el artista produjo fue fundacional, pues creo que el estilo desarrollado por Manrique en el mural de Guacimeta inauguró en España lo que Juan Antonio Ramírez ha denominado *el estilo del relax*⁵; esto es, una variable de todo lo relacionado con el arte de la cultura del ocio en su relación específica con la industria y la habitación turística o vacacional, especialmente en lugares en los que la presencia de la playa y de lo marítimo es determinante. En España, el *estilo del relax* tuvo una especial implantación en la Costa del Sol, en Mallorca y en la Costa Brava, sobre todo a partir de mediados de los años cincuenta. En menor medida, el *estilo del relax* también se desarrolló en Canarias y en Lanzarote, pero, esta obra de Manrique, realmente anticipadora o temprana, quizás sea, además, la primera manifestación *monumental* de la tendencia. Tendencia que, dicho sea de paso, suele ser anónima en muchas de sus manifestaciones, pero que en este caso tiene un insigne autor.

Entre otras cosas, esto último quiere decir que al realizar el mural de Guacimeta, Manrique se situó simultáneamente en dos registros: uno es el del artista *intelectual* o *liberal* imbricado como tal artista en un supuesto rango *elevado* del sistema de las Bellas Artes y otro es el del creador actuante en el desarrollo de las *artes*

⁵ Véase: Juan Antonio RAMÍREZ, *El estilo del relax. N-340. 1953-1965*, Málaga, Colegio de Arquitectos, 1987, edición a cargo de Carlos Canal y Diego Santos.

aplicadas. En Manrique la articulación de ambos registros, por talante, convicciones y personalidad, carecía de contradicciones. La utopía de lo moderno quiso en algunos de sus mejores momentos suprimir las fronteras entre ambas delimitaciones, poco claras en rigor, de la actividad creadora. Pero aún así, muchos artistas plásticos del tiempo de Manrique —muchos coetáneos suyos— enfatizaron el rol o el modelo del artista considerado *intelectual*, propiciando incluso la convivencia con ciertas posiciones políticas, corrientes filosóficas y *modos de vida*. En virtud de esta actitud *diferenciadora* despreciaron o sojuzgaron el lugar del creador implicado en el *oficio* del arte aplicado o decorativo, si bien la voluntad de correspondencia e integración de las artes bajo el signo de lo moderno, favorecidas sobre todo por algunos arquitectos, escribió en los años cincuenta uno de sus más importantes capítulos, al tiempo que el diseño gráfico alcanzaba por aquellos años cotas de eficacia estética inigualables.

En cualquier caso, desde la perspectiva de la estética de la mediación —o desde lo que hace unos años se llamaba *sociología del gusto*— la actitud de Manrique en los murales de Guacimeta hay que estimarla no sólo a partir de los modelos de la Historia del Arte sino desde la voluntad del artista de configurar un referente plástico o estético *avanzado*, estableciendo una empatía plena con los intereses de la industria turística⁶ en su implantación lanzaroteña, del mismo modo que el artista del pasado que realizaba pinturas de tema religioso podía estar empáticamente unido a las creencias o a las posiciones doctrinales de sus comitentes.

Desde este punto de vista, el mural de Manrique tenía que acoger determinados valores. En principio tenía que servir de puente entre el primado del desarrollo tecnológico que el aeropuerto representaba —estamos en España, en Canarias, en 1953— y el primado de lo natural y del acento vernacular que el atractivo turístico de Lanzarote imponía. Pensemos que si en Lanzarote no hubiesen existido ni unos rasgos identitarios específicos ni una *physis* peculiar, esto es, una naturaleza *interesante*, el turismo nunca se hubiese sentido atraído por la isla. Pero la geografía y lo identitario de Lanzarote eran en aquellos momentos la equivalencia de *lo primitivo*, mientras que el aeropuerto era símbolo de la *modernidad* y de lo *evolucionado*. Algo tenía que hacer de puente entre ambos parámetros, y el mural reclamó para sí esta cualidad mediadora. Y esta cualidad mediadora del mural, en aquella fecha, era para todos los implicados,

Manrique incluido, más importante que las determinaciones de la última instancia artística propuesta desde un lugar lejano al escenario donde los implicados vivían y trabajaban. El mural de Manrique debía, por tanto, expresar los rasgos identitarios de la isla y, al mismo tiempo, ser *moderno*, de una *modernidad* a un tiempo *universal* y *comprensible* y *amable*, que diera al visitante la primera noticia de que llegaba a un lugar donde la autenticidad de lo vernáculo permanecía intacta, pero donde la eficacia de lo moderno (léase ahora *comfort* y *tecnología*) iba a facilitar su vivencia del lugar.

Pero aún así, aun aceptando la *mediación estética* del mural de Guacimeta, lo elaborado por Manrique también se vinculaba con otras genealogías. Y son genealogías que recogen el desarrollo de lo moderno en distintos parámetros de la recepción y del consumo artísticos. En un cierto plano, lo elaborado por Manrique en Guacimeta podría ser relacionado con determinadas divulgaciones (*vulgarizaciones*, si se quiere) de lo moderno provenientes del *Art Déco*⁷ en las que la simplificación geometrizable era una *exigencia* estilística. Así mismo, otro punto del que el mural de Manrique pudiera ser heredero es el de la decoración de paramentos exteriores de la arquitectura vinculada al racionalismo o al funcionalismo, cuando esta arquitectura se vio modificada bien por el *horror vacui* de sus promotores, bien por la necesidad de *corregir* el universalismo homologador del racionalismo mediante alusiones a lo vernacular o a lo institucional. Tempranamente, entre algunos clientes de la arquitectura racionalista se dio el *miedo* de que el significado social de ciertos edificios, ante la *sola* presencia de la arquitectura, no fuese entendido. Se echaban de menos los poderes de la persuasión o las virtudes tranquilizadoras de la denotación⁸.

En los años treinta, esta correlación entre modernidad, artes aplicadas y arquitectura pasó a situarse en la presencia del muralismo en la arquitectura norteamericana, en buena parte de la arquitectura oficialista europea —con el Palais de Tokyo en París, como ejemplo— y en algunas realizaciones del fascismo italiano. A este respecto, y aunque pueda resultar sorprendente, el mural de Manrique parece heredero, precisamente, de algunos aspectos de la obra de Renato Paresce o de Mario Campigli, especialmente del Campigli de los frescos para la quinta Trienal de Milán, o del Mario Sironi de los frescos para el Palacio de Justicia de Milán, aunque en los

⁷ Y ello aun siendo ya el *Art Déco*, de suyo, una *vulgarización* de lo moderno.

⁸ Algo parecido pudo pasar en el aeropuerto de Guacimeta. Los promotores del recinto quizás temieron que el aeropuerto pudiese parecer *un aeropuerto de cualquier lugar* y propiciaron la presencia del mural de Manrique, entre otras razones, para situar un anclaje de pertenencia.

⁶ Y de infraestructuras y de comunicaciones. Se entiende aquí *lo turístico* en su globalidad socioeconómica.



Manrique en su exposición individual en el Cabildo Insular de Lanzarote, Arrecife, Lanzarote, 1953.

murales de Guacimeta el *espacio virtual* propio de los italianos es sustituido por la *acumulación* manriqueña y por la superposición de planos geométricos provenientes de la reducción esquemática de elementos icónicos primordiales. Por el contrario, tanto la ley de la frontalidad como el *tutto scanditto e delineatto* de los italianos sí parece asumido por el artista canario, aunque, a la postre, el acento mítico de lo vernacular que la ideología fascista transmite está evidentemente ausente en Manrique quien, en plena definición del *estilo del relax*, opta por mostrar la sinopsis de lo vernáculo en un juego de referencias *amables* y *simpáticas*.

En menor escala, con artistas menos dotados de por medio y con menor claridad por parte de las autoridades implicadas, ciertos aspectos de la integración de las artes propiciados durante el fascismo italiano pasaron, tardíamente, a la actividad artística oficial de la dictadura franquista relacionada con la presencia falangista⁹. No sé hasta qué punto Manrique pudo conocer este tipo de manifestaciones, que también se extendieron a la prensa gráfica. El reduccionismo icónico manriqueño mantiene algún tipo de relación formal con ello. También lo tienen su forma de llevar la iconografía de lo vernacular al terreno divulgativo de la modernidad. Pero el acento vital de Manrique es tan distinto que toda comparación o toda relación epocal entre ambas referencias acaba diluyéndose. Lo que no se

diluye, por el contrario, sino que plantea un camino de investigación de cara al futuro, es el parentesco entre el mural de Manrique y las artes aplicadas a la decoración arquitectónica que comenzaron a desarrollarse en California años antes de que Manrique emprendiera su obra lanzaroteña. Y, desde luego, fue en la arquitectura del ocio y del mundo del espectáculo desarrollada en California, donde, desde la herencia del *Art Déco* norteamericano y del racionalismo organicista, comenzó *el estilo del relax*.

La síntesis estética llevada a cabo por Manrique en el mural del aeropuerto de Guacimeta puede hoy merecer nuestra aprobación o puede no merecerla. Podemos discutir sobre si su decorativismo es acertado o excesivamente *simple*. Pero, en cualquier caso, en el mural de Guacimeta el gran éxito de Manrique, su gran acierto, fue el de poner las bases de un sistema lingüístico con el que la adecuación turística de la isla de Lanzarote pudiera *hablar*, pudiera *expresarse* desde el encuentro con la modernidad. Otros ámbitos de la geografía española también implicados en la explotación turística no pudieron disponer de ese *lenguaje* (quizás, mejor, de ese *habla*) que les hiciera expresarse con acento propio y, al cabo, lo pagaron caro en un lamentable proceso de desnaturalización y de despersonalización. Lo elaborado por Manrique, por el contrario, mostró su eficacia en 1953 y volvería a mostrarla, aún, dos décadas más tarde.

⁹ En cierto modo, y como digo en tono menor, se aplicó a algunas obras públicas vinculadas con el sindicalismo vertical, los centros de Educación y Descanso y de la Sección Femenina.

4. Primitivismo y arqueología

En los murales de Arrecife y Guacimeta, Manrique no olvidó dar cita a los primitivos pobladores de Lanzarote. En rigor —y pese a que tan poco se conocía entonces de ellos— al situarlos en el centro de las respectivas escenas, les otorgó un lugar protagonista que nunca nadie les había concedido hasta entonces. Imaginó sus fisonomías, reprodujo el petroglifo de Zonzamas y recreó algunos elementos de la cultura material aborigen. Probablemente, las relaciones establecidas por Manrique con el arqueólogo Sebastián Jiménez Sánchez¹⁰ le harían estar informado de todos estos asuntos y, por un momento, en torno a los años 1953 y 1954, Manrique sintió la tentación primitivista. No estuvo solo. O no fue el único en sentir esta tentación. Buena parte del mejor arte innovador de la posguerra española equiparó el reencuentro con el arte prehistórico al reencuentro con la tradición de lo moderno. César Calzada ha establecido recientemente un recuento de este hecho¹¹. Especial fue el caso de Miró, y en la mente de todos los conocedores están la Escuela de Altamira o la especial presencia de lo primitivo en la obra de Mathias Goeritz y Ángel Ferrant. Los Arqueros del Arte Contemporáneo (LADAC), en Las Palmas de Gran Canaria, entre 1950 y 1952, hicieron explícito su deseo de recuperar el arte canario prehistórico y primitivo, y de todos es conocida la explícita apropiación que Manuel Millares hizo en su primera y ya brillante etapa de su obra de las pictografías y de otros elementos recuperadores de la cultura aborigen de Gran Canaria. Y en rigor, en el contexto de las Islas, toda la toma de conciencia recuperadora del arte primitivo originario fue propiciada ya desde el 1918 en que Domingo Doreste fundara la Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez. Entre los fundamentos que sostuvieron la creación de la Escuela, merece la pena recordarlo ahora, estuvo la revalorización casi simultánea de lo aborigen y lo vernacular, en la búsqueda de un arte basado en el redescubrimiento del pasado primigenio y en la captación del paisaje de los tipos isleños. Habiendo sido lanzada esta propuesta en pleno momento de recepción y expansión de lo moderno, la pretensión autoctonista se alió en ocasiones con la nueva estética (ya hemos mencionado a Oramas y podríamos recordar a Felo Monzón) e incluso traspasó, aunque en

parte modificándose, el rubicón dramático de la Guerra Civil hasta, a mi juicio, llegar a César Manrique a comienzos de la década de 1950.

Evidentemente —*inevitablemente*, se debería decir— la fijación de la razón de ser de la poética manriqueña en la exaltación de lo vernacular y del *genius loci* de su isla nativa hubo de encontrarse con la tentación primitivista. Fue un encuentro breve, no obstante, aunque intenso y configurador de algunas premisas de cara al futuro. Un monotipo de 1953, sin título conocido, pero al que internamente en este texto podríamos denominar *Ídolos, exvotos y arquitectura*, muestra la aplicación del *estilo Guacimeta* al encuentro con la referencia icónica de lo aborigen. La abigarrada composición describe un ambiente nocturno y ello la dota de un especial misterio. La presencia de exvotos que reproducen miembros cortados o mostrados independientemente de la globalidad del cuerpo, convierte el misterio en atmósfera casi surreal. Y la presencia de ídolos de tan gran tamaño que, como atlantes primigenios, ocupan toda la fachada o el arco de entrada de una casa, aumenta la sensación de irrealidad mágica. En verdad, en esta pieza, Manrique, al citar elementos de la cultura aborigen, está recorriendo toda la historia la isla, citada a través de diversos elementos arquitectónicos históricamente consecutivos, con lo que demuestra que sus pretensiones vernacularistas son siempre globales y no están en deudas con modas intelectuales pasajeras o coyunturales.

La síntesis de elementos planteada por Manrique en *Ídolos, exvotos y arquitectura*, unido a la primariedad en el lenguaje plástico empleado, acercan esta obra a determinadas soluciones del indigenismo iberoamericano, sobre todo al indigenismo de vocación muralista que, Manrique, como atestiguamos a través de algunas de sus declaraciones a la prensa, al parecer conocía bien. Pero, por otro lado, el registro empleado por el artista, la primariedad del estilo y el aire ingenuista, le acercan poderosamente al primitivismo de Jean Dubuffet y de Roger Bissière en la segunda mitad de los años cuarenta y, por tanto, a la antesala del *Art Brut*.

No insistió, sin embargo, Manrique en esta posibilidad. En 1954 el artista dio un cierto giro a su encuentro con lo primitivista. Realizó una composición en óleo sobre táblex, cuyo formato alargado, de 46 por 174 centímetros, evoca el porte de un friso mural, y en ella expuso, de modo presentativo, como en una escritura logogramática de las primeras grandes civilizaciones, todo un conjunto consecutivo de ídolos, exvotos, fauna y cerámica aborigen¹². De nuevo el

¹⁰ Las biografías de Manrique plantean siempre que Manrique conoció a Jiménez Sánchez al mediar los años cuarenta. Ello da pie a pensar que el posterior interés de Manrique por lo antropológico y arqueológico cobró sentido en el momento en que el artista comenzó a configurar las bases de su imaginario plástico. Sobre la personalidad y actividades de Sebastián Jiménez Sánchez, véase: RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel E., "Sebastián Jiménez Sánchez y la investigación arqueológica en la provincia de Las Palmas (1940-1969): un balance historiográfico", *Actas del XIV Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, tomo II, páginas 549 a 565, coloquio celebrado en 2000.

¹¹ César CALZADA, *Arte prehistórico en la vanguardia artística. Miró y la posguerra española*, tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Madrid, junio de 2004.

¹² La obra lleva hoy por título *Ídolos y exvotos guanches* y se encuentra en una colección particular. Desconozco si la denominación *guanche* fue aportada por el propio artista.



César Manrique,
Pintura, c. 1957.
En paradero desconocido. Esta obra aparece reproducida en el periódico *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de mayo de 1957.



César Manrique, *Objetos enterrados*, 1954. En paradero desconocido. Aparece reproducida en el periódico *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de abril de 1957.

parecido de lo realizado por Manrique con algunas manifestaciones indigenistas del arte latinoamericano es llamativo. Pero tampoco habría de insistir Manrique por esta vía y nunca se decidió a llevar su composición a otra de mayores proporciones.

En aquellos mismos años, Manuel Millares se quejaba de cómo algunos elementos artísticos aborígenes de las islas estaban siendo utilizados de manera banalizadora como escenario decorativo para atraer a un turismo incipiente desde las premisas de lo exótico abaratado. Quizás el intento de Manrique en esta pieza fuera comenzar a dar una respuesta a la queja de su amigo, queja que seguramente compartía. Pero por la razón que fuere, la alusión directa a lo aborigen, tras esta tentativa, quedó fuera de su proyecto. Puede que Manrique necesitase algo relacionado con todo esto, algo relacionado con lo primitivo, pero de otro calado intelectual. Y lo intentó con la arqueología, siendo la arqueología un peculiar punto de partida en la llegada al encuentro con lo telúrico. Entre 1954 y 1957, aunque en este caso las fechas son algo imprecisas, Manrique desarrolló un tipo de obra peculiar en las que unos extraños objetos, con aspecto arcano, son expuestos al espectador de forma presentativa, sobre un fondo neutro o poco reconocible. Por la prensa local³³ sabemos que estas piezas podían llevar como título genérico *Objetos enterrados* y que provenían de la curiosidad del artista por el trabajo del arqueólogo Sebastián Jiménez Sánchez, quien ya en

³³ Una de las obras de esta serie apareció reproducida en *Falange*, el 9 de abril de 1957, acompañando al anuncio de una próxima exposición del artista en Las Palmas de Gran Canaria.



César Manrique,
Sin título, 1954,
monotipo,
50 x 41 cm,
Paradores de
Turismo de
España.



César Manrique,
Sin título, 1954,
monotipo,
50 x 41 cm,
Paradores de
Turismo de
España.

1941 había publicado un libro sobre *Enterramiento y enterramientos de los canarios y los guanches*. Efectivamente las obras de Manrique parecen recreaciones efectuadas sobre la visión de yacimientos arqueológicos que muy probablemente podrían remontarse a época prehistórica o cuando menos anterior a la conquista.

En cualquier caso, en su acercamiento a lo primitivo, por tímido que fuese, Manrique situó otras de las piezas necesarias en la configuración de su imaginario plástico. El paso del tiempo confirmaría el sentido que había tenido su búsqueda. Pero por el momento, al mediar los años cincuenta, Manrique tenía que adentrarse en otras referencias de la creación contemporánea.

5. Mito solar y alegría de vivir (una tradición de lo moderno...)

En 1954, en unas declaraciones a la prensa, Manrique elogió efusivamente la figura y la obra de Pancho Cossío. No reconocemos en la obra del artista lanzaroteño referencias claras ni asimilaciones relativas de la obra del pintor cántabro. Pero, ante todo, Manrique dio una pista. Y esta pista nos lleva de nuevo al escenario y a las referencias de la renovación plástica española anterior a 1936 y a su posible continuidad en el espacio histórico de la posguerra. No de la inmediata posguerra sino de la larga posguerra que se extendía aún en la década de 1950.

Las composiciones de Manrique no nos recuerdan a las de Cossío, aunque algunas de ellas sí nos recuerdan a las de Francisco Bores¹⁴, el creador junto a Cossío, en París, en la segunda mitad de los años veinte, de la *pintura fruta* o, si se quiere, de la *figuración lírica* que habría de situarse también en la obra desarrollada por Viñes, Palencia y Moreno Villa dentro y fuera de la geografía peninsular¹⁵.

En rigor, entre las piezas conservadas o conocidas sólo dos remiten con claridad a los planteamientos históricos de la *figuración lírica*: el monotipo conocido como *Marinera roja*, de 1953, y el acrílico sobre tabla, también de 1953, habitualmente titulado *Desnudo azul*. Además, siendo generosos (o hábiles) en la percepción, el conocido monotipo *Noche de Malpaís*¹⁶, así mismo de 1953, es también asimilable a este ámbito de referencias. En la *figuración lírica* original o paradigmática, aunque la presencia de lo figurado es

¹⁴ Especialmente, por ejemplo, un monotipo de 1954, actualmente sin título, representando dos fruteros y unas naranjas cortadas sobre una mesa, es especialmente semejante a las obras de Francisco Bores de esos mismos años. Sobre Bores, véase: *Bores esencial*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, edición a cargo de Elena Dechanet y Eugenio Carmona.

¹⁵ Sobre la *figuración lírica*, véase: Eugenio CARMONA, *Pintura fruta. La figuración lírica española. 1926-1932*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.

¹⁶ Lázaro Santana, en su monografía sobre el artista, reproduce una conocida fotografía, habitualmente fechada en Madrid en 1954, en la que Manrique, que entonces tenía treinta y cinco años, muestra la citada composición a uno de sus antiguos profesores de la Escuela de San Fernando: Daniel Vázquez Díaz, a quien con un inusitado respeto reverencial en el mundo del arte español muchos llamaban entonces *don Daniel*. Vázquez Díaz, que era casi coetáneo de Picasso, tenía entonces setenta y dos años y se muestra complacido ante el monotipo de Manrique, aunque en verdad nada más lejano de sus planteamientos plásticos y de sus enseñanzas que la estética que incorpora la pieza del creador canario. Evidentemente a algunos nos resulta en la actualidad un tanto sorprendente la fidelidad de carácter de Manrique con respecto a algunas de las personas con las que se formó.

primordial e irrenunciable, la tendencia hacia la abstracción de las figuras es mayor, como mayor es así mismo la renuncia a plantear la existencia de una *escena* vinculable al sistema representativo convencional o tradicional. Manrique, bien por coincidencia en una vía propia, bien por asimilación desde el conocimiento de obras concretas, posee en común con la *figuración lírica* el gusto por la tinta diluida y por el esbozado, los efectos de inmediatez y de transparencia y un latente sentido del goce en la realización que, transmitido al espectador, quiere inducir a la empatía en torno a un determinado *élan vital*: el bienestar de sentirse parte del *fluir* existencial, la fruición de lo descrito y el acuerdo con el ambiente evocado a través de los materiales plásticos. Pero, como siempre en Manrique, la exaltación de los rasgos vernaculares lanzaroteños es más poderosa que cualquier otra determinante. Es por ello que el énfasis figurativo y descriptivo de sus obras es mayor, pues sin duda el artista quiere que aquello que cita visualmente sea de inmediato reconocido por el espectador y no sea confundido con ninguna otra geografía ni con ningún otro escenario.

Además, en realidad, y sin solución de continuidad entre unos trabajos y otros, como si todas las referencias que hoy consideramos diacrónicas se mostraran en simultaneidad o como si el artista tuviese la capacidad de *ir muy rápido* en lo que está experimentando y en los caminos que está recorriendo, Manrique *se refiere* de modo peculiar y muy personal a la *figuración lírica* de la segunda mitad de los años veinte para acercarse de inmediato al espacio creativo al que el entorno de los artistas promovidos por los *Cahiers d'Art* arribaron en la posguerra. Y si bien es cierto que algún monotipo de Manrique es claramente *boresiano*, si miramos con un sentido más amplio, lo que percibimos es que el artista se está acercando a todos aquellos creadores radicados en París que, aun asumiendo como primordial la herencia de Matisse, vinieron a situarse, no sin recovecos en la continuidad de algunas posiciones esenciales del cubismo: más que de *el cubismo*, de *lo cubista*; mejor que del cubismo de Picasso y Braque, del cubismo de la escuela cubista propiamente francesa. Estos pintores, ante la situación creada por la Segunda Guerra Mundial, realizaron una rápida toma de conciencia no exenta de prurito nacionalista y de afirmación de lo moderno en un momento sombrío: en 1941, en plena ocupación alemana, se presentaron al público en París, en la galería Braun, bajo el rótulo *Veinte jóvenes pintores de la tradición francesa*. Un rótulo, como ha señalado Bernard Ceysson, tan explícito como ambiguo, sobre todo por mezclar las nociones de *juventud* y *tradición*, y por afirmar como *tradición francesa* un cierto

sentido de lo moderno¹⁷. Lo más interesante de esta muestra de 1941 se volvió a reunir en 1943, esta vez en la Galerie de France, en la exposición *Doce pintores de hoy*. Allí estuvieron Bazaine, Bores, Estève, Fougieron, Gischia, Lapique, Le Moal, Manessier, Pingnon, Robin, Singier y Villon. Ellos en buena medida vinieron a constituir lo que aún en tiempos bélicos y a renglón seguido en la inmediata posguerra de la Segunda Guerra Mundial fue conocido como *Escuela de París*¹⁸. La denominación alcanzó entonces su pleno sentido o su sentido más auténtico, pues no hacía una vaga referencia a la concurrencia en un lugar sino que connotaba rasgos de estilo o de poética.

Cuando Manrique viajó a París¹⁹, en 1953, conoció este mundo. El anuncio a la prensa de que preparaba una exposición para la galería Louis Carré²⁰, aunque luego el proyecto no se llevara a cabo, así lo confirma, pues Louis Carré en los años cincuenta recogió el testigo de la Galerie de France en el interés y la promoción de este tipo de pintura y de pintores; pintura y pintores que, además, alcanzaron en este momento sus mejores estimaciones críticas y comerciales. Ceysson²¹ ha recordado, por ejemplo, la importancia que estos artistas tuvieron en el pensamiento crítico de Pierre Francastel quien, tras mucho escribir sobre ellos, al cabo, años más tarde, en *Pintura y sociedad*, los situó, nada más y nada menos, como punto de llegada de la nueva concepción del espacio plástico surgida con el postimpresionismo. Dada la gran difusión internacional de la obra de Francastel la consideración no era pequeña. También merece la pena recordar ahora el espacio dedicado a este tipo de

¹⁷ En "L'histoire et la mémoire: tradition et modernité", *L'Art en Europe. Les Années décisives. 1945-1953*, Saint-Étienne, Skira y Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 1987, páginas 25 y siguientes.

¹⁸ Evidentemente, a los nombres citados habría que añadir, en cierto sentido, y aunque ya no trabajen en la capital francesa, los de Picasso, Matisse y Braque, y muy especialmente en el elenco debería hacerse lugar especial para Nicolás de Staël. Por otro lado, es cierto que tanto el concepto como el rótulo *Escuela de París* son discutibles. El valor que aquí se otorga al término *Escuela de París* es ante todo instrumental, pero al mismo tiempo recoge, como ha quedado expuesto, el sentido formal y estilístico de una cierta tradición pictórica de lo moderno.

¹⁹ De nuevo son pocos los datos de los que disponemos acerca de un acontecimiento importante en la vida del artista. Sería conveniente investigar más a fin de aclarar todas estas cuestiones tal como se hace, por parte de los historiadores, con cualquier otro creador de la relevancia de Manrique.

²⁰ Que sepamos, Manrique nunca llegó a exponer en la galería Carré. Quizás la primera noticia o el primer anuncio por boca del propio artista de que tal muestra se llevaría a cabo se ofreció en unas breves declaraciones concedidas al diario de Las Palmas de Gran Canaria, *Falange*, y publicadas el 6 de octubre de 1953. En ellas el artista afirma que está preparando dicha exposición y comenta que ha estado en París "dos meses". La estancia parisina de Manrique, por lo tanto, no fue larga. Se puede pensar que no fue lo suficientemente duradera como para proporcionar una impronta y, por tanto, toda la relación de Manrique con la nueva Escuela de París debió producirse por otras vías de información y captación, especialmente a través de revistas y publicaciones. A lo largo de este mismo año, y también al año siguiente, Manrique seguiría comentando en la prensa local su proyecto de exponer en la galería de Louis Carré. Por cierto que en la entrevista citada, Manrique muestra ya una preocupación por el urbanismo y la estética pública de Arrecife y de Lanzarote realmente fuera de lo común.

²¹ En Ceysson, obra citada, nota 17.

experiencia artística por René Huyghe y Jean Rudel en la conocida y enciclopédica síntesis de *El arte y el mundo moderno*. Y, en fin, las revistas francesas de la inmediata posguerra habían convertido a estos artistas en protagonistas de la última instancia de la modernidad, aunque bien es cierto que la rápida difusión del informalismo y el acrecentado dominio norteamericano modificaron sustancial e inesperadamente el rumbo de unas perspectivas en principio inmejorables. Es así que cuando Manrique llegó a París, este medio artístico, ya con una década de actuaciones a sus espaldas, vivía una singular paradoja: la presencia social de la tendencia estaba en su apogeo y, al mismo tiempo, la pertinencia histórica de su propuesta estaba empezando a agotarse y no señalaba con claridad premisas de porvenir²². Manrique, por tanto, conoció la herencia de lo que denominamos *Escuela de París* en un momento tan álgido como terminal. No debió, sin embargo, importarle mucho toda esta sociología del gusto. Bien es cierto que el propio artista, en torno a los años 1955 ó 1956, casi eliminó de su plural repertorio las asimilaciones de la *Escuela de París*. Pero el asunto —lo importante del asunto— es que, además de realizaciones concretas en las que notamos que se sentía muy a gusto, lo que al artista canario le interesaba de todo este entorno creador era *otra cosa* y logró obtenerla.

A principios de los años ochenta, la mayor parte de la crítica, casi rozando la unanimidad, al recuperar todo este espacio histórico —el de los años cuarenta y cincuenta— y al constatar cómo los intereses de la pintura heredera de las primeras vanguardias fueron sustituidos por los del informalismo, no dejó de señalar el hueco de una pérdida. No me refiero meramente a las permutaciones sociales y culturales que implicaron el cambio de referencias de *lo parisino* a *lo neoyorquino*. La pérdida también fue de otro tipo. La práctica del informalismo y de la abstracción lírica, salvo en los casos en los que fue estimulada por el lirismo orientalista o por el panteísmo, estuvo teñida por la vecindad con el existencialismo y con algunas formas del *pensamiento negativo*. Por el contrario, entre los continuadores de la *Escuela de París*, desde el ejemplo explícito del Picasso de Antibes y del Matisse de Niza, la vinculación entre la práctica de la pintura y la afirmación de la *joie* o de *la bonheur de vivre* era completa. Esta afirmación fue la que debió interesar especialmente a Manrique, y debió interesarle por temperamento y por proyecto; es

²² Precisamente, en 1955, fecha de la muerte de Nicolás de Staël, por un lado, y de la mejor divulgación de los escritos de Michel Tapié, por otro, suele situarse el giro, o mejor, la inclinación de la balanza de intereses entre los más audaces mentores de lo moderno, del epigonismo de la síntesis heredada del cubismo y del fauvismo, a la *elección* del arte matérico, del informalismo y de la abstracción lírica como *mejor* representante del arte de posguerra.

decir, por carácter personal y por *desideratum* para su obra artística. Un *desideratum* que no fue otro que el de afirmar en positivo los valores plásticos y estéticos inmanentes de una isla entendida como auténtica *patria* de su existencia.

Desde este primado del fluir vitalista y *solar*, no es sorprendente que Manrique adelantara su vinculación estética con los parámetros de la herencia de la *Escuela de París* en dos bodegones, dos monotipos, de 1952, cuyos títulos se desconocen, pero que podríamos denominar *Bodegón de las sandías y las manzanas* y *Bodegón frutal canario*. En ellos queda claro que Manrique, aun conocedor de los parámetros y las exégesis profundas del entorno plástico en el que se involucraba, no rehuía el encuentro con lo decorativo. O dicho de otro modo: en ambos monotipos parece claro que Manrique, al implicarse en una estética que más que vitalista parece en ocasiones hedonista, no tiene reparos en la inmediata correlación de sus producciones con espacios cercanos al de las *artes aplicadas*, pues todo hedonismo se resuelve al fin y al cabo en los hechos concretos de la vida diaria. De hecho, en 1953, el artista produjo sus primeros bocetos para ser estampados en tejidos producidos por Gastón y Daniela, y no fue Manrique el único artista de su contexto interesado en estas *implicaciones inmediatas y prácticas* de su experiencia plástica²³.

Teniendo esto en cuenta, si en *Desnudo azul*, y en alguna medida en *Marinera roja*, Manrique está cercano a la *figuración lírica* de los años veinte; si en *Noche del Malpaís* existe un encuentro de los principios de tal *figuración lírica* con el imperativo del paradigma de lo nativo; si en el *Bodegón de las naranjas* Manrique hace una clara cita del Bore de los años cincuenta y si, en fin, en estos dos monotipos de 1952 queda claro que uno de los intereses del artista al acercarse a este tipo de pintura y a su herencia en la posguerra residía —también— en la posibilidad de utilizar sus recursos estéticos en el marco de las artes aplicadas, todo ello muestra cómo el imaginario plástico de Manrique podía moverse de un registro a otro de la tarea creativa, esto es de la concepción de la pintura como epítome de las Bellas Artes al marco más cotidiano de las artes decorativas sin dilaciones ni sobresaltos, con perfecta naturalidad, y siempre con

²³ Para Gastón y Daniela también diseñaron estampados, por ejemplo, Jesús de la Sota, Arcadio Blasco o Luis Feito. Los estampados de Manrique se extenderían al menos hasta 1955. Curiosamente, un estampado de esta fecha, el titulado *Cerámica y gallo*, muestra una clara sintonía con la obra de Bore en los mismos años. Fueron los arquitectos, quizás, los más preocupados por las aplicaciones de lo moderno al marco de la vida diaria, de los objetos de consumo y de los ambientes colectivos. En realidad, todo este aspecto de la creación española de los años cincuenta está aún por descubrir o por divulgar. A este respecto, las investigaciones y escritos de Patricia Molins y de Carlos Pérez han sido especialmente reveladores.



César Manrique, *Bodegón de la figura románica*, 1953. Esta obra participó en la II Bienal Hispanoamericana de Arte, Palacio de Bellas Artes, La Habana, 1954.

la conciencia de estar realizando un trabajo creador que aplica el mismo grado de excelencia en todas las acciones y suprime todo tipo de jerarquías en las realizaciones artísticas. En Vallauris y Antibes, Picasso había recorrido los caminos que llevaban de la pintura y la escultura a las realizaciones consideradas como *artesanías*. En Niza, Matisse procedió del mismo modo. Vallauris, Antibes y Niza evocan de inmediato el mundo mediterráneo y, por tanto, la irradiación solar, la presencia del mar amable, el tacto del aire húmedo y cálido, el acuerdo con la existencia, la fruición del vivir. Podríamos preguntarnos hasta qué punto Manrique no intentó asimilarse a lo que esta corriente estética significaba para transferirla, desde semejantes presupuestos vitales, a la vivencia positiva esencial, y por tanto lúdica, del medio físico de Lanzarote.

En cualquier caso, junto a las implicaciones de su proyecto vitalista, Manrique nunca dejó de cultivar su identificación *como pintor*. En 1953, el 6 de octubre, el diario *La Provincia* lo mostró en pleno ejercicio de su trabajo. La obra que reproduce la fotografía parece relacionable con el trabajo de Bores, Gischia, Le Moal o Manessier²⁴ en la segunda mitad de los años cuarenta, aunque poco puede precisarse pues al estar la obra en paradero desconocido tenemos que enjuiciarla a través de una reproducción de no muy buena calidad. Algo parecido ocurre con el *Bodegón de la figura románica*, obra también de 1954, conocida también actualmente por haber sido reproducida en la prensa diaria²⁵.

²⁴ Prueba de que Manrique conocía a estos pintores es que se pronunció sobre Manessier en una entrevista publicada en *Canarias Deportiva* el sábado 20 de abril de 1957, en la página 6.

²⁵ La obra se reprodujo en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, el jueves 10 de abril de 1954, en la página 2. La pieza estuvo presente en la II Bienal Hispanoamericana de Arte.



César Manrique en su estudio de la calle Rufino Blanco pintando bodegones, uno de los cuales fue adquirido por el hotel Castellana Hilton, 1953.

Sea como fuere, o hubiese sido como hubiese sido, en 1954, con la vertiginosa capacidad de cambio y evolución que caracteriza todo este periodo, Manrique realizó dos composiciones que, aun manteniéndose en el marco estético que comentamos, señalan tentativas de otro signo. Son dos composiciones *all over* en las que lo figurado se encuentra articulado en una reticulación geométrica subjetiva o no ortogonal. Ambas composiciones vienen a ser un nuevo punto límite de encuentro entre abstracción y figuración. Una de ellas *contiene* un bodegón de frutas y flores sobre una mesa y la otra lleva por título *Mujer desnuda en la playa*. La primera es de claro influjo picassiano, nuevamente del Picasso de Antibes, aunque bien es cierto que se trata de un Picasso llevado más allá de sus propias conclusiones y extremado hacia formas de abstracción que serían capaces de dialogar con el arte concreto. La segunda es de clara influencia mironiana; del Miró de las *Constelaciones*. De nuevo dos referencias de los años cuarenta retomadas en los años cincuenta. Parece fácil intuir que Manrique está intentando algo. Una vez más parece que Manrique, cómodo en el espacio pictórico heredero de la *Escuela de París*, intenta, no ya situarse en el último instante de la actualidad o de la innovación artística, sino asimilar, desde referencias iniciales avaladas por el reconocimiento de lo moderno, fórmulas que le permitan desarrollar soluciones aplicables a signos que densifiquen un espacio vivencial lanzaroteño identificado, en este caso, no con el enigma de lo volcánico, sino con la cultura del goce conocido en

espacios costeros aun primigenios²⁶. El lenguaje desarrollado por Manrique en ambas piezas evidentemente es vicario de los dos grandes artistas mencionados, quizás incluso excesivamente vicario. Pero lo importante es cómo ambas apropiaciones se implementan y, por lo tanto, se transforman. Ahora sí, y con el paso previo de la ocupación completa de la superficie pintada, desde la fidelidad a determinados temas, lo elaborado por Manrique sirve para expresarse como *pintura*, delimitada en el pleno sentido que otorgan al término y al concepto las Bellas Artes, como *obra gráfica*, susceptible de formar parte en intervenciones globales de un espacio utilitario, o como *mural* implicado o actuante en espacios de arte público. Y puede tenerse la intuición de que Manrique persiguió esto: la consecución de un lenguaje que le permitiera moverse con el don de la ubicuidad. Y el paso a este *modo ubicuo* se encuentra sin duda en otras obras quizás coetáneas. El origen de estas otras obras, a mi juicio, es preciso. Al ser las piezas anteriormente comentadas tan excesivamente deudoras de Picasso y Miró, y atendiendo a la importancia de lo que aportaban, estaban necesitadas de una elaboración que consiguiera algo más claramente original. Una primera *solución* a este hecho, si se quiere, una primera *corrección*, la encontramos en dos monotipos sin fechar, pero cuya realización suele situarse en torno a 1954. En ellos, Manrique recurre a los iconotemas isleños paradigmáticos y, en realidad, estas composiciones no hacen sino extender los motivos vernaculares desarrollados anteriormente en el mural para el aeropuerto de Guacimeta bajo el nuevo registro lingüístico. Uno de los monotipos está dedicado al aspecto marítimo y pesquero de la isla —y quizás encontramos en él una cierta alusión a la fauna gastronómica, al caserío y al risco de Famara— mientras que la otra pieza tiene una clara componente agraria con alusiones mezcladas entre la orografía y la fauna de Timanfaya y la arquitectura de Tegüise (o de la Caleta) y otras poblaciones del interior de la isla²⁷. Este segundo monotipo parece en primera instancia nocturno, femenino y mironiano; mientras que el primero parece diurno, masculino y picassiano. Ambas composiciones, aun siendo monotipos, y quizás por su carácter *all over* tienen un cierto sentido *mural* y en ellas se hace explícita, por tanto, la ubicuidad estilísti-

ca perseguida por el artista. Para conseguirla, Manrique ha tenido que desprenderse de la esquematización como reducción formal de prototipos reconocibles y proceder a la elaboración de un lenguaje de signos logogramáticos que, en su reiteración, crean un habla propio del artista, un idiolecto, que sin embargo es fácilmente reconocible por todo aquel que haya tenido un mínimo acercamiento al mapa físico y antropológico lanzaroteño. Algunas concreciones signícas elaboradas por Manrique en estas piezas (peces, barcos, vegetación, arquitecturas...) alcanzarían la independencia del conjunto en monotipos y composiciones propios y, a largo plazo, lo sistematizado por el artista ahora habría de servir como lenguaje básico en la elaboración de iconos-emblema o de iconos señaléticos tanto en sus obras de intervención espacial en la naturaleza como en sus realizaciones de carácter decorativo.

En apenas uno o dos años, y sin dejar de aludir a los mismos iconos visuales y culturales, Manrique había dejado atrás el que podríamos denominar *estilo Guacimeta* y había elaborado un nuevo estilo, una nueva *manera*, basada en las asimilaciones de la herencia tanto de la Escuela de París de la segunda mitad de los años veinte como de la nueva Escuela de París de la posguerra. Al mediar los años cincuenta, Manrique acudía a recursos plásticos situados como mínimo a una década de distancia. El artista, efectivamente, corrió el riesgo de la inactualidad; pero, desde la visión retrospectiva, en la formación de su imaginario plástico estas asimilaciones tardías parecen indispensables. En ellas Manrique consiguió el acercamiento a una plástica que comportaba una agilización y una potenciación de la vida y que servía para denotar, a través de lo figurado, el enriquecimiento de las energías vitales, la intensificación de la experiencia y la celebración de lo existente. Una celebración de lo existente que consistía, ante todo, en subrayar el placer que provocaba la contemplación de la isla, de Lanzarote, como una totalidad dotada de sentido estético, de sentido estético propio, transmisible y objetualizable en la esfera de lo artístico.

Y aun teniendo en cuenta todo lo elaborado, este registro de la sensibilidad y de la práctica estética de Manrique no se detuvo en lo conseguido. En un monotipo de 1954, el artista ha eliminado tanto la anécdota y el esfuerzo narrativo de los signos e iconos logogramáticos que el espectador no advierte en primer término la presencia de dos figuras con atributos de distinto sexo. En esta obra, el punto de encuentro entre lo abstracto y lo figurativo llega en Manrique a un *grado cero* semejante al hallado históricamente por el cubismo hermetico, por Kandinsky o por Klee, o es equiparable sin duda al que

²⁶ O en espacios costeros propicios para el turismo sin que el término tenga connotaciones peyorativas. Y hay que pensar que, realmente, aún en los años cincuenta no lo tenía. Sobre todo para los nativos de Lanzarote que veían en él una fuente de supervivencia de la isla. Incluso me atrevería a decir que, a comienzos de los años cincuenta, el turismo tenía algo *chic*. Por otro lado, este espacio vivencial lanzaroteño, aunque tiene una dimensión práctica inmediata, en Manrique funciona como un paradigma de su imaginario. Desde que creó los murales del Parador de Arrecife, el imaginario manriqueño está configurado con este *desiderátum*.

²⁷ Curiosamente, como puede apreciarse, el espacio geográfico, cultural e iconográfico que más tardó Manrique en asimilar desde la vertiente no anecdótica fue el de La Geria.



Manrique con la obra *Sin título* (1954) en su casa de Covarrubias, Madrid, 1957.

se dio en las tentativas de Jean Bazaine, Afro o Roger Bissière, y tantos otros autores de la *Nueva Escuela de París* en la segunda mitad de la década de 1940²⁸. Como ellos, además, Manrique dio el paso a la abstracción absoluta. Lo hizo sin solución de continuidad también en 1954 y a través de al menos dos monotipos cuyos títulos se desconocen y en los que el recuerdo de lo icónico perdura como una peculiar huella en el entretreído de las formas no referenciales. Con este lugar de llegada, y a través del registro de su sensibilidad que le conectaba con la memoria y la herencia de la más genuina *Escuela de París*, Manrique se ponía a la par de sus contemporáneos españoles y parisinos. El primado de la abstracción como paradigma de la plástica del momento comenzó a surgir en sus declaraciones. No habría de ser esta la única vía por la que Manrique se adentrara en las premisas de lo abstracto. Otro registro de su sensibilidad –de su sensibilidad nómada y diversa– también le llevará al mismo punto, aunque le llevará de otra manera, mediante otro punto de partida. Y, sin embargo, a pesar de todo, no es precisamente la *pintura en sí*, la *pintura pura*, el arte arreferencial lo que parece interesar a Manrique

²⁸ Incluso la propuesta de Nicolás de Staël, sustancialmente diferente por carácter plástico, no era sin embargo diferente del cifrado de este lugar de encuentro entre abstracción y figuración.

prioritariamente. En principio, Manrique ha llegado al arte abstracto por una vía distinta a la del informalismo. Y por una vía distinta también a la de la abstracción constructiva. Su *posible evolución* ha sido tan rápida –apenas un año– que el comentarista actual duda al establecer como fases de una trayectoria lo que casi pudo haberse dado en simultaneidad. La Historia del Arte nos enseña que no existe necesariamente un camino evolutivo de lo figurativo a lo abstracto y que incluso el curso de los acontecimientos puede señalar el camino inverso. Un leve sucederse de fechas junto a las firmas de las obras nos da pie a pensar que el curso del artista siguió en buena medida lo aquí trazado. Queda, no obstante, la independencia de su sensibilidad: por ahora ni informalista ni constructiva. Y queda, sobre todo, el hecho de que la huella icónica latente en estas abstracciones (es decir, la impronta de su lenguaje de signos lanzaroteños) parece aflorar como un *pentimento*. Como un *pentimento* diferenciador: como la revelación de la verdadera intencionalidad de fondo.

6. La metáfora del líquen y las poéticas de lo telúrico

Hacia 1954, las derivaciones, las consecuencias, los correlatos de los lenguajes más genuinos de la Escuela de París –tanto de la ya *antigua* como de la hasta hacía poco *nueva* Escuela de París– parecían centrar los intereses plásticos de César Manrique. No era así. O no era así totalmente. El Manrique de los años cincuenta fue, ante todo, como ya ha quedado expuesto de antemano, un artista diverso; un *nómada* que superponía variados estadios de la sensibilidad o distintos intereses de práctica artística haciéndolos convivir durante algún tiempo, para luego potenciar algunas de las opciones que habían estado conviviendo. Todo ello ocurría muy deprisa, en un breve espacio de tiempo. Y este creador nómada y diverso que fue Manrique, por lo que nos dan a conocer las obras que han podido ser conservadas, inició un nuevo registro de su producción a comienzos de 1954. Se mantuvo en él hasta finales de 1957. Y lo elaborado en este intenso trienio se constituyó en la base, incluso en el *fundamento* de toda su obra posterior.

En realidad, este otro Manrique que surge del Manrique heterogéneo fue a su vez diverso. Diverso en soluciones desarrolladas desde una misma poética. De las obras que van a interesarnos se ha dicho que son composiciones, que dentro *por fin* del campo de la pintura abstracta –de la pintura abstracta que su época parecía reclamar– oscilaron entre la captación del informalismo y del arte concreto. La

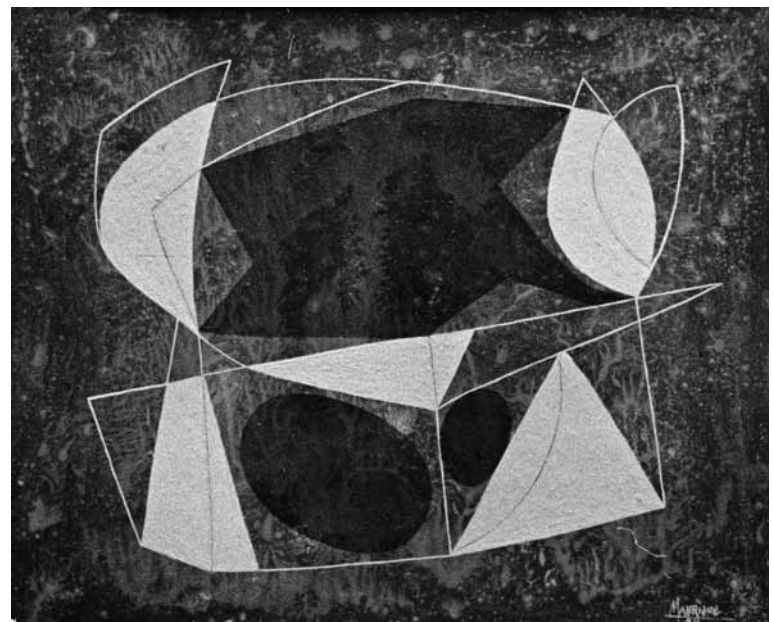
Manrique
delante de
algunas de las
obras que
presentó en su
exposición en la
galería Clan,
Madrid, 1954.



verdad es que tales piezas —esta vez realizadas en diversas técnicas, soportes y tamaños— a ambas cosas pueden parecerse. Pero, en rigor, como veremos, no fueron exactamente ni lo uno ni lo otro. El propio artista quiso explicarlo. Y Manrique daba explicaciones sobre su obra por primera vez.

Tempranamente, en el invierno de los años 1954 y 1955, el artista quiso presentar al público su nuevo registro plástico. Lo hizo en la galería Clan. Una foto, conservada en su archivo personal, lo muestra a los treinta y cinco años (aunque quizás aparentaba ser más joven) enfundado en una trenca (a la moda entonces, aunque anticipadora de los años sesenta), posando en una esquina del local de Tomás Seral y Casas; local que, como es sabido, siendo librería y sala de exposiciones al mismo tiempo, jugó un papel determinante, como su propietario, en la cultura española de posguerra. Según vemos en la foto, en la pared cuelgan, sin exigencias museográficas contemporáneas, algunas de las piezas expuestas²⁹. De las cuatro

²⁹ Como es sabido, Manrique expuso en Clan un conjunto de veinte *cuadros* y dos bocetos para proyectos murales. Podemos presuponer, aunque realmente se trata sólo de una suposición, que los veinte *cuadros* elaborados en diversas técnicas y soportes, poseían una cierta unidad. Y esta suposición se deduce de los comentarios de la prensa escrita que hablan en tal sentido.



César Manrique, *Sin título*, c. 1954, monotipo.

reproducidas en la fotografía dos se encuentran en paradero desconocido, pero el conjunto recoge tres de las posibilidades de este otro Manrique que, valga anticiparlo ya, es un Manrique, casi inesperadamente, bajo el signo de lo telúrico³⁰.

A lo largo de más de una década, la prensa canaria había dado siempre cumplida noticia de las actividades del artista. La prensa nacional fue más parca en sus intereses. Ante la exposición en Clan, la tónica comenzó a invertirse. Ello fue prueba de que Manrique comenzó a suscitar un nuevo interés. Aún así, el artista siguió reservando para los periódicos de las islas lo mejor de sus comentarios y, al cabo, esta fidelidad acabó siendo reveladora. Manrique habló por primera vez de su propia producción cifrando los términos de una *poética*. Preguntado por Juan Hernández Rodríguez, el artista afirmó que su *estilo* —es decir, su nueva *manera*, lo expuesto en Clan— lo que quería era representar “un mundo virgen, en formación, mucho antes de su cristalización natural”, añadiendo que las *formas* que llevaba a sus cuadros eran “las de un mundo sin aurora, de primer día... una naturaleza no catalogada, sin fichas académicas, antes de que Linneo la clasificara”. En estas obras, según Manrique, “la luz se está solidificando sobre el lienzo, [aunque]

³⁰ *Telúrico* es un adjetivo que hace referencia a todo lo relativo a la Tierra como planeta. El adjetivo no tiene ninguna connotación peyorativa, aunque su alusión a las sobrehumanas fuerzas geológicas o todo lo volcánico, por ejemplo, hace que algunos entiendan el término con connotaciones poco tranquilizadoras. El uso del término en el contexto que nos ocupa es una apropiación del campo semántico de la palabra para indicar toda aquella opción que sobrepasa la captación de lo vernacular y se adentra en una referencia identitaria basada en la captación estética de los datos geofísicos materiales del entorno con que se relaciona el artista.

conservando su claridad y su brillo, como si estuviera transmutándose en cuerpos sólidos”. Y añadía el artista, pleno de inspiración en la respuesta, que “la transparencia del aire” se estaba haciendo en ellas “palpable”³¹. Y era por esta referencia explícita al dato natural, por esta empatía plástica con la emergencia originaria del mundo de la *physis*, que concluía el propio Manrique que su pintura no era abstracta, enfatizando incluso en su declaración que no era abstracta “en modo alguno”. Y no lo era porque, en rigor, sus obras lo que captaban o transmitían era “un mundo geórgico”. “Pinto —afirmaba Manrique— la geórgica de las formas aurorales, albeantes. En mis cuadros la naturaleza está amaneciendo.”³²

Fueron sin duda unas manifestaciones esclarecedoras. Cifrabán y situaban la intencionalidad de todo un proyecto creativo recién descubierto, pero llamado a desarrollarse en el futuro. Ante las sugerencias del propio artista, los comentaristas periodísticos, que no exactamente la crítica artística especializada³³, comenzaron a hablar de “naturaleza en estado de transformación entre lo real y lo abisal”³⁴, de “fondos de cualidad geológica”, de semejanza en la texturas como las de las “filtraciones minerales sobre paredes rocosas”, de sugerencias de “rocas volcánicas” y de “fondos submarinos”, de “inesperados espectáculos de microscopio” y, en fin, de ensimismadas y geológicamente inaugurales “cristalizaciones de líquenes”³⁵. Incluso el propio artista, dos años más tarde de su exposición en Clan, seguiría insistiendo en aclarar el sentido de su obra, afirmando que la pintura *abstracta* que él hacía respondía *al paisaje* volcánico de Lanzarote, mientras que lo de los demás pintores abstractos era algo “más bien como una invención”. Y Manrique no trataba de jerarquizar un mérito u otro sino que quería hacer explícito ante los demás que, a pesar de la apariencia abstracta de sus composiciones, lo que en él se daba era algo “sensitivo” y “cósmico” que se correspondía con la naturaleza a un tiempo profunda y evidente de una isla como Lanzarote, “fuera de catálogo” y “plena de rincones [naturales] inéditos”³⁶.

³¹ HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Juan, “César Manrique expone en Madrid”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de enero de 1955, página 3.

³² *Ídem* nota al pie anterior.

³³ Es realmente sorprendente la orfandad crítica de César Manrique durante buena parte de los años cincuenta. Pocos fueron los críticos al uso que repararon en su obra para comentarla acertadamente, y sin duda este hecho pesó en su momento en la correcta valoración de las intencionalidades del artista.

³⁴ *Ídem* nota al pie número 29.

³⁵ CABEZAS, Juan Antonio, “La pintura abstracta como decoración mural. César Manrique y sus fondos geológicos”, *España*, Tánger, 19 de diciembre de 1954, página 10.

³⁶ En declaraciones a Julio Trenas en la sección de “Literatura y Arte” del diario madrileño *Pueblo* en abril de 1956.

Las afirmaciones de Manrique quizás sorprendieran a sus contemporáneos. En el momento en que el artista las formulaba ya se habían aclimatado en Estados Unidos y Europa todo el conjunto de opiniones críticas que situaban al arte abstracto como paradigma plástico del arte moderno³⁷. Incluso, como es sabido, el arte de las vanguardias históricas fue revisado historiográficamente desde este supuesto de valoración³⁸. Las discusiones sobre la pertinencia y el sentido de lo abstracto estaban entonces en España en su punto álgido, aunque el tema hacía ya varios años que había empezado a ser objeto de discusión³⁹. Pero la abstracción que se convertía en paradigma era la abstracción anicónica, la de la *pintura-en-sí*, la de la pintura pura *no-referencial*. En un dechado de sinceridad que poco se avenía con los más perentorios intereses intelectuales del momento, lo que Manrique venía a decir era que la apariencia de su obra podía ser *abstracta*, pero que su sentido, su razón de ser, era *representativo*. La pintura de apariencia abstracta realizada por Manrique provenía de la empatía creativa con la *natura naturans*, pero tomaba como modelo aspectos concretos de la *natura naturata*, aunque estos aspectos concretos fueran o intuitos o no visibles al ojo humano. Al hacer su pintura espejo de la naturaleza, al hacer de la naturaleza tanto fundamento de su poética plástica como sentido de la mimesis de sus obras, Manrique, que no dudaba en defender públicamente la entidad del arte abstracto⁴⁰, se alejaba de la normativa epocal y del primado —del *dogma*— pro abstracción absoluta de sus contemporáneos. Ello le hacía correr el riesgo, en un sistema crítico tan autoritario como el

³⁷ En rigor hay que tener en cuenta que para mediados de los años cincuenta todos los aspectos principales del dominio paradigmático de lo abstracto habían sido ya expuestos. El proceso comenzó a mediados de la década de 1940. Al mediar los años cincuenta el proceso emergente vivía todo lo relacionado con el arte pop, y en alguna medida con el conceptual, pero ambas propuestas tardaron en configurar un nuevo pensamiento crítico capaz de modificar los modelos historiográficos.

³⁸ Valga recordar el hecho muy conocido de que algunas de las grandes exposiciones retrospectivas realizadas por Alfred J. Barr en el MoMA ya contenían la redefinición de la experiencia de las primeras vanguardias desde el primado de la abstracción.

³⁹ En torno a la recepción crítica del arte abstracto en España son sin duda muy valiosos los trabajos de Julián DÍAZ SÁNCHEZ, *La “oficialización” de la vanguardia artística en la posguerra española: (el informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha, 1998; y *El triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000. Igual consideración merece, aunque el enfoque no atiende monográficamente al arte abstracto, el trabajo de Mercedes CABRERA GARCÍA, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998. Aunque las primeras prácticas abstractas se remontan a los años 1945 ó 1946, la verdadera generalización del tema en los ambientes artísticos quizás no se dio hasta 1953, año en que se celebró en Santander el conocido Congreso Internacional sobre arte abstracto. En los últimos años se han realizado varias aportaciones recuperadoras de los años cincuenta en España; en su mayoría estas aportaciones han tomado la forma de exposición temporal. Es curioso señalar la ausencia de César Manrique en la mayoría de estas propuestas. Y ello incluso cuando algunas de estas iniciativas entendían “los años cincuenta” algo entrados en “los años sesenta”. El asunto merecería un análisis detenido, pero en principio da cuenta tanto de la independencia del artista, difícil de vincular a situaciones marcadas por lo colectivo, como la *mala fortuna* que ha rondado siempre sobre la recepción crítica de su obra.

⁴⁰ Así lo declaraba sobre todo en la prensa local de Las Palmas, y en la prensa canaria en general. Sus afirmaciones en pro del arte abstracto comenzaron a ser recurrentes en torno a 1954 ó 1955.

de la posguerra, de quedar *al margen* o de hacer *arrojable* la sombra de la duda sobre la pertinencia de sus producciones. Pero, por otro lado —por un lado profundamente *benefactor* e incluso, en cierto modo, *visionario*—, su opción le enrolaba en otras tradiciones poderosas (o más poderosas incluso que las de la abstracción anicónica) y que a la larga resultaron ser no sólo más adecuadas a su personalidad sino más enriquecedoras para la proyección de su propia experiencia creativa. Me refiero, claro está, por un lado, a toda la tradición del idealismo romántico de la naturaleza, en la que él se enrola intuitivamente, por sensibilidad, y que en su práctica artística llegaría a invertir en favor de un fecundo materialismo panteísta. Y, por otro lado, al realizar la opción que realizó, Manrique se situó de lleno en uno de los registros más genuinos y diferenciadores de la creación española del siglo XX: aquel que hizo del redescubrimiento estético de la naturaleza vernacular el fundamento tanto de la visión (del *eidos*) del artista como de la poética de las obras. El sentido de lo telúrico hacia el que se abre Manrique es el que ya habían planteado como fundamento de sus obras o como espacio capital en el desarrollo de las producciones Gaudí, el Picasso de la época de *Las Metamorfosis*, los Alberto y Palencia de la llamada Escuela de Vallecas, el Miró de las *pinturas salvajes*, el Dalí o el Óscar Domínguez interesados en la representación de la cadena filogenésica y en la interpretación emotiva o psicológica de las configuraciones geomorfológicas, el Ángel Ferrant biomórfico de la inmediata posguerra o el Chillida que comienza a desarrollar un nuevo, y casi definitivo, sentido de su obra, entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Es decir, al realizar su opción en pro de la asimilación creativa del principio de la *natura naturans* y del reflejo de la *natura naturata*, Manrique comienza a situarse por derecho propio en uno de los principales vectores de identificación (de *identidad*, si se quiere) del arte de la modernidad española. Como en todos los casos citados, la captación de lo telúrico —de lo telúrico vernacular, habría que decir— marcará en Manrique el sentido de toda su obra madura y de toda su obra hoy por hoy más trascendente.

¿Pero de dónde proviene esta opción en el artista que parecer surgir inesperadamente y que incluso durante algún tiempo, aun siendo a la larga tan poderosa, convive con otras opciones de lenguaje tan diferentes a ella? La respuesta no es inmediata. Y puede además que la respuesta no provenga de otra fuente que de la capacidad reveladora que todo creador plenamente *activo* y plenamente dotado llega a experimentar. En principio, no obstante, tenemos una pista. Voy a anticiparlo: se va a tratar de una pista falsa. Pero

no importa recorrerla. No importa caer en ella, pues la alternativa a su planteamiento nos conducirá a conclusiones y consideraciones interesantes.

Fecha y firmado por el artista en 1956, un hermoso acrílico sobre cartón, sin título, realizado en blancos prístinos y en camafeo de azules ultramar, parece representar un fondo marino o lacustre sobre un lecho de lava. Sobre este fondo se inscribe un motivo, que ocupa toda la superficie pintada, en el que una forma en anillo o rosquilla, irregular, se une por tenues filamentos a cuatro formas ahusadas horizontales. Por la presencia de este motivo, y sólo para entendernos en el interior de este escrito, podemos pasar a denominar esta pintura: *Forma anular y formas ahusadas*. En un primer encuentro, la obra recuerda de inmediato alguna de las versiones de la obra *Piedras y peces* realizadas por Benjamín Palencia en 1931, quien a su vez pudo tener presente una pequeña pieza de fondo marino realizada por Paul Klee en 1919 y reproducida en 1929 por la revista parisina *Cahiers d'Art*. Algunas formas ahusadas o ictiológicas se deslizaron también en la obra de Pancho Lasso. Palencia y Lasso remiten directamente a la Escuela de Vallecas⁴¹. Manrique, en 1939, cuando contaba veinte años, había conocido a Lasso en Arrecife, de donde ambos eran originarios. Quizás años más tarde, en plenos años cincuenta, volvieron a encontrarse en Madrid, aunque no es muy seguro este último dato. En cualquier caso, la vinculación de Lasso con la Escuela de Vallecas fue a través de la obra de Alberto, y el acrílico de Manrique recuerda a Palencia. Pero además, y sea como fuere, aunque Lasso supusiese un vínculo con la Escuela de Vallecas, por qué dicho vínculo habría de resucitarse ahora. La verdad es que el asunto no es comprensible si se piensa que Manrique está queriendo reactualizar sin más un episodio de los años del *arte nuevo*, de la renovación plástica española de los años veinte y treinta. Mayor claridad se obtiene, por el contrario, si se piensa que en realidad Manrique, por mecanismos propios que nunca llegaremos a poder precisar, ha logrado llegar de súbito, pero acertadamente, a una fórmula personal que le situaba en plena sintonía renovada en el tiempo con determinados aspectos de lo que la Escuela de Vallecas originaria quiso ser⁴². El parecido entre la obra de Manrique y la de Palencia es, en realidad, una *pista falsa*. Y

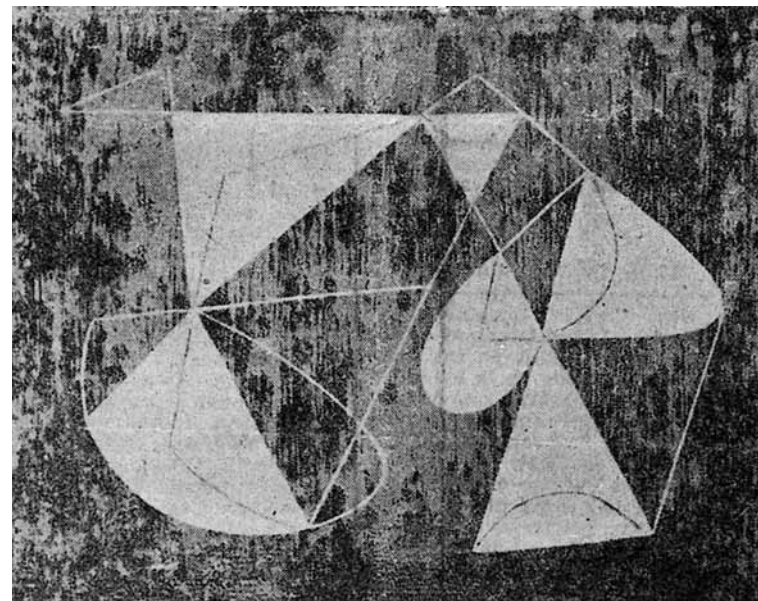
⁴¹ Sobre Pancho Lasso y su relación con la Escuela de Vallecas, véase: *Pancho Lasso. Retrospectiva*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1997, edición a cargo de Josefina Alix, textos de Josefina Alix, Fernando RUIZ GORDILLO y Eugenio CARMONA. Sobre la poética de la Escuela de Vallecas, véase, Eugenio CARMONA, "La Escuela de Vallecas: Naturaleza, arte puro y atmósfera surreal", en *El surrealismo y sus imágenes*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2002, páginas 257 a 280.

⁴² En realidad, cabría preguntarse si alguien hablaba en Madrid, en los años cincuenta, de la Escuela de Vallecas de los años 1929 a 1932. Probablemente no. Probablemente de la única Escuela de Vallecas de la que se hablase fuese de la de la posguerra.

desvincularse de esta *pista falsa* es iniciar una apertura de significado realmente reveladora. Si se observa detenidamente lo pintado por Manrique en *Forma anular y formas ahusadas* el parecido no tiene que ver con la Historia del Arte sino con el mundo natural. La sugerente configuración de anillos y husos horizontales, situada, en un sutil efecto de transparencia, sobre el lecho azulado y negro de huecos y claroscuros que imita formaciones rocosas calcáreas o lava enfriada al tocar el agua es, probablemente, la representación de un líquen microscópico⁴³. El improvisado y, en el terreno del arte, casi anónimo comentarista que afirmaba que Manrique pintaba *visiones de microscopio* no se equivocaba. Lanzarote es un ámbito geográfico especialmente rico en formaciones de líquenes. Timanfaya, donde se han catalogado más de 150 especies diferentes, es un auténtico parque liquenológico. En todo el ámbito volcánico de la isla las condiciones para el desarrollo de la vegetación son especialmente duras. A causa de las altas temperaturas, por los largos periodos de radiación lumínica y por la desecación constante que operan los vientos no es fácil desarrollar suelo en el que la vegetación pueda instalarse. Los líquenes contribuyen providencialmente a que esta situación pueda invertirse. Crecen sobre la roca desnuda, subsisten con el agua del rocío o con la humedad de los vientos alisios y resisten a las elevadas oscilaciones térmicas que se producen entre el día y la noche. Son los primeros colonizadores visibles de las lavas geológicamente recientes y contribuyen a la fragmentación y la meteorización de dicha lava, en la que se asientan, propiciando la formación de un suelo inicial sobre el que puede irse instalando progresivamente una vegetación superior más exigente en sus condiciones de asentamiento y supervivencia. La eficiente responsabilidad ecológica de los líquenes es sin duda muy conocida para biólogos y zoólogos⁴⁴. Desde el punto de vista estético —*estético* en el más amplio sentido del término— esta eficiente responsabilidad ecológica de los líquenes sin duda acoge una metáfora. Frente al cataclismo volcánico, frente al vacío zoológico del magma ya candente ya enfriado, el líquen, los microscópicos cristales de líquen asentados sobre la lava, suponen el origen de la vida, y el origen de la cadena filogenética que une en un mismo principio a lo mineral, lo vegetal, lo animal y lo humano. En las composiciones que comentamos, Manrique quiso pintar *la metáfora del líquen*. Quiso pintar el punto leve e imperceptible a nuestros sentidos en el que sobre lo inerte surge, por azar y necesidad a un tiempo, por pura afirmación

⁴³ De un líquen microscópico, de un cristal de líquen o de una forma *previa* o primigenia, sugerentemente ambigua en su definición entre lo mineral y lo vegetal.

⁴⁴ Aunque sinceramente desconozco si era también igualmente conocida a mediados de los años cincuenta. Como desconozco cuáles serían las fuentes de información de César Manrique en lo relativo a todo este asunto.



César Manrique, *Origen del líquen*, 1954. En paradero desconocido. Esta obra aparece reproducida en el periódico *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de enero de 1955.

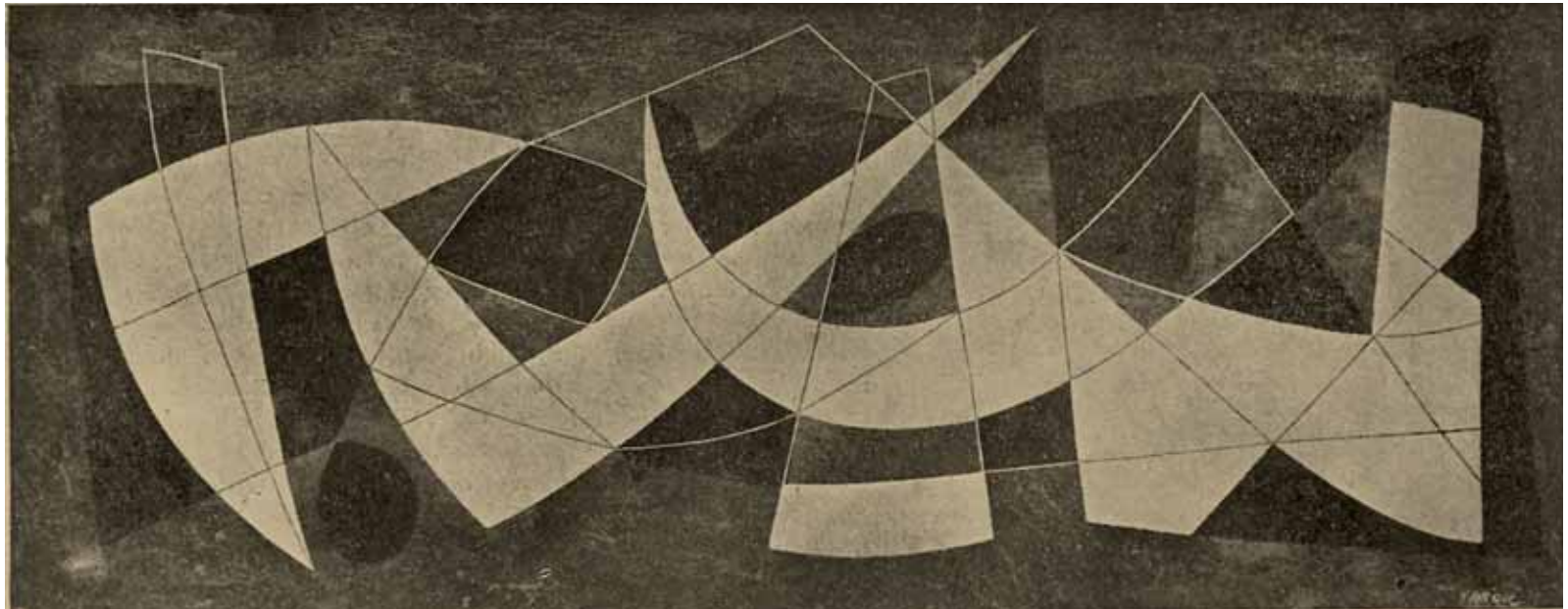
de la existencia, un principio vital. Y es evidente que, tal como aquí la contemplamos, la metáfora del líquen acoge una *metáfora* para la propia isla de Lanzarote.

En 1954, y con motivo de la exposición en Clan, la prensa canaria reprodujo varias de las obras mostradas. El comentarista o el editor de un diario local quisieron reparar, quizás a indicación del artista, sobre el título de una de las piezas reproducidas. Este título no era otro que, precisamente, *Origen del líquen*⁴⁵. Manrique, por tanto, hizo explícito, de cara al público, el sentido metafórico de sus composiciones. Cuestión distinta es que, en su momento, su intencionalidad no se supiera entender. Otra cosa es que el propio artista, que nunca negó ni el sentido último ni la exégesis de sus obras, no encontrara eco o no pudiera vocear libremente su propuesta en un ambiente dominado por la ortodoxia imperativa en torno a la abstracción no-referencial. Y otra cosa es, en fin, que la crítica actual, desde primados de análisis que perviven en los rasgos atávicos sólo haya querido señalar en estas obras sus rasgos concomitantes con dos formas de abstracción anicónica coetáneas a la realización de las piezas.

Actualmente desconocemos el paradero de *Origen del líquen*, pero otras obras muy similares se han conservado⁴⁶. El fondo de estas

⁴⁵ La obra apareció reproducida en la prensa diaria en varias ocasiones, explicitando el nombre de la composición. Me parece especialmente destacable el conjunto de fotografías que apareció bajo el título "César Manrique, en Madrid", en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, el viernes 14 de enero de 1953, página 6.

⁴⁶ También fueron varias las obras reproducidas por la prensa del momento cuya localización actual se desconoce.



César Manrique, *Tierra virgen*, c. 1954. En paradero desconocido. Esta obra aparece reproducida en el catálogo de la exposición *I Muestra de arte contemporáneo en Cartagena*, Centro San Isidro, Cartagena, Murcia, 1955.

obras es normalmente ocre y negro; está expuesto en depósitos de pintura que no está exactamente untada con el pincel sino más bien frotada o depositada *ad libitum* sin evitar que chorree⁴⁷. La presión de la plancha del monotipo o la habilidad del artista hacen que la superficie transmita sensaciones de relieves, pequeños grutescos y oquedades que, de un lado, evocan la configuración de la lava reciente o de la roca calcárea en una visión muy cercana y, de otro, las cualidades de la pintura matérica. Sobre esta superficie, el pintor desarrolla un motivo abstracto compuesto por la articulación libre, aunque armónica, de figuras geométricas blandas o de contornos redondeados que pueden asimilarse a formas triangulares, rectangulares, circulares o elípticas, unidas en forma de red o de configuraciones complejas por pequeños filamentos lineales blancos. Estos motivos geométricos recuerdan muchas cosas. En principio, y aunque en desarrollo sobre el plano, recuerdan a la representación en el espacio del conoide de Plucker y, por tanto, a determinadas piezas tridimensionales de Pevsner o Gabo. También recuerdan a algunas composiciones de Alberto Magnelli a finales de los años cuarenta, a relieves de Pol Bury y Cesar Domela de principios de los cincuenta e, incluso, en proyección bidimensional, a los móviles de Calder. En realidad, como ya ha quedado varias veces anticipado, la proximidad de estos signos abstractos con las premi-

⁴⁷ Estos fondos de Manrique son muy semejantes o, cuando menos, son relacionables con los fondos sobre los que autores en principio tan dispares como Hartung o Miró depositan sus caligrafías y sus figuraciones a principios de los años cuarenta.

as de la abstracción geométrica y del arte concreto es evidente⁴⁸. El artista sin duda lo sabía. También sabía Manrique que los fondos de estas piezas le relacionaban de inmediato con el arte matérico y con el informalismo. Pero, en este caso, su poética personal remitía a la transposición del aspecto físico de las lavas y de las formaciones rocosas calcáreas, mientras que en el otro, en el de las configuraciones geométricas, lo que Manrique deposita sobre las obras es la reproducción agigantada no ya incluso del líquen sino de la cristalografía del líquen; del líquen microscópico, e incluso de una entidad ancestro del líquen, propia casi de la Edad Arqueana, que depositada sobre almohadas de lava, e incluso alimentándose de ella, situó el origen mismo de la vida en un cualitativo tránsito entre lo mineral y lo vegetal y entre lo inorgánico y lo orgánico.

A través de estas composiciones y mediante estas sugerencias telúricas, Manrique desarrolló con acierto y originalidad su *metáfora del líquen*. En modos y formas similares, el asunto incluso se extendió argumentalmente al pasar de la capacidad generatriz de lo líquénico al estadio subsiguiente que es el de la formación de la tierra virgen. Precisamente *Tierra virgen* fue título de otra composición, de aliento muralista, reproducida en la prensa diaria⁴⁹ y hoy

⁴⁸ Y no sólo eso. Resulta sorprendente el parecido de estas composiciones de Manrique con las portadas de algunas revistas del momento, o de algunos años antes, como la renacida o redefinida *Art d'aujourd'hui* o con la cartelística, en plenos años cincuenta, del Salon des Artistes Décorateurs.

⁴⁹ En *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 de mayo de 1955, página 9.

desaparecida, extendiéndose este modo de hacer y concebir del artista hasta, que sepamos, 1957, fecha que se sitúa en la antesala de apertura de otro periodo de su producción.

Pero no fue este el único modo en que Manrique situó su encuentro con lo telúrico a partir de 1954. En rigor, la morfología de la ya citada *Forma anular y formas ahusadas* la encontramos también en piezas puramente *ambientales* como *Sinfonía azul*⁵⁰, de 1954, y en un acrílico, sin título conocido, realizado en torno a 1955. En otras piezas, piezas sin duda de destacado valor plástico en toda la serie, encontramos, sobre un fondo azulado y blanco calcáreo, motivos de líquenes microscópicos o microorganismos de formas tubulares y circulares. Incluso tentó Manrique, aunque sólo conocemos una obra dedicada a ello, los fondos texturados con inscripciones semejantes a la pintura prehistórica esquemática⁵¹. Y esta pieza deja entrever cómo en Manrique existían profundas conexiones conceptuales, no tanto estilísticas, entre la metáfora del líquen, lo telúrico y lo que en el recorrido por otro punto de su producción hemos denominado *primitivismo y pintura arqueológica*.

En cualquier caso, este espacio de la producción de César Manrique en los años cincuenta cobra una especial relevancia por algo que no puede quedar sin ser abordado, aunque sea sucintamente. Toda la *volición artística*⁵² de Manrique giró siempre en torno a dos pulsiones fundamentales: la de la conquista de una modernidad maridable positivamente con los rasgos identitarios de su propio origen y, en segundo lugar, la de la exaltación vitalista de su geografía nativa, desde la conciencia tácita de que lo que para él era un paraíso de comunión con el dato natural (*la infancia perpetua* del hombre) para otros era la expresión de una tierra baldía, perdida en un tiempo sin historia. Ya en su obra de formación hizo Manrique de Lanzarote su tema. Y cuando el artista comenzó a abrazar las premisas de lo moderno, la isla siguió siendo su argumento. Era para él un *argumento* irrenunciable. Pero Manrique, ya fuera desde el clasicismo renovado o desde el esquematismo amable, pintaba tipos. Pintaba campesinos, campesinas, pescadores, arquitecturas vernaculares, fauna y flora locales y esquematizaba perfiles de volcanes. Siempre intentaba mostrar la *riqueza* de esta vida primaria. Pero independientemente del registro estilístico que utilizase, el soporte iconográfico de sus obras, como en tantos otros artistas situados en tentativas

similares, remitía su esfuerzo a la larga tradición de la pintura española fundada en la captación *costumbrista* de país, paisaje y paisanaje. Este costumbrismo podía estar vulgarizado por el folclorismo regionalista o ennoblecido por el aliento regeneracionista, pero al cabo se perpetuaba. Incluso pasó con todo su bagaje, aunque con nuevas armas ideológicas al *casticismo* unamuniano o al *autenticismo* novecentista⁵³, para incluso revivir, como renacido, pero también como indudable heredero de sí mismo, al menos en apariencia, en el territorio de lo moderno, de la mano de los nuevos clasicismo y del realismo mágico. La pintura de José Jorge Oramas, aunque no ella exclusivamente, fue un preclaro logro de síntesis entre modernidad y vernacularidad. Pero la vida de Oramas fue corta. Nunca sabremos a dónde le habría conducido su acertada y breve experiencia juvenil ni si, al cabo, se habría diluido en la ola incesante de lo costumbrista. Y, en cualquier caso, su fórmula se acabó con su tiempo. Le era imposible pervivir. Más allá de la frontera histórica de la II República, todo arte basado en la exaltación *evidente* de la iconografía de tipos populares no hacía sino mostrar su obsolescencia. Y peores derroteros tomó el asunto cuando fue reconvertido por el aparato de propaganda de la dictadura franquista. A partir de los años cuarenta, por tanto, todo artista que sintiera aún la necesidad de volcar el sentido de su obra en el encuentro con su identidad cultural originaria tenía que ofrecer una solución que no hiciera anacrónica su tentativa. Los más lúcidos, los más plenamente concientes del momento en que vivían, supieron que la solución estaba en pasar de *lo evidente*, convertido en *anecdótico*, a lo conceptual. Lo conceptual con respecto a lo vernacular sólo podía ser aquello que se separase de lo contingente y estimulara el encuentro algo más allá de las determinaciones temporales. Sólo en la identificación de lo telúrico, de lo que es tan definitivamente último que casi no admite puntos de vista, estaba el hallazgo. Y en el arte de los años cuarenta y cincuenta el hallazgo de lo telúrico sólo podía ser expresado a través de un lenguaje formalmente abstracto. Manrique supo dar este paso. Afortunadamente supo darlo. Su obra y su persona llegaron a la madurez. Entre su vida y su obra dejaron de existir las mediaciones. Y cuando a lo ahora encontrado, el artista añadió el tercer rasgo de su volición artística, la implementación práctica y productiva de toda su experiencia estética en el espacio social, el Manrique definitivo vio la luz e hizo realidad la utopía del *arte como experiencia*. Sin el giro experimentado

⁵⁰ Desconozco si el título de esta composición fue dado por el propio artista. En cualquier caso, la denominación no parece avenirse a las determinaciones plásticas de este momento, por lo inmediatez del parangón musical con la experiencia abstracta.

⁵¹ También el título de esta pieza se desconoce en la actualidad.

⁵² Utilizo esta expresión, *volición artística* en el mejor sentido *fuerte* que se le pueda conferir.

⁵³ Este término no es habitual y por lo tanto lo explico. Por *autenticismo* novecentista entiendo el giro que en el contexto de la Generación del 14 se dio a todo lo relacionado con la búsqueda de la identidad nacional a través de la fisonomía de las clases populares y el paisaje. El fenómeno se dio por igual en el arte catalán, en el vasco y en el que tenía su epicentro en Madrid. Se pretendía entonces que esta búsqueda de identidad estuviese despojada tanto del casticismo decimonónico como del unamuniano, y fue el preámbulo al *ennoblecimiento* de las clases populares y trabajadoras llevado a cabo en los años de la II República.



Manrique junto a su escultura para la Parrilla del hotel Fénix, Madrid, 1955.

por su obra en los años cincuenta y sin *la metáfora del líquen* no lo habría logrado nunca.

Final (Principio)

La oportunidad de organizar estéticamente la complejidad total de un ambiente le llegó a Manrique cuando Anasagasti le ofreció diseñar la parrilla del hotel Fénix, en Madrid. Lo elaborado por Manrique ya no existe. Pero por las fotografías conservadas y por los comentarios aparecidos en prensa podemos afirmar que Manrique delimitó espacios, modificó rasantes, interpuso pantallas curvas, creó efectos de iluminación —con focalizaciones, indeterminaciones y fosforescencias— creó un mobiliario específico, instaló objetos tridimensionales, determinó la vegetación que debía insertarse en el ambiente y colgó sobre las paredes algunos de sus monotipos. Uno de los tres murales, de figuras lineales muy esquemáticas, representaba una escena de caza al modo de los abrigos rocosos neolíticos. La otra escena, titulada *Toilette en el campo*, uti-

lizaba, con un cromatismo muy intenso, los recursos de su pintura de formas geométricas interseccionadas en apariencia abstractas. Dados los temas de los murales, el aspecto del mobiliario y la sensación global del ambiente, Manrique creó un confortable y *ameno* habitáculo; una placentera cueva, una deleitable oquedad, donde lo primitivo y lo sofisticado se daban la mano en una relación orgánica, fluida que no sólo pareciera conveniente sino natural. Aquí estaba en síntesis toda la sensibilidad creadora del Manrique de los años cincuenta. Y aquí estaba así mismo todo el Manrique que habría de conquistar el futuro.

Lo que resulta sorprendente, al calibrar las fuentes de inspiración del artista, es que Manrique no pudo haber visto o vivido espacios como éste. Probablemente no existían ni en Lanzarote ni en Gran Canaria y, de existir entonces en Madrid, cosa que podría ser puesta en duda, el artista probablemente no habría podido tener acceso a ellos. Manrique pudo inspirarse en revistas de arquitectura especializadas o no. Pudo entrever puestas en escena semejantes en algunas producciones cinematográficas norteamericanas o francesas. Pero lo que en la parrilla del hotel Fénix realizó Manrique fue fruto de la proyección del imaginario estético que el artista había venido fraguando años atrás, del muralismo a la captación estética de lo telúrico.

También resulta significativo que poco antes de que Manrique desarrollara su actividad como proyectista de espacios, el mundo de la industria, de la arquitectura y del diseño francés lanzara la noción de *el arte de habitar*, refiriéndose con ello, en una extensión de un conocido principio lecorbuseriano, no sólo a las determinaciones estéticas de la arquitectura sino a la relación completa del individuo con un entorno en el que la correspondencia de las artes se pone al servicio de la vida diaria y de la sensación del existir. Tampoco deja de ser significativo que cuando los historiadores del arte hacen recuento, estiman la historia de lo moderno desde la prevalencia de los objetos asimilables a la noción de *pintura* o a la de *escultura* y sólo desbordan este marco en dos momentos: en los años treinta y en los años cincuenta, pues parece que en ambos momentos la identidad de lo artístico es más preclara si las actividades relacionadas con el diseño gráfico e industrial, con la arquitectura de masas y con los espacios públicos, entran también por derecho propio en el juego de las valoraciones.

Manrique vivió esta *circunstancia* de los años cincuenta. La vivió plenamente. Y la vivió plenamente no porque se lo impusiera a sí

mismo sino porque su temperamento como creador así se lo reclamaba. Manrique pensaba que el tradicional sombrero de paja de las campesinas lanzaroteñas parecía un diseño de Schiaparelli⁵⁴. En Manrique nunca existieron insalvables diferencias de categoría estética entre lo proveniente de la alta y la baja cultura, entre el producto de élite y la artesanía, entre la actividad del artista como intelectual y la actividad del artista como diseñador y decorador. A todo este conjunto de dualidades no antagónicas sino todo lo contrario, Manrique hubo de sumar la que une arte y naturaleza. Lo hizo en los años cincuenta. En los años cincuenta, Manrique, en plena madurez personal, encontró el escenario y las referencias adecuadas no sólo para crecer exponencialmente como artista sino para poder advertir que entre los diversos aspectos de su propia sensibilidad no existían contradicciones. En los años cincuenta, Manrique aprendió a desarrollar sus intereses artísticos por encima de las contingencias epocales; aprendió a entender, en profundidad, la entidad estética de su isla hasta convertirla en su propia identidad como artista. En los años cincuenta, Manrique aprendió que la actividad del creador plástico podía extenderse de los soportes bidimensionales a los ambientes habitables. Manrique ató todos los cabos sueltos, reunió en un solo haz sus varias polaridades creativas y, al año siguiente de realizar la parrilla del hotel Fénix y de desarrollar cumplidamente la metáfora del líquen y la captación estética de lo telúrico lanzaroteño, al año siguiente de todo esto, Manrique, desde la prensa local, reclamó que se interviniera artísticamente en los Jameos del Agua⁵⁵. Aquí comenzó todo. Aunque las cosas nunca ocurren de inmediato, aquí comenzó todo. En los años cincuenta, César Manrique desarrolló una obra creativa singular y, al mismo tiempo, como quien acumula frenéticamente una fuente destinada a manar en el futuro con abundancia, en los años cincuenta, César Manrique acrisoló en su interior todos los elementos que habrían de guiar el sentido de sus realizaciones de armonía vital entre arte y naturaleza.

⁵⁴ Manrique afirma esto, lo cual es sin duda cierto, en la revista *Teresa*, número 64, abril de 1959.

⁵⁵ En *Antena*, Arrecife, *Falange*.