

*La Obra Artística de
César Manrique*



Violeta Izquierdo

R U B I C Ó N



VIOLETA IZQUIERDO

Es doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid (1996), posee además la licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna (1990), y la licenciatura de Historia por la Universidad de Valladolid (1985). Se ha especializado en Historia del Arte Contemporáneo español, concretamente en la figura de César Manrique, y con posterioridad ha realizado diversos trabajos posdoctorales relacionados con el exilio artístico español en Francia, dando como resultado diversos artículos, trabajos y exposiciones.

Su tesis doctoral *La Obra Artística de César Manrique* fue defendida en la Universidad Autónoma de Madrid, ante el tribunal formado por los Dres. Salvador Andrés Ordax, José Luis Morales y Marín, Ángel Urrutia Núñez, Wifredo Rincón y Antonio Manuel González Rodríguez, obteniendo la calificación de “sobresaliente cum laude”.

En la actualidad es profesora de Vanguardias Históricas en la Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural de la Universidad Internacional SEK de Segovia.

**LA OBRA ARTÍSTICA
DE CÉSAR MANRIQUE**

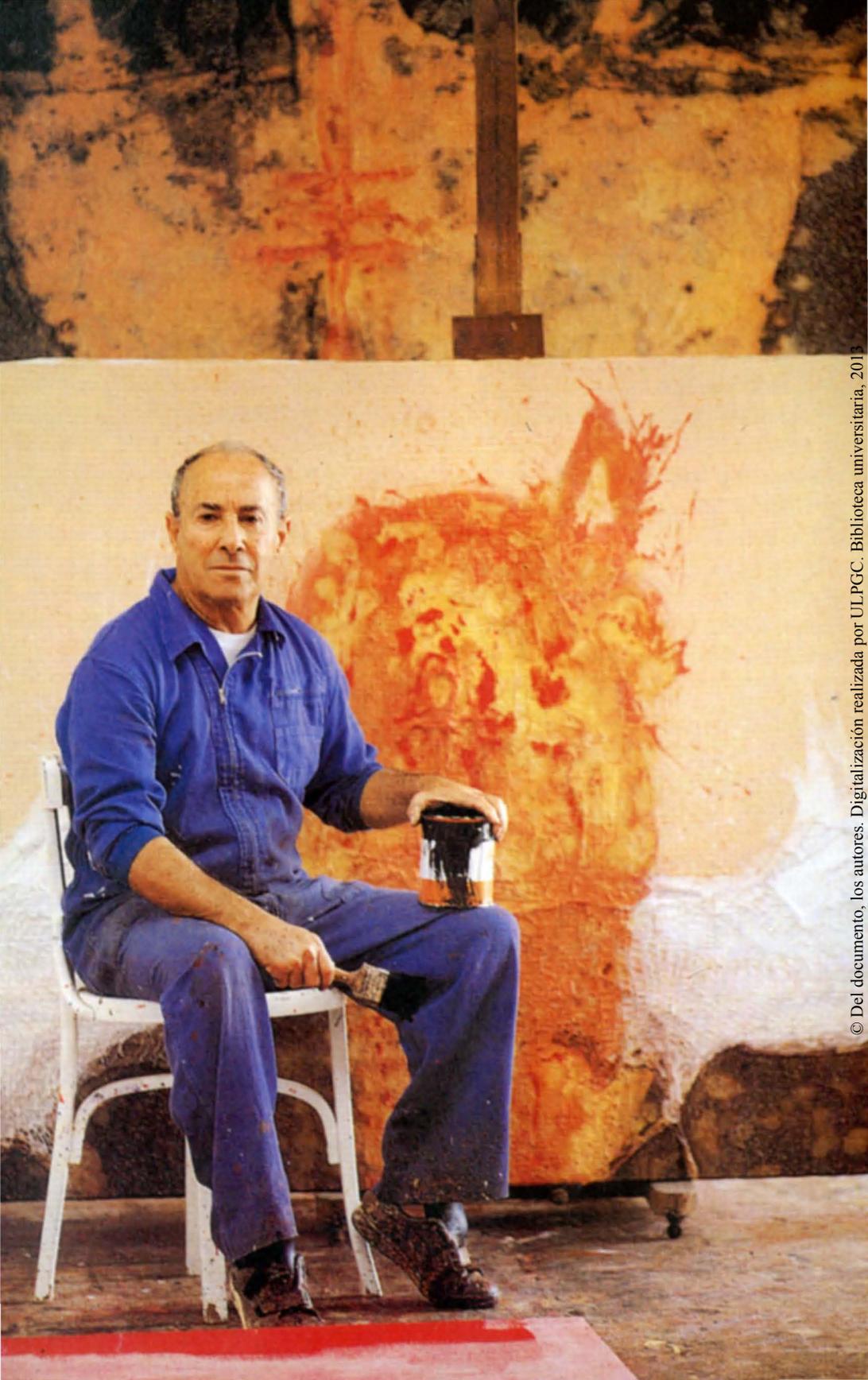


R U B I C Ó N

VIOLETA IZQUIERDO

**LA OBRA ARTÍSTICA
DE
CÉSAR MANRIQUE**

**SERVICIO DE PUBLICACIONES
DEL CABILDO DE LANZAROTE
ARRECIFE, 2000**



*A la memoria
de César Manrique*

Reservados todos los derechos.
Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, almacenada
en un sistema de informática o transmitida de cualquier forma o
por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia,
grabación u otros métodos sin previo y expreso permiso del
propietario del copyright.

© VIOLETA IZQUIERDO

© Cabildo de Lanzarote, 2001

Servicio de publicaciones, coordinadores de la edición:

Eva Rosa de León Arbelo, A. Félix Martín Hormiga,
María José Alonso.

Diseño cubierta: Juanje Luzardo (CDIS, Cabildo de Lanzarote)

Cubierta: "Más allá de la ceniza" (1977), de César Manrique
Técnica mixta sobre lienzo. 1,65 x 2 m.
Colección particular (Madrid)

Impresión: Litografía Valverde, S.A.L. - Irún (Guipúzcoa)

ISBN: 84-87021-79-4

Depósito Legal: G.C.: 194-2000

Printed in Spain

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer el apoyo financiero recibido para la publicación de este libro al Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, que a través de sus responsables culturales, acogieron con interés y sensibilidad nuestra propuesta de difusión de la obra de César Manrique.

Dedico un especial agradecimiento al Dr. Carlos Pérez Reyes, Catedrático de Movimientos Artísticos del siglo XX, en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, y director de este trabajo de investigación, quien con su disposición personal y sus aportaciones científicas dio muestras de su continua generosidad conmigo. A él tengo que agradecerle también que amablemente escribiera el prólogo de este libro.

Mi reconocimiento igualmente a la Fundación César Manrique, con la que me unieron importantes vínculos de apoyo durante la elaboración de mi investigación, y que mantiene el legado de César Manrique, a cuya memoria dedico el libro. Este agradecimiento se extiende a los propietarios particulares, amigos, informantes ocasionales, y directores de colecciones y museos, de los que recibí información.

Para terminar, aunque desde el terreno puramente personal, a mis padres Ángel e Isabel, a mis hijas Alba y Violeta y en especial a Emilio, por su incondicional e inestimable ayuda para que este proyecto se hiciera una realidad, y a mi lanzaroteña amiga Mariola, que también sufrió lo suyo con mi tesis.

ÍNDICE

PRÓLOGO	13
INTRODUCCIÓN	17
1. EL ORIGEN: LANZAROTE (1919-1945)	21
1.1. Primeros años (1919-1939)	23
1.2. Iniciación a la pintura (1939-1945)	30
2. EN MADRID (1945-1965)	33
2.1. Estudios en la Academia (1945-1950)	35
2.2. Hacia la abstracción (1951-1957)	44
2.2.1. Sintetizando la realidad	47
2.2.2. Decoraciones murales	54
2.3. El informalismo (1958-1965)	64
2.3.1. Año crucial: 1958	66
2.3.2. Pintura matérica	70
3. NUEVA YORK (1965-1968)	81
3.1. Obra en Nueva York	85
3.1.1. Nuevos cuadros	89
3.1.2. El collage	93
3.1.3. Murales: assemblage	94

4. VUELTA A LAS RAÍCES: LANZAROTE (1968-1992)	99
4.1. Pintura	103
4.1.1. Alusiones fósiles	105
4.1.2. Última década	107
4.2. Arte Ecológico	112
4.2.1. Puntos de partida	112
4.2.2. Pilares de la arquitectura manriqueña	125
4.2.3. Características específicas de la obra espacial de César Manrique	138
4.2.4. Obra	153
4.2.5. Manrique y la defensa del medio ambiente	202
4.3. Escultura	212
4.3.1. Características	212
4.4. Diseño	227
 CONCLUSIONES	 239
 APÉNDICES	 245
Apéndice 1. Datos biográficos	247
Apéndice 2. Exposiciones individuales y colectivas de pintura	250
Apéndice 3. Catálogo obra escultórica	258
Apéndice 4. Catálogo obra mural	269
Apéndice 5. Catálogo de diseños	273
Apéndice 6. Catálogo obra ecológica	274
Apéndice 7. Premios y reconocimientos	277
 BIBLIOGRAFÍA	 281

PRÓLOGO

Resulta siempre sorprendente, y de admirar, el acusado protagonismo que las artes, especialmente las plásticas, han alcanzado en nuestro archipiélago en el presente siglo, si tenemos en cuenta que hasta el siglo XV estuvo anclado en el mundo prehistórico de la piedra, siendo en los siglos posteriores eco periférico, menor o tardío de lo que acontecía en los más vivaces focos peninsulares.

A mayor abundamiento esos reflejos fueron de entidad mientras se mantuvo el protagonismo del arte español de las centurias doradas, circunstancia que dis- taba de ser puntera desde la lenta e inexorable crisis, iniciada ya en el siglo XVII, de lo que fue el imperio español.

Pero el enclave geográfico que ya tantas veces había propiciado contactos con otras culturas y religiones, permitiendo refugio y lugar de apaciguamiento a tensiones de allende, viene de nuevo a significar un punto de conexión en el desarrollo derivado de la revolución industrial, la expansión colonial y el auge del comercio internacional. En las rutas atlánticas, nuestras islas jugarán un modesto pero constante protagonismo para la reinserción en el panorama cultural y plástico, cuyos frutos han permitido la feliz floración actual.

Este encaje en parámetros más dinámicos y contemporáneos se acelerará en el siglo XX y en especial tras la Gran Guerra, posibilitando viajes, publicaciones, sintonías y sensibilidades. Se engarza así no sólo con lo moderno, sino con las rupturas que, con las vanguardias y cierta socialización, habían convulsionado los valores de una sociedad insular, donde sólo episódica y periféricamente se conocían los avances profundos que habían significado en el mundo occidental las crisis sucesivas del Antiguo Régimen.

Estos impulsos renovadores en las islas, van a sufrir en la década posterior a la Guerra Civil un serio retroceso, en razón a los avatares de la misma, de la Segunda Guerra Mundial y de los atornillamientos ideológicos y culturales impuestos por los nuevos gobernantes, si bien en nuestro beneficio cuenta acaso,

por la lejanía, un menor rigor en la observancia de los ángulos más torvos del autoritarismo del nuevo régimen.

En la posguerra tras la estela de revistas literarias e impulsos renovadores, como la Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez en Las Palmas y “Gaceta de Arte” en Santa Cruz de Tenerife, irían apareciendo de manera tímida otras que aprovechan las grietas del pensamiento oficial para abrir nuevas perspectivas y horizonte, caso del grupo P.I.C. en Tenerife y “Planas de Poesía”, y L.A.D.A.C. en Las Palmas, que con frecuencia se veían obligadas a reflexionar sobre valores que se incardinaban en la herencia prehispánica, la sensibilización social, las posibilidades matéricas y temáticas del entorno geográfico y las peculiaridades antropológicas y étnicas.

En ese marco va a desarrollarse esa personalidad extrovertida, poliédrica, vitalista y explosiva que fue César Manrique Cabrera (1919-1992), figura emblemática de un saber mirar lo cercano y singular para insertarlo en lo nacional e internacional, lo académico y lo vanguardista, sin censuras limitadoras, antes bien con mentalidad que hoy llamaríamos interactiva. Manrique supo como pocos extraer y combinar geología, botánica, materiales tecnológicos, colores y ritmos en los distintos ambientes que fue conociendo a lo largo de su vida (Canarias, Madrid, Nueva York,..) para enhebrarlos con el profundo conocimiento de una isla insólita y maravillosa.

Pero se equivocan quienes entienden que César fue sólo Lanzarote, siéndolo tan profundamente, ya que sus continuos viajes le permitirían establecer contactos, vivencias y pulsiones plásticas que alimentaban un aliento creativo que le hicieron ser esencialmente nuestro, al tiempo que nítidamente internacional. Anclado en lo popular supo ser pionero del informalismo hispano y luego líder internacional de una nueva simbiosis entre el arte y la naturaleza.

Muchos han sido los subyugados por una figura tan volcánica, tal como se refleja en la amplia bibliografía. Entre ellos me permito destacar a Jesús Hernández Perera, maestro entrañable, que dedicó páginas inolvidables a César.

La importancia y entidad de la obra artística de Manrique ha suscitado, como no podía ser menos, el interés académico, siendo la autora del presente libro, Violeta Izquierdo, quien con más rigor ha sistematizado su obra, tanto la pictórica, como la escultórica, la muralista, así como las vinculadas al diseño y la ecología, faceta esta última de la que Manrique es emblema casi de culto en el panorama internacional.

Violeta Izquierdo, profesora universitaria hoy, formada en las universidades de Valladolid, La Laguna, y Autónoma de Madrid, y que ha ampliado en la de Toulouse, presentó en 1996 una tesis doctoral sobre Manrique (que mereció la más alta calificación) que es la base sustantiva del libro que hoy se nos ofrece,

donde con sistemática y profundidad nos aporta un estudio monográfico que analiza y cataloga la amplia y plural producción de nuestro artista y amigo. Es su estudio de amplio calado y rigurosa ambición académica, lo que no le impide sucumbir al entusiasmo que casi diría provoca en cuantos, iniciados o legos en la plástica contemporánea, se acercan a esa maravillosa síntesis que fue la obra de César y su isla natal.

La tesis doctoral de Violeta Izquierdo, que tuve el honor de dirigir, es la de una diligente investigadora de cuanto sobre Manrique se ha publicado, logrando articular profundas sistematizaciones sobre las facetas de una obra que, siempre sugerente, habrá de producir nueva y amplia bibliografía, pero que tendrá en el presente estudio punto de partida y referencia inexcusable.

Carlos PÉREZ REYES

Madrid, mayo de 2000

INTRODUCCIÓN

Cuando al término de mis estudios de la especialidad de Historia del Arte en la Universidad de La Laguna me planteé la posibilidad de iniciar el doctorado, fui seducida de inmediato por la obra del artista canario, César Manrique, la cual había podido contemplar en diversas ocasiones durante mi estancia en Tenerife. Mi interés hacia su producción me hizo consciente de la falta de un estudio de conjunto, que englobara todas las creaciones, con su variado signo e importancia, tanto en el panorama local como nacional. Y desde entonces ésa fue mi pretensión y principal objetivo, situar la figura y la obra de Manrique en el contexto del arte contemporáneo, sobrepasando las barreras localistas y nacionales, para comprender mejor el sentido y el origen de las mismas. Se hacía necesario un estudio que aglutinara y agrupase los datos biográficos, documentales y realizaciones del artista, y que encajase al autor en la vanguardia pictórica de nuestro siglo, así como en los distintos planteamientos arquitectónicos ofrecidos para las islas.

Hemos pretendido acercarnos a su producción artística de manera rigurosa y científica, teniendo siempre presente su carácter de globalidad y totalidad, de ahí la utilidad de una metodología integradora que ofreciese una mirada completa y una dimensión real de la organicidad de su trabajo creativo. Las parcelaciones se han hecho necesarias en determinadas partes del discurso, pero esto no ha restado validez a nuestra intención de ofrecer una visión de conjunto de la trayectoria profesional de un artista, que bien podríamos definir de total, por su capacidad para pintar, esculpir, diseñar, ambientar espacios, o crear en el más amplio sentido de la palabra.

1919-1992 fue el periodo cronológico en el que transcurrió la vida de César Manrique Cabrera, nacido en Lanzarote, la isla más oriental de las Canarias. Un artista que rompió con los esquemas conceptuales de la creación y que puso el acento en una estética que repercutiera en el bienestar del hombre, y la conservación de la naturaleza a través de las diferentes facetas del arte.

La estructura de nuestro trabajo se presenta en función de las cuatro grandes etapas en las que podríamos resumir su vida y que se identifican con el lugar en el que se desarrollan: Lanzarote, Madrid, Nueva York y nuevamente Lanzarote. En estos capítulos se afronta el estudio de la obra manriqueña en el contexto cultural de la época.

En el primer capítulo: EL ORIGEN, LANZAROTE (1919-1945), que corresponde a los primeros veintiséis años de su vida, nos ocupamos de las cuestiones biográficas, del momento histórico y cultural que se vive en España y Lanzarote, así como de los primeros pasos en la pintura, estímulos y personajes que influyeron en la decisión de que el artista optara por la pintura como medio de vida.

En el segundo: EN MADRID (1945-1965), se hace una evolución razonada de su pintura desde los postulados realistas que caracterizaron sus primeras obras hasta la abstracción matérica, siguiendo los distintos momentos de experimentación, y la coyuntura artística del Madrid de los años cincuenta y sesenta. Partiendo de la enseñanza en la Academia de Bellas Artes, sus primeros experimentos en la abstracción los llevó a cabo desde 1953 (monotipos), para concretarse en 1958 en un informalismo matérico que le situó en primera línea de la vanguardia española, y que como a otros artistas, le proporcionó la oportunidad de traspasar las fronteras nacionales, a través de las exposiciones colectivas internacionales.

El tercer capítulo: NUEVA YORK (1965-1968), trata de acercarnos a los avances, cambios o adquisiciones que la pintura de Manrique experimentó al contacto con el bullicio cultural que se vivía en Nueva York a mediados de la década de los sesenta, en la que ya declinaba el expresionismo abstracto y despuntaba el movimiento Pop con una fuerza como ninguna otra corriente había tenido en Norteamérica. El collage, el assemblage serán dos técnicas que el artista incorporó a partir de este momento a su producción, a las que añadiría siempre su toque personal.

En el cuarto y último capítulo: VUELTA A LAS RAÍCES, LANZAROTE (1968-1992), encauzada su trayectoria pictórica, nuestro objetivo se ramifica a partir de este momento en otras de las manifestaciones artísticas que cultivó: arquitectura, escultura y diseño. Estudiamos el conjunto de sus creaciones espaciales, en las que plasmó una combinación de las diversas artes a través del concepto de arte total, que sirve para acercar al hombre al hecho artístico, a su comprensión y disfrute. Lo que Manrique denominó simbiosis Arte/Naturaleza, Naturaleza/Arte, abre nuevas vías de interpretación artística, que ponen el arte al servicio cotidiano de los seres humanos, éste tiene un sentido utilitario y se identifica con el hombre. Esta teoría se plasmó en las diversas creaciones que se reparten por Lanzarote, en otras islas del archipiélago, y en enclaves concretos de la geografía peninsular (Madrid, Sevilla, Cádiz) y Ceuta, donde y sin necesidad de articular intelectualmente sus ideas, se observa la rigurosa coherencia de sus convicciones ecológicas.

La búsqueda de la definición de un tipo ideal de arquitectura y un modelo paisajístico que se inscriban dentro de un contexto económico, marcado por el desarrollo turístico, entronca su propuesta con una defensa activa del medio ambiente, que deriva en un modelo de desarrollo económico y estético para Lanzarote. Profundizamos en su estética, en el alcance de su relación con el entorno natural, en los grandes pilares que rigen su propuesta, en las peculiaridades más originales y elaboramos un catálogo comentado de sus obras dentro y fuera de Lanzarote.

La escultura y las artes decorativas, que se han ido intercalando a lo largo de todo el trabajo, vuelven a ocupar nuestra atención en este último capítulo de manera independiente, pero no entendidas como facetas creativas aisladas, sino para establecer unas características que definan las líneas estéticas que las identifican, al objeto de dotar de cuerpo a todos los campos de su obra artística y relacionarlas con el desarrollo de las artes contemporáneas.

Los apéndices finales son una recopilación exhaustiva de datos personales y profesionales del artista. Los catálogos de obra escultórica, mural, ecológica, y de diseño, completan, detallan y explican mucha de la información ofrecida a lo largo del texto. No se ha estimado oportuno referir un catálogo de obra pictórica, debido a que en su extensión nos saldríamos de los límites razonables de una publicación de este tipo.

Un trabajo sobre artes plásticas tendría escaso interés si no se incorporaran ilustraciones de las obras citadas, catalogadas y estudiadas. En la selección de las mismas, tarea compleja, han intervenido factores de calidad y representatividad, al no ser posible la presentación de todo el material gráfico deseable, por obvias exigencias y limitaciones presupuestarias. Lo importante, en definitiva, es poder ofrecer una selección lo suficientemente representativa como para que el lector tenga constancia de la calidad e importancia de esta obra.

Concluye así, nuestro recorrido por la obra completa de César Manrique que abordamos desde su faceta como pintor y escultor, como diseñador y decorador, como artista en general en mayúsculas. Aceptando su trayectoria pictórica como la arista básica del resto de su incansable y proteica productividad.

I
EL ORIGEN: LANZAROTE
(1919-1945)

1. EL ORIGEN: LANZAROTE (1919-1945)

1.1. PRIMEROS AÑOS (1919-1939)

El destino creador de César Manrique comenzó en Arrecife el 24 de abril de 1919. Sus padres –Gumersindo Manrique y Francisca Cabrera– vivían en el Charco de San Ginés, en el número nueve de la calle Juan de Quesada. La familia estaba compuesta por cuatro hijos, César y su hermana gemela Amparo, Carlos y Juana. Su padre era comerciante, su abuelo notario. Una de sus abuelas



César Manrique, 1923.

procedía de Sevilla, mientras que la otra rama familiar era originaria de Castilla. Fuerteventura fue la isla que dejó atrás Gumersindo cuando decidió asentarse definitivamente en Lanzarote, cambiando así las perspectivas de futuro de toda la familia.

El ambiente que se vivía en Lanzarote en las primeras décadas del siglo, y más concretamente en Arrecife, venía marcado por la panorámica del puerto a disposición de las casas de la vecindad, y los restos de los grandes y pequeños naufragios arribando a las aguas costeras del Puente de las Bolas, El Castillo de San Gabriel y El Reducto. El mar era el único vínculo de la isla con las otras que componen el archipiélago y con la Península, además del principal modo de subsistencia de los habitantes de la ciudad, a través de la pesca, los sequeros de pescado o el pequeño comercio. Por aquí llegaban noticias, mercancías y gentes que suponían siempre novedades para la población de la pequeña ciudad que era entonces Arrecife. El resto de la isla se afanaba en la actividad agrícola y en una feroz lucha contra la adversidad de los vientos y las duras condiciones del terreno.

Parece lógico pensar que, a la vista de estas condiciones de vida, la infancia de Manrique transcurriera entre el juego y sus primeros estudios en la escuela de D. Adolfo Topham, época poco recordada por el artista en comparación con las estancias estivales en La Caleta de Famara, donde su padre construyó una casa de verano (1934), y donde pasó grandes momentos. La casa se conserva aún en primera línea de playa. Estableció allí por primera vez un estrecho vínculo con la naturaleza que marcará para siempre su vida y, por derivación, su obra. Sesenta años después seguía recordando aquellos días, concediéndoles una importancia crucial: “Me llena hoy la memoria el recuerdo cercano de la infancia. Se agolpan en la nostalgia y en la alegría aquellos veranos salvajes de La Caleta, donde toda la luz era mi posesión y el mar llenaba cada día los ojos salinos y pescadores de Feliciano. Me llega hoy a la memoria el Atlántico, maestro mío, lección suprema y constante de entusiasmo, de pasión y de libertad”¹.

Comenzaba a despuntar una personalidad curiosa y una particular sensibilidad hacia el entorno. Su mirada recaía en aquello que a otros no podía ni siquiera interesar, observaba con atención los pequeños detalles de la vida animal, vegetal o mineral y se perdía en disquisiciones complejas al observar el Cosmos: “La naturaleza me daba generosamente lo que otros no veían ni entendían. Recuerdo perfectamente cuando salí a la vida y empecé a enfrentarme con la luz del sol, con la oscuridad de las noches que no entendía todavía, pensando cuál sería la causa de esa oscuridad. Veía las estrellas sueltas en el espacio lim-

1. MANRIQUE, CÉSAR: “Discurso de inauguración de César Manrique” en *César Manrique: Discursos de Inauguración de la Fundación César Manrique*, Lanzarote, Servicio de Publicaciones de la Fundación César Manrique, 27 de marzo de 1992, p. 21.

pio de negro de Lanzarote, pasando horas enteras en meditaciones incontroladas sin posible análisis. Así comenzó mi capacidad de asombro ante el fabuloso espectáculo de la vida, entendiendo de manera muy personal el lugar mágico del espacio donde me encuentro”².

Sólo la naturaleza podía inspirar a Manrique en aquellos primeros años, en los que ya mostraba buenas facultades para el dibujo. Lanzarote estaba muy lejos de poseer una atmósfera cultural parecida a Gran Canaria o Tenerife, más distante aún del panorama peninsular y a años luz de las investigaciones vanguardistas parisinas.

Fue por entonces también cuando se inició su amistad con Pepín Ramírez, amigo de juegos infantiles, compañero de escuela, camarada de guerra, una amistad que permaneció inalterable durante años, en la distancia y en el tiempo. Ninguno de los dos sospechaba entonces hasta qué punto, pese a los caminos tan diferentes que ambos escogieron (pintor-político), el destino uniría sus vidas con un objetivo común que marcaría a la vez el futuro de la tierra que les vio nacer: Lanzarote.

Ambos conocían el carácter y personalidad del otro, la comprensión y tolerancia, así como el respeto profesional, hicieron posible mantener esta intensa relación personal y laboral durante años. Dos personalidades excepcionales, en el lugar adecuado, en el momento preciso y la conjunción de circunstancias favorables, propiciaron el desarrollo para Lanzarote.

Panorama artístico de los años veinte

La posguerra (1918) no acabó con aquellos espíritus inquietos de artistas que en las primeras décadas del siglo escogieron el camino de la experimentación. Los atractivos de la abstracción hechizaron a un grupo de artistas y arquitectos holandeses que llegaron a articular un proyecto estético común, *De Stijl*. Fue Piet Mondrian quien consolidó buena parte de las propuestas plásticas del grupo, y el que bautizó esta manifestación de vanguardia con el nombre de Neoplasticismo, cuyo fin último será el de iniciar una nueva experiencia humana para la visualización de una obra de arte total. Mondrian y los pintores de *De Stijl* realizaron un esfuerzo por eliminar paulatinamente de sus composiciones todo aquello que remitiera a la naturaleza aparente. Se trababa de buscar un estilo anti-individualista a base de una abstracción sobria, lógica y estéticamente organizada³.

En 1919, Walter Gropius fundaba en Weimar la Escuela de Artes y Oficios. La Bauhaus debe su prestigio a su intrépido y eficaz programa de formación ar-

2. MANRIQUE, CÉSAR: “Lo que siento al ver donde estoy”, en *Escrito en el fuego*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988, p. 17.

3. Sobre el tema véase; AA.VV.: *De Stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*, Madrid, Cátedra, 1986.

tística y a la calidad de sus enseñantes (Paul Klee, Wassily Kandinsky). El concepto de Gropius para la Bauhaus se fundamentaba en dos instancias prioritarias, la creación artística como obra colectiva y la formación artesanal no especializada. La historia de esta escuela fue breve y multiforme, sometida a diversos vaivenes, y víctima de la persecución nazi, fue definitivamente clausurada cuando éstos se hicieron con el gobierno central alemán en 1933⁴.

Arte y política dieron lugar a un nuevo episodio en el panorama artístico mundial a tenor de acontecimientos dramáticos, podemos citar el movimiento de la *Nueva Objetividad* alemán, protagonizado en lo esencial por Otto Dix y George Grosz; todos los episodios de la vanguardia rusa, exponentes de las contradicciones surgidas al poner el arte al servicio de la Revolución Bolchevique; o la feroz persecución desencadenada contra todo el arte moderno en la Alemania gobernada por Hitler y el Nacional-Socialismo⁵.

El año del Surrealismo fue 1924, se publicó entonces el Primer Manifiesto Surrealista de André Bretón, con el cual el movimiento queda plenamente constituido y lo mismo la jefatura. Se trataba hasta el momento, de un asunto fundamentalmente literario, en el que el comportamiento y la política ocupaban los lugares más importantes. En noviembre de 1925 tuvo lugar la primera exposición surrealista en la galería Pierre de París, con obras de Hans Arp, Max Ernst, Man Ray, Paul Klee, Giorgio de Chirico, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso y Pierre Roy. A ellos se irán añadiendo en años sucesivos muchos otros que comparten la teoría de lo irracional, de lo inconsciente en el arte y en la vida, liberados de condicionamientos sociales. No se trataba de un movimiento artístico con un estilo determinado, sino de una actitud ante la vida, la sociedad, el arte y el hombre, una actitud crítica pero también constructiva⁶.

El Surrealismo llegó a España en 1935, por medio de la exposición organizada en Tenerife por Óscar Domínguez y Eduardo Westerdahl, con más de sesenta obras de artistas importantes (Miró, Arp, Picasso, Dalí, Ernst...). La muestra se abrió el 11 de mayo de ese año, con asistencia y conferencias de Breton y Péret; firmando además un manifiesto. *La Gaceta de Arte*, —que dirigía Westerdahl— le dedicó un número monográfico y se publicó el segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*⁷.

Con el Surrealismo, llegaron a España otras novedades, como el *collage fotográfico* —fotografías recortadas y pegadas— que procedía de Dada. Pero lo más importante es que la llegada del Surrealismo trajo consecuencias radicalmente

4. Sobre el tema véase; WHITFORD, F.: *La Bauhaus*, Barcelona, Ariel, 1991.

5. Sobre el tema véase; GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A.: *Las claves del arte expresionista*, Barcelona, Planeta, 1990.

6. Sobre el tema véase; BONET, A.: *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.

7. Sobre el tema véase; AA.VV.: *El Surrealismo, entre el viejo y el nuevo mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989.

distintas a las de otros ismos. Hasta entonces las vanguardias se habían recibido y asumido en nuestro país como nuevos lenguajes, pero sólo eso, tan sólo interesaban a personalidades aisladas, ahora se pone en cuestión muchas ideas admitidas en la práctica artística y se da un papel a la política que hasta entonces no tenía. Se extiende de forma inusitada e imprevista por la geografía y funciona como trama de unión entre los artistas, sean pintores o escritores. Su implicación en la cultura española propicia, por fin, el enganche de España al movimiento moderno. Canarias fue el trampolín del Surrealismo hacia España, dando muestras de su talante aperturista y receptivo. Pero hay que resaltar además en su favor los importantes acontecimientos artísticos acaecidos en estas tempranas épocas de siglo en el ambiente cultural canario.

El primer acto de convulsión en el panorama artístico isleño fue la creación de *La Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez*⁸, en Las Palmas de Gran Canaria (1918), a iniciativa de Domingo Doreste, *Fray Lesco*, con el objetivo de dinamizar y renovar las actuaciones pedagógicas y plásticas. El interés de los jóvenes artistas que pertenecieron a esta escuela se polarizó entre el estudio de los tipos humanos y paisajes de las islas; y el descubrimiento del arte aborigen a través de las cerámicas y las pintaderas. El influjo de la Luján Pérez dio como fruto a una primera tanda de artistas que combinaron los postulados originales indígenas de las islas con los ismos de actualidad.

El segundo momento revelador del marco cultural canario, viene marcado desde Santa Cruz de Tenerife con *Gaceta de Arte*⁹ (1932-1936). La revista fue una publicación ecléctica de arte y literatura dirigida por Eduardo Westerdahl, que mantuvo siempre un alto índice de acreditada participación, y divulgadora de las diferentes corrientes estéticas universales (cubismo tardío, racionalismo,

8. El 5 de junio de 1917 apareció en el periódico *La Crónica* de Las Palmas de Gran Canaria un artículo de Domingo Doreste "Los decoradores del mañana" donde se proponía la creación de una escuela de tipo artesanal. La escuela tomó el nombre del arquitecto e imaginero José Luján Pérez (1756-1818) de Guía, Gran Canaria. El centro comenzó a funcionar a principios de 1918. Doreste (1868-1940) en la dirección y como profesores: Juan Carló (1876-1927) en dibujo, Enrique García Cañas en modelado, Nicolás Massieu en pintura. La escuela empezó su andadura con los mejores auspicios públicos y privados, no faltaron alumnos con talento (pintores: Jorge Oramas, Felo Monzón, Santiago Santana; escultores: Plácido Fleitas y Eduardo Gregorio) que polarizaron su interés en la identificación con el ambiente rural y étnico de la isla; y la atención al descubrimiento de las colecciones de cerámicas y de pintaderas aborígenes que guardaba el Museo Canario. Hacia 1929, estos dos factores caracterizaban los estilos de los alumnos de esta escuela, pero muchos de ellos buscaban ya una definición más personal del arte. Sobre el tema véase; CASTRO MORALES, FEDERICO: *La Escuela Luján Pérez y la pedagogía de las artes*, Córdoba, 1988.

9. Por las páginas de *Gaceta de Arte* pasaron las firmas más significativas de las vanguardias artísticas y del pensamiento, permitiéndose una estrecha relación e intercambio con los núcleos internacionales más activos del momento, además de adoptar un pensamiento crítico en todas las cuestiones artísticas que se trataban en sus páginas. El primer grupo de redactores estaba compuesto por Domingo López Torres, Francisco Aguilar y Paz, Oscar Pestaña, José Arozena y Domingo Pérez Minik, como secretario de redacción, Pedro García Cabrera. Sobre el tema véase; SÁNCHEZ RIVERO, ÁNGEL: *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993.

abstracción) y, de manera especial, Surrealismo, ya que potenció la entrada del movimiento en el ámbito peninsular.

Estas dos islas acaparaban en los albores de 1936 toda la actividad artística del archipiélago, quedando las islas menores en clara descompensación cultural. En el resto de España no se vivían días brillantes en lo que a investigación vanguardista se refiere, pero se salía poco a poco del estancamiento académico de las últimas décadas.

Años de guerra (1936-1939)

La situación política que se vivía en España en los albores de 1936 era muy tensa y cargada de conflictividad. El 17 de julio se produciría un golpe de estado que precipitaría al país a la guerra civil. La guerra civil no fue sólo un acontecimiento militar. En Europa fue considerada como la introducción a una contienda más amplia, el primer acto de una tragedia. Durante los tres años que duró, la actividad artística y cultural se desarrolló con intensidad desigual. Unas regiones más que otras, dependiendo del desarrollo previo alcanzado, intentaron seguir, en la medida en que los acontecimientos lo permitieran, con sus investigaciones vanguardistas. En Canarias, el estallido de la guerra civil truncó la evolución de las artes plásticas, todo lo que se había emprendido en los años treinta (Escuela Luján Pérez, *Gaceta de Arte*), pierde sentido en el nuevo contexto¹⁰.

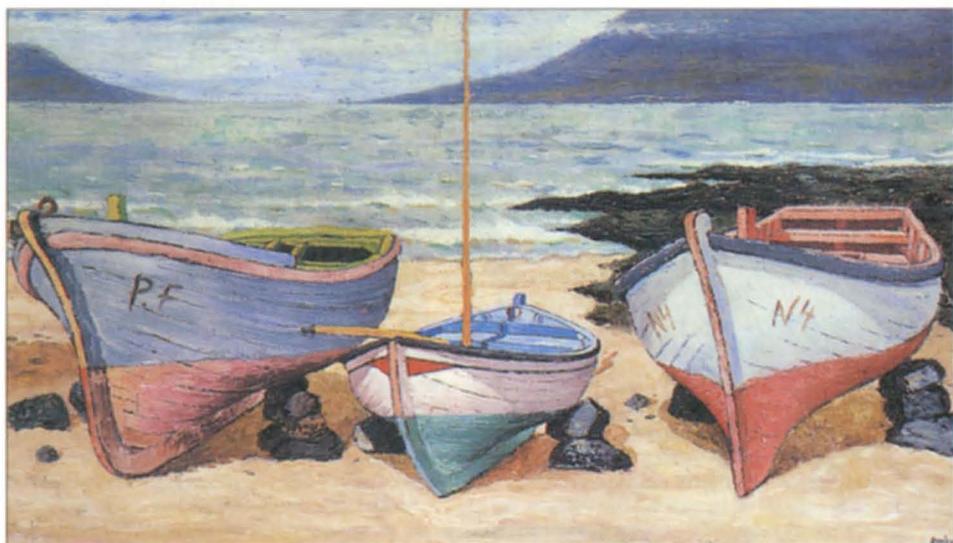
César Manrique contaba en 1936 con diecisiete años. Al aislamiento implícito por el hecho de vivir en una isla, se une ahora la difícil situación que genera el vivir en época de guerra. Pocas expectativas a la vista se presentaban para cualquier espíritu inquieto y ávido de conocimientos. Llegaron entonces a Lanzarote, desterrados de Gran Canaria, Juan Millares Carló y su familia (Agustín, José María, Manolo y Jane). Este hecho no es menor en la biografía de nuestro artista, ya que a través de la amistad con José María Millares pudo conocer la existencia de pintores, escultores, escritores y revistas, totalmente desconocidos para él. Exceptuando aquellos esporádicos contactos con el arte que le ofrecían algunas de las revistas que su padre traía después de algún viaje, la verdad es que Manrique hasta este momento, había tenido pocas oportunidades de conocer el arte que se hacía fuera de su isla.

Circunstancias familiares llevaron a Manrique en 1937 a vivir una temporada en Las Palmas, es posible que durante esta estancia tuviera noticias de lo que significó La Escuela de Luján Pérez, o de la exposición surrealista celebrada apenas dos años atrás en Tenerife, porque como veremos posteriormente, apreciamos algunos de los rasgos distintivos de esta escuela en obras primitivas del

10. Sobre el tema véase; CASTRO, FERNANDO: "Las artes plásticas después de la guerra civil", en *Historia del Arte en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1987.

artista, especialmente en los murales del Parador de Turismo de Arrecife. Estando en Las Palmas a mediados de 1938 entró voluntario en el cuerpo de artillería, que le condujo primero a Ceuta, después a Cataluña (Manresa, donde coincide con Paco Mestres, Pepín Ramírez, Fernando Cerdeña, Juan Prats y algunos otros conocidos de Lanzarote), para pasar posteriormente a los frentes de Toledo y Ciudad Real.

Antes de terminar la guerra se le concedió un permiso para ir a Canarias. Estando en Las Palmas tuvo noticia del fin de la guerra, terminaba así una experiencia dolorosa y negativa que en nada había enriquecido el carácter vitalista y jovial del muchacho que por entonces era Manrique. De nuevo en Lanzarote, llegó el momento de decidir sobre su futuro, para el que su padre tenía planes propios un tanto ajenos a las expectativas de su hijo. Los estudios de Arquitectura Técnica le proporcionarían una desahogada posición, frente a la incertidumbre de una vida dedicada a la pintura. Comenzó Aparejadores en la Universidad de La Laguna, pero después de dos años decidió abandonar este camino, para definitivamente seguir su vocación de pintor a pesar de la oposición paterna. Hasta el momento, su contacto con la pintura se limitó a aquellos primeros dibujos infantiles que a veces cambiaba con sus amigos; a pintar carteles de las películas proyectadas en el cine de Arrecife; a visiones esporádicas de las pinturas de algún maestro contemporáneo como Picasso o Braque; o a las conversaciones que mantuvo con José María Millares sobre arte.



Marina de Famara (1948).

1.2. INICIACIÓN A LA PINTURA (1939-1945)

El final de la guerra fue el comienzo de un periodo marcado por la autarquía y el aislamiento total de conexiones internacionales. Gran número de intelectuales y de artistas, al tomar partido por la causa republicana, tuvieron que huir, y los que no lo hicieron afrontaron la situación de penuria cultural de la posguerra. El nuevo régimen carecía de una estética propia, aunque abundaban los artistas creadores comprometidos con la causa ideológica del franquismo. La cultura española de los años cuarenta, como los demás órdenes de la vida nacional, fue una cultura de reconstrucción y supervivencia.

Las primeras tentativas plásticas al margen del poder oficial fueron la *Escuela de Vallecas* de Madrid (1940), revival de una experiencia anterior capitaneada por Benjamín Palencia y cuyo énfasis recaía en la actitud emocional ante el paisaje; *Academia Breve de Crítica de Arte* (1942), bajo la dirección de Eugenio D'Ors, que organizaba una exposición anual –*El Salón de los Once*–, en la galería Biosca. Mientras que en Barcelona, *Promoción Mediterránea de Artistas*, presentó en la sala Syra (1940) su primera exposición colectiva. La única institución artística oficial que pervivió tras la guerra fue la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, cuya trayectoria atravesó situaciones políticas difíciles.

Es, por tanto, la iniciativa privada la que asume la recuperación de la actividad artística en nuestro país, estando los cauces oficiales carentes de reflejos al devenir de las artes plásticas. A pesar de estos esfuerzos, lo cierto es que el panorama artístico español sufría un colapso difícil de superar sin una política aperturista a las nuevas corrientes del arte y del pensamiento¹¹. Lanzarote presentaba la misma desolación cultural que el resto de España, acuciada por la distancia geográfica de aquellos lugares, en los que aun siendo poca, existía alguna llama artística sin extinguir.

Un golpe de suerte supuso para Manrique la llegada de Pancho Lasso¹² a Arrecife. Lasso provenía de Madrid donde había contactado con la Escuela de Vallecas y con uno de sus fundadores Alberto Sánchez. Lasso y Alberto se influyeron mutuamente, partiendo de un realismo básico, al que el cubismo y el surrealismo modificarían posteriormente. A mediados de 1939, cuando Lasso regresa a Lanzarote va a desempeñar tareas docentes en la Escuela de Artes y

11. Sobre el tema véase; AA.VV.: *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.

12. PANCHO LASSO (1904-1973), escultor y pintor nacido en Lanzarote, cursó estudios de Bellas Artes en la Academia de San Fernando. A mediados de 1939 regresó a Lanzarote donde desempeñó tareas docentes en la Escuela de Artes y Oficios hasta que en 1946 vuelve a Madrid donde se instalará definitivamente. Durante su primera estancia madrileña (1926-1939), Lasso estuvo en contacto con la Escuela de Vallecas a través de su amistad con Alberto, uno de sus fundadores. Uno y otro partían del realismo básico al que el cubismo y el surrealismo iban transformando. Ambas trayectorias fueron interrumpidas por la guerra, Alberto se exilió en Rusia y Lasso perdió motivaciones por el clima hostil generado hacia las experiencias vanguardistas después de la guerra.

Oficios, y es entonces cuando Manrique empieza a frecuentar su compañía y su conversación: “Fue en 1940 cuando lo conocí. España con la guerra estaba cerrada. Apenas teníamos información de las corrientes y movimientos estéticos del mundo. A partir de este momento, estuvimos unidos y en comunicación e intercambio de ideas, en sabrosas charlas diarias, en las cuales como complemento de todos los problemas estéticos, hubo consideraciones y estudios sobre la auténtica personalidad de nuestra isla”¹³.

Manrique era testigo, por primera vez, de investigaciones abstractas y vanguardistas, no sólo de forma teórica, sino teniendo acceso directo a la técnica que el artista utilizaba: “Con enorme curiosidad, Francisco Lasso me mostró las primeras esculturas abstractas. Estaba investigando y realizando en piedra de cenizas volcánicas compactadas, llevando además a cabo una serie de ensayos en pequeñas maquetas de escayola”¹⁴.

Podía igualmente mostrar sus trabajos a un interlocutor válido y preparado para sugerirle nuevas ideas: “Yo también le mostraba mis primeras pinturas y gouaches, encontrando siempre en él entusiasmo y admiración, con el aliento necesario para crearme el clima que necesitaba, para continuar mi investigación de deshacerme de la representación objetiva”¹⁵. Le alentó a tomar partido por el entorno como referente, pues ambos percibieron el potencial estético y la personalidad de la isla en la que vivían: “Llegamos a la conclusión de la gran lección que suponía para nosotros el estar inmersos en un medio que forzosamente nos condicionaba y nos facilitaba millones de posibilidades en la infinita gama del color, del espacio y de la forma”¹⁶.

Gracias a los conocimientos y experiencias aportados por Pancho Lasso, se abrieron a sus ojos nuevas formas de ver el arte a través de la vanguardia, y se afirmó en la idea de tomar del medio circundante la temática para sus cuadros. Este germen inicial supuso el vínculo y el hilo conductor de toda su trayectoria profesional posterior. Los años siguientes son años de reuniones frecuentes entre ambos hasta que, primero Manrique en 1945 y luego Lasso en 1946, parten para Madrid, distanciándose entonces en sus planteamientos y actitud hacia el arte, al escoger caminos diferentes.

A los veintitrés años Manrique tuvo la oportunidad de realizar su *primera exposición individual en el Ayuntamiento de Arrecife* (1942), magnífica ocasión para dar a conocer a sus conciudadanos aquello para lo que se sentía más capa-

13. MANRIQUE, CÉSAR: “Pancho Lasso”, en *Escrito en el fuego*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988, p. 63.

14. *Ibidem*.

15. MANRIQUE, CÉSAR: *Op. cit.*, p. 64.

16. *Ibidem*.

citado y de lo que en lo sucesivo pretendía vivir. Los cuadros expuestos fueron treinta y cuatro, entre acuarelas, aguadas y dibujos¹⁷.

De la muestra podemos deducir el interés del artista por todo aquello que compone la realidad circundante y más concretamente por la figura humana (campesinos, mujeres, rostros, caras), por los enclaves inmediatos (el Puente de las Bolas), o por lugares de la isla no tan próximos (Famara, Tahíche, Timanfaya); todo ello trabajado deliberadamente de una forma realista, buscando la semejanza con lo que representa, una postura típica de una época de aprendizaje, en donde la emulación al maestro, en este caso al entorno, constituye la tarea apremiante del aprendiz. Apreciamos también cómo la acuarela y la aguada (o gouache), son las técnicas que utiliza con más frecuencia para estas primeras obras, lo que le permite disponer de una paleta muy extensa, confiriendo a sus composiciones un rico colorido. El pintor manifiesta ya su habilidad, y exhibe ese rasgo que será característico de toda su trayectoria artística: la capacidad de absorber, de aprender de todo lo que ve y expresarlo en imágenes. Formas y motivos de su entorno se convierten en materia prima para sus cuadros.

Esta exposición fue trasladada en 1943 a *El Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria*, que sería la segunda exposición individual del pintor, con la importancia añadida de realizarse fuera de su ambiente local. Los pocos datos que nos llegan sobre la misma sugieren que fue posiblemente aquí donde conoció a García Escámez¹⁸, quien además de comprarle dos cuadros, le propuso como candidato a una beca para realizar estudios de Bellas Artes, ayuda que se materializó en 1945, cuando Manrique se trasladó a Madrid para iniciar la carrera.

Pero antes participaría en una exposición colectiva, *Exposición de artistas de la provincia de Gran Canaria* (1944), celebrada en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid a iniciativa del Marqués de Lozoya, y complementada por otra de artistas de la provincia de Santa Cruz de Tenerife. Fue una colectiva que dio cabida desde artistas de la talla de Néstor Martín-Fernández de la Torre, y otros que habían pertenecido a la Escuela de Luján Pérez (Juan Carló, Nicolás Massieu, Jorge Oramas, Santiago Santana); hasta jóvenes pintores como César Manrique Cabrera, que presentó en esta ocasión diez acuarelas, algunas de las cuales ya había mostrado en las precedentes exposiciones¹⁹.

17. Exposición individual de 1942, obras presentadas:

Acuarelas: *Mundo actual, Bronce y plata, Meditación, Oriente, Anatomía Guanche, Viento, Vecinos de Famara, Tocando en Tahíche, Puente de las Bolas.*

Aguadas: *Campesinos de Timanfaya, Moceando, Atardecer, Venus del cactus, Rostros actuales, Deportistas, Ritmo, Venecia, Adán y Eva, Retratos de jóvenes.*

Dibujos: *Rostro de mujer, Viejo desnudo, Caras de mujer, Ya llegó.*

18. GARCÍA ESCÁMEZ fue nombrado gobernador militar de Las Palmas entre 1940-42, y capitán general de Canarias desde 1943 hasta 1951.

19. Exposición colectiva de 1944 (Madrid), obras presentadas: *Mundo actual, Ecos de existencia, Una vida, Cal y volcán, Oriente, Campesina de Lanzarote, Parranda en Tahíche, Arcos y tallas, Moceando, Amor de Capraria.*

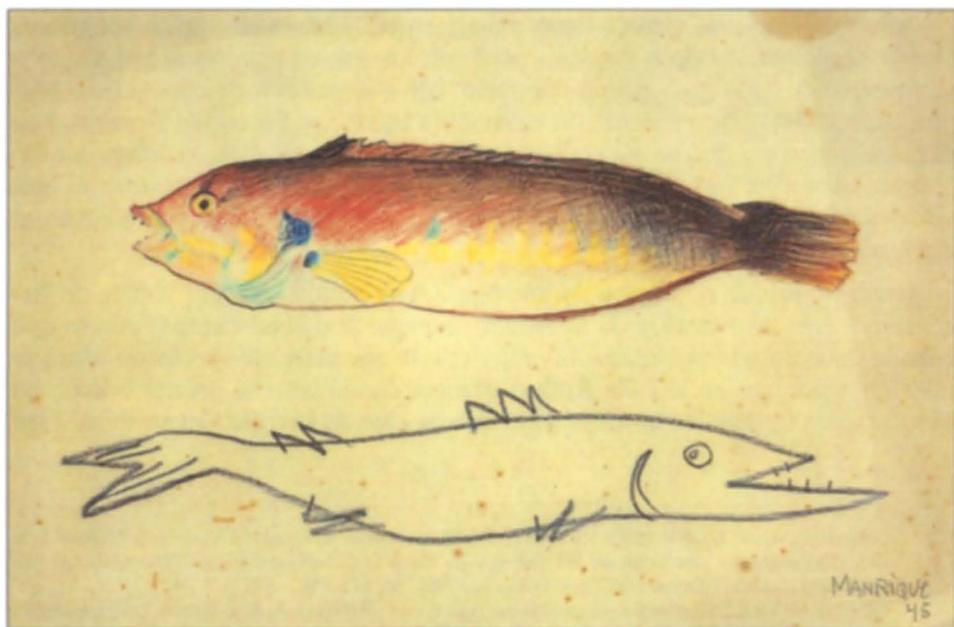
II
MADRID
(1945-1965)

2. EN MADRID (1945-1965)

2.1. ESTUDIOS EN LA ACADEMIA (1945-1950)

La beca de estudios concedida por la Capitanía General de Canarias permitió a Manrique llegar a Madrid para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La cuantía de la misma fueron 500 pesetas mensuales, cantidad demasiado ajustada que apenas cubría las necesidades básicas de alojamiento y manutención, pero con la cual debía arreglárselas pues no contaba con ninguna otra aportación familiar.

Otros artistas canarios le precedieron en esta tarea de formación y búsqueda de conocimientos, pero por estos años se asiste a un abandono masivo de las is-



Peces (1945). Fundación César Manrique (Lanzarote).

las por parte de aquellos creadores más inquietos e innovadores en una doble dirección: Madrid (Cristino de Vera, Manolo Millares, Martín Chirino), o hacia distintos países latinoamericanos (Pedro González, Juan Ismael, Tony Gallardo, Francisco Borges Salas, Juan Jaén, Antonio Torres, Eduardo Gregorio). Estas dos corrientes migratorias, aunque paralelas, tienen consecuencias diferentes. Los artistas que llegaron a Madrid se integraron en un contexto cultural que, aunque pobre, iba poco a poco enriqueciéndose; mientras que los que emigraron a Venezuela o Brasil tuvieron que conformarse con una atmósfera cultural estancada y con pocas perspectivas²⁰.

Consciente de la magnífica oportunidad que suponía el poder acceder a los estudios en la escuela de Bellas Artes, Manrique tomó muy en serio su aprendizaje, asistiendo con regularidad a las clases que por entonces impartían profesores como Vázquez Díaz, Eugenio Hermoso, Eduardo Chicharro, Manuel Benedito, Ramón Stolz, Juan Adsuara, Julio Moisés, Pérez Comendador, o el historiador Enrique Lafuente Ferrari.

A pesar del aprendizaje y enseñanzas recibidos en la escuela, Manrique no recordaba esta época con excesivo entusiasmo, en alguna ocasión comentó ciertas desavenencias con el profesor Valverde, que no terminaba de aceptar su estilo libre e independiente, intentando que se ajustase a los conceptos realistas y académicos que se le impartían y llegándole a sugerir que se dedicase a otra cosa. Para el examen de ingreso en la Academia realizó una *Venus*, reflejo de sus buenas aptitudes para el dibujo.

Allí coincidió con otros artistas canarios que estaban en cursos superiores (Jesús Arencibia, Antonio Padrón), pero con los que no estableció ningún contacto especial. Sí lo hizo, por el contrario, con compañeros de curso como Manón Ramos, Francisco Echazú, Joaquín de la Puente, o Francisco Farreras, con el que compartiría charlas en el Café Lyon, coincidiría en París, o volvería a encontrar en Nueva York años más tarde. Fue entonces cuando se reencontró otra vez con su amigo Pancho Lasso. Se veían con frecuencia, charlaban acerca del arte, y casi siempre de Lanzarote.

César Manrique se alojaba en una pensión situada en la calle Núñez de Arce, muy cerca de Alcalá y de la escuela, aunque por poco tiempo, puesto que cuando conoció a Pepi Gómez, la mujer con la que convivió dieciocho años, se instalaron primero en la calle Rufino Blanco, donde tuvo su primer estudio en Madrid, para trasladarse después a su popular casa de la calle Covarrubias. Pepi

20. Sobre el tema véase; IZQUIERDO, VIOLETA: "Artistas canarios emigrados a Venezuela después de la Guerra Civil española", en *Actas del XII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Tomo III, Las Palmas de Gran Canaria, ediciones del Cabildo Insular, 1998, pp. 341-358.

IZQUIERDO, VIOLETA: "Artistas canarios emigrados a Madrid después de la Guerra Civil española", en *Actas del XII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Tomo III, Las Palmas de Gran Canaria, ediciones del Cabildo Insular, 1998, pp. 359-372.

provenía de una rica familia de Talavera. Después de un primer matrimonio frustrado decidió irse a Madrid, allí conoció a César. Desde que fueron presentados en la estación de Atocha, simpatizaron al instante y a los pocos meses comenzaron a convivir. La relación con Pepi Gómez fue la de una pareja estable y bien compenetrada, no llegaron a casarse nunca, pero eso no supuso ningún obstáculo en su convivencia, a pesar de que por aquellos años no era práctica común y la sociedad se escandalizaba con frecuencia de una conducta tan liberal. Pepi fue muy importante para Manrique en el plano afectivo, no tanto en el profesional como se ha querido ver, puesto que a pesar de pertenecer a una familia adinerada no parece que éstos aportaran grandes recursos a la pareja, sino que más bien se abrieron camino gracias al esfuerzo y entusiasmo de Manrique por labrarse una carrera y un nombre en el complicado panorama artístico de los años cincuenta.

César y Pepi formaron una pareja feliz, cuyo secreto residía muy probablemente en una relación integrada por cualidades humanas complementarias. César era inquieto, ardoroso e imprevisible, mientras que Pepi era constante, perseverante y reposada, es decir, una perfecta y armónica combinación. En 1963, un cáncer acabó con la vida de Pepi. El impacto para el artista fue tan fuerte que provocó su decisión de dejar Madrid, abandonó todos los recuerdos, y la casa aún no inaugurada que se habían comprado en Cercedilla en 1959, “Camorritos”. Esta casa fue reacondicionada por el arquitecto Fernando Higuera, que aportó sus ideas para resolver el problema de la pendiente del terreno, con una terraza volada sustentada por vigas, adaptándola al medio y siguiendo las esencias más características de la arquitectura popular del lugar. Pequeña y sin pretensiones, se ajustaba a las necesidades de la pareja, en ella César diseñó su primera piscina con forma de charquito. Así quedó este proyecto de vida en común, la casa sería vendida años más tarde y sigue existiendo con las mismas características. Nunca más volvió a tener una relación amorosa tan sólida y equilibrada como la que mantuvo con Pepi, y siempre la recordaría como su mujer, de la que se sintió viudo de por vida.

Estos primeros años de estancia en Madrid, fueron una época de iniciación en la pintura, además de momentos de intensas relaciones humanas que marcarán su futuro profesional. Aparte de los contactos personales y de las amistades que hizo en las fiestas y reuniones que se hacían en su casa, también asistió a algunas de las reuniones que se celebraban en casa del ministro de la gobernación –Blas Pérez González– un canario de La Palma al que conoció a través de su amiga Manón Ramos, y más concretamente de su padre el escultor Manuel Ramos²¹, allí se reunían personajes interesantes de la cultura y el poder de la época.

21. Manón Ramos era hija del escultor Manolo Ramos, la amistad de Manrique con Manón permitió que éste accediera al estudio del escultor, y que a través de los contactos oficiales de Manolo Ramos conociera a Blas Pérez González. Es posible que el mismo escultor, consciente de la situación económica del joven pintor, le ofreciera posar para él en sus esculturas, junto a José Rodríguez Doreste.

Panorama artístico en España durante los años cuarenta

Madrid, al igual que el resto de España, estaba aislada del gran movimiento de las ideas y de los gestos del arte que se producía en Europa, se habían roto los lazos con las primeras experiencias vanguardistas y se vivía en un clima de extremada austeridad. La primera intentona de vigorizar este panorama vendría de Barcelona hacia 1948, y el grupo *Dau al Set*, que contó con artistas como Tàpies, Cuixart, Tarrasts y Ponc, y los escritores Juan Brossa, Arnau Puig y Juan Eduardo Cirlot. El punto de partida de todos ellos es el surrealismo, conectando con éste, se quería recuperar el espíritu vanguardista perdido tras la contienda. Sus obras presentan aires de surrealismo mágico, y la revista fue verdaderamente excepcional para aquel tiempo. En el mismo año 1948, tuvo lugar otro hecho significativo, la formación de *La Escuela de Altamira* —principalmente estimulada por Ricardo Gullón, Luis Felipe Vivanco, Eduardo Westerdahl, Alberto Sartoris, Ángel Ferrant, Matías Goeritz, Willi Baumeister y Panchu Cossío—, que intenta recuperar la problemática cultural e innovadora planteada por *Artistas Ibéricos* de 1925 y los *ADLAN* de 1932²².

En Canarias el grupo *P.I.C.* (Pintores Independientes Canarios) fue la primera tentativa de recuperación e impulso de la vanguardia (1947), compuesto por Constantino Aznar de Acevedo, Carlos Chevilly, Juan Ismael, Alfredo Reyes Darias, José Julio y Teodoro Ríos, proclamando su independencia de cualquier escuela o tendencia artística. El *Grupo 4 Club* integrado por Eduardo Westerdahl, Juan Rodríguez Doreste, Juan Márquez y Martín Vera, reproducían las inquietudes de la Escuela de Altamira a cuyas reuniones asistía el crítico Westerdahl.

De lo ocurrido en el resto del país en los últimos años de la década de los cuarenta, poco es reseñable, citar al *Grupo Indaliano* en Almería, o *Pórtico* en Zaragoza, sin olvidar la exposición que realizó el alicantino Eusebio Sempere en Valencia en 1949 a su regreso de París, en la que presentaban obras no figurativas, acogidas de modo hostil por la crítica local. El dato es importante porque pronto se verá que la verdadera batalla de los cuarenta será precisamente la de la afirmación de la pintura abstracta en nuestro país.

En 1950 César Manrique terminó sus estudios obteniendo el título de profesor de dibujo y pintura. En ningún momento pensó en volver a Lanzarote para trabajar allí, quería y añoraba su tierra, pero sabía muy bien que Madrid le ofrecía mayores expectativas que la isla. Viajaba siempre que podía en vacaciones y seguía extrayendo en sus canteras la fuente de inspiración para sus trabajos. Durante estos cinco años no realizó ninguna exposición, pero pintó y dibujó sin descanso perfeccionando su técnica y afianzando las enseñanzas recibidas. Nos

22. Sobre el tema véase; BOZAL, VALERIANO: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

ADLAN: Amics De L'Art Nou (1932-1936). Grupo formado en Barcelona por Joan Prats, Joan Gomis y José Luis Sert.



Boceto para cerámica (1947). Fundación César Manrique (Lanzarote).

quedan hoy algunas muestras de las realizaciones de aquellos años, cuyos títulos nos ayudan a comprender mejor por dónde iba la intención del pintor en esta etapa²³. Observamos cómo la referencia al mundo canario es evidente en estas composiciones, además del interés por la fauna (peces, insectos) y flora (pitas, cactus) de las islas. Lo más destacable de todo es la tendencia que muestra el artista hacia la simplificación de las formas, aunque realista, se ha apartado de aquella meticulosidad inicial para buscar la esencia de la forma, es decir, la síntesis que apreciamos claramente en esos bocetos para cerámicas, o un boceto de pintura mural en el que casi abstrae la realidad.

Los dibujos realizados en lápiz, carbón, o sanguina van desde los desnudos de corte clásico a los peces, mitos, dioses y fetiches, sin olvidar elementos propios de las islas (vientos, volcán, camellos, mar, hombres) que nos hacen pensar en los murales del antiguo Parador de Turismo de Arrecife.

Muchos creen que los pintores abstractos no tienen base y que desprecian el dibujo por no dominarlo. César Manrique nos demostró lo contrario. Con conocimientos profundos de esta técnica, fue rompiendo con ella poco a poco, como consecuencia de su evolución, hasta llegar a formas más avanzadas de expresionismo y abstracción. Dominaba el dibujo ejecutado con seguridad técnica y mano firme, utilizando la línea precisa sin apenas retoques, poseía además un amplio concepto de lo bello, y una sensibilidad en la observación que ya anunciaba al espléndido colorista que más tarde veremos dispersándose en sus lienzos y tablas. El siguiente paso será acentuar la importancia del contraste entre el dibujo y el color, el desajuste entre las masas cromáticas y lo anecdótico. Todo hacía presumir las facultades de un artista excepcionalmente dotado.

Primeros encargos murales (1950)

En uno de sus viajes a Lanzarote le encargan la ejecución de las que serían sus primeras obras murales (acrílico y aguada sobre muro), en el por entonces Parador de Turismo de Arrecife, un edificio del arquitecto José Enrique Marreiro Regalado. La propuesta de Manrique para estas realizaciones será un intento de sintetizar la esencia de la isla, de destacar los elementos étnicos, paisajísticos y culturales que definen la personalidad de Lanzarote.

Alegoría de la isla, es el friso mural del bar, una pintura que representa el poema del tiempo. De izquierda a derecha los volcanes en plena erupción, mo-

23. Obras de:

- 1945: *Tierras rojas y negras, Pescadores de la Caleta, Fauna Atlántica, Pitas.*
- 1946: *Estudio de academia, Desnudo, Estudio de peces.*
- 1947: *Boceto de cerámica, Boceto para pintura mural, Camello, Mugergánigo.*
- 1948: *Marina de Famara, Escorzo de Pepi.*
- 1949: *Felicianillo, Gánigo con cactus.*

mento en que los aborígenes derramaban leche en la *Quesera de los majos*, en honor de la Suprema Deidad. Le siguen en primer plano dos toscos y discretos desnudos (cubiertos por la censura de la época), acentuados por sus formas redondas; tras de ellos destaca el simbolismo litúrgico de un menhir gris-verdiguinoso, ostentando el petroglifo de Zonzamas; luego se encuentra el volcán ya apagado, dejando en el paisaje una quietud y un reposo en los cultivos de enarenados. En primer plano se encuentra también la majestuosa figura de un camello, y junto a él un grupo muy armonioso integrado por una mujer ataviada con sombrero de paja y poncho negro, y una niña con sombrero quitasol sobre un asno. A su lado una cerámica pintada de los antiguos alfareros de Muñique, frutas de la tierra y pita; y, luego, la arquitectura del lugar y el volcán.

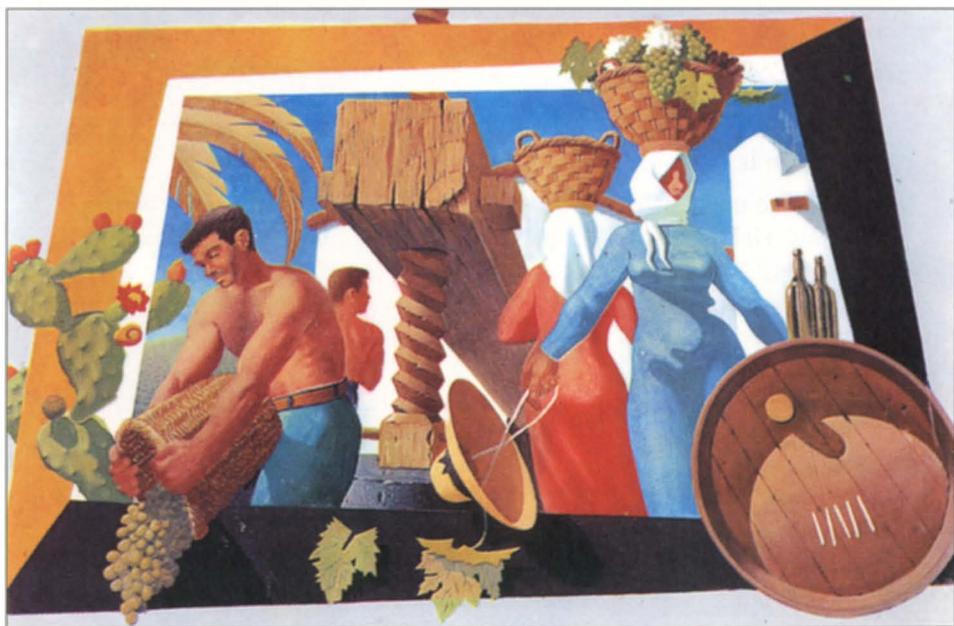
En el comedor se completa la decoración del Parador Nacional de Arrecife con los tres murales que el autor llamó *El Viento*, *La Pesca*, y *La Vendimia*. El primero sintetiza la original modalidad agrícola de *enarenados* en lucha constante con el viento; el esfuerzo de una campesina, en unión de sus dos pequeños hijos, en lucha titánica con el ambiente, da emoción a tan sugestivo paisaje. El segundo mural representa, con realismo extraordinario, la escena de un grupo de pescadores que recogen de entre las mallas las especies merluza, mero, vieja, salmón, etc. En este mural destaca sobremanera el típico atuendo femenino y el peculiar sombrero de palma afonillado del hombre. El tercer mural es más ba-



Mural *El viento* (1950). Parador Nacional de Arrecife (Lanzarote).



Mural *La pesca* (1950). Parador Nacional de Arrecife (Lanzarote).



Mural *La vendimia* (1950). Parador Nacional de Arrecife (Lanzarote).

rroco, jugoso y dulce; representa la vendimia con su lagar, con sus uvas, con sus hombres y mujeres.

El primer mural descrito, llamado *Alegoría de la isla*, es la representación plástica de la idea de lo que para el artista era Lanzarote, complementado con los otros tres, *El viento*, *La pesca*, y *La vendimia*. Un mundo rural repleto de personajes y elementos propios de la isla, volcanes, enarenados, pitas, camello, palmera, y en especial las cerámicas de Muñique y el petroglifo de Zonzamas, es decir, una sinfonía pictórica de Lanzarote.

La conjunción de todos estos factores nos hace recordar los valores que conformaron la Escuela de Luján Pérez: el descubrimiento físico y étnico de la isla, y el hallazgo del arte aborigen. Seguramente el propio encargo estimuló al artista a profundizar en la personalidad y el pasado de la isla, un pasado que tenía que coincidir con el periodo aborigen para encontrar el origen de los símbolos que forman parte de su cultura. La propia rotundidad, la solidez física de los cuerpos tanto masculinos como femeninos, el aplomado vigor nos recuerdan la opulencia y el acento indigenista de aquellas figuras realizadas por Santiago Santana por el año 1934. La condición estridente del color se incorpora sin miedo en todos los murales. El artista amplifica en ellos las estructuras y composiciones de sus lienzos de caballete, amortiguando con igual maestría el ancho espectro del color. Esta tentativa estética en los murales la repetirá Manrique en otras composiciones, pero con un tratamiento diferente y no de forma continua. En lo sucesivo tenderá a una escueta estilización expresiva de los motivos, y hacia una composición más sobria.

Estos frescos constituyeron una importante carta de presentación para Manrique, procurándole otros encargos posteriores, como el del Aeropuerto de Guacimeta (1953), o la importante labor muralista llevada a cabo en la década de los cincuenta en la Península, especialmente en Madrid.

Manrique fue uno de los pocos artistas que utilizó la técnica del fresco para hacer murales. Habitualmente los murales, en especial cuando poseen una finalidad decorativa, se hacen al óleo sobre tela que posteriormente se dispone en la pared. Manrique trabajó con el fresco siguiendo pautas técnicas tradicionales. La técnica con su especial textura y luminosidad, fue el primer rasgo de estos trabajos, aunque también es importante la iconografía. La pintura mural se ha asociado generalmente a una finalidad conmemorativa, cuando no, claramente ideológica, aunque por aquellos años se empezaban a ver también las obras murales en el sentido colectivo de las artes plásticas, y la superación del cuadro. Manrique pintó estos murales y más tarde lo hará en restaurantes, hoteles, bares, etc., es decir, lugares donde enfatización y retórica resultan características poco apropiadas. Sus murales al fresco transformaron los espacios en los que se situaban, sin hacerles perder su carácter lúdico. Los motivos, que en ocasiones son ajenos a la finalidad del lugar, dieron luminosidad y transparencia a estos ambientes.

2.2. HACIA LA ABSTRACCIÓN (1951-1957)

Abstracción es el nombre que actualmente se aplica a las composiciones geométricas de Mondrian, a las telas convulsionadas de Pollock o a las expresiones cromáticas de Rothko. Inicialmente el arte abstracto dio lugar a grandes polémicas, pero con el paso del tiempo se ha convertido en un filón inagotable para los artistas de nuestro siglo y nadie se atreve ahora a poner en duda su vitalidad. Según algunos teóricos es un arte no figurativo, no objetivo o no representativo, es decir, que no pretende presentarnos la contemplación de objetos reconocibles. Otros prefieren destacar su carácter absoluto, puro o autónomo prestando especial interés a lo que acontece en el interior de la obra.

La pretensión de establecer una estructura en la que puedan integrarse todas las modalidades de la abstracción está abocada al fracaso. Con todo, la similitud entre diversas obras ha dado lugar a numerosos intentos de clasificación que van desde las producciones de los informalistas europeos (Hartung, Soulages), de los expresionistas abstractos americanos (Pollock, De Kooning), hasta las obras de orden regular y estructurado de los diversos constructivismos, radicalizado con el arte óptico y el cibernético. Entre estos dos polos hay una serie de tendencias que han mantenido una posición intermedia, como la abstracción lírica e impresionista francesa²⁴.

La transición hacia la abstracción de los artistas españoles viene marcada en cada cual a partir de una historia personal. El surrealismo sería el punto de partida para llegar a la abstracción de artistas como Tàpies, Cuixart, Saura, Millares y Viola. Otros artistas, Canogar, Feito, Rivera, Lucio Muñoz, Zóbel, Torner, Rueda, Farreras, Salvador Victoria, Guinovart, Román Vallés, Hernández Pijuán, Ráfols Casamada o César Manrique se incorporaron al expresionismo abstracto sin pasar por el surrealismo. Para Eusebio Sempere, Eduardo Chillida, Jorge Oteiza o Pablo Palazuelo, en cambio, ni el surrealismo ni la figuración más o menos italianizante tuvieron importancia, sino que fue el cubismo de los pioneros lo que retuvo su atención. Varios de estos nuevos abstractos procedían de una figuración geometrizable, que recuerda a veces un cierto estilo público italiano, y que en España fue la norma para numerosos encargos oficiales²⁵. Feito, Canogar, Lucio Muñoz y César Manrique, exponían por entonces en una

24. Kandinsky pintó su primer abstracto totalmente no-figurativo (un gouache) en 1910, y redactó lo que serían los principios básicos de la abstracción expresiva. En el ámbito del Futurismo, Boccioni había bosquejado la noción esencial de la abstracción expresiva, la idea del sueño sin representación. Por esa época el pintor Dove inició sus composiciones no figurativas "Abstrac Number 2". En la New York School, la corriente del Expresionismo Abstracto floreció en la década de 1945-55. Los equivalentes europeos fueron el Informalismo, el Tachismo y la Abstracción Lírica. Estos hicieron un especial hincapié en las características expresivas de la imagen pictórica.

Véase; BLOCK, COR: *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Madrid, Cuadernos de arte Cátedra, 1982.

25. Sobre el tema véase; MORENO GALVÁN, JOSÉ MARÍA: *Introducción a la pintura española*, Madrid, ed. Nacional, *La última vanguardia de la pintura española*, Madrid, ed. Magius, 1969.

misma galería, la galería Fernando Fe²⁶ de Madrid, que apoyaba decididamente durante estos años a la incipiente vanguardia abstracta española.

Cuando hablemos en lo sucesivo de las obras abstractas de César Manrique, referidas a esta etapa creativa, conviene aclarar el sentido que le damos al término, para evitar confusiones indeseables. El término no responde a la definición de Michel Seuphor, según el cual “arte abstracto es todo arte que no contiene ningún llamamiento, ninguna evocación de la realidad, sea o no esta realidad el punto de partida del artista”²⁷. Según esta definición la obra de Manrique seguiría siendo puramente realista. Consideramos más bien estas obras como experiencias formales tendentes a la abstracción, en las que las formas reconocibles se van simplificando y sintetizando hasta ser la sintaxis de sí mismas, o no pertenecer ya a un espacio visual directamente reconocible.

Panorama artístico en España durante los años cincuenta

El ambiente artístico y cultural que se vivía en España en la década de los años cincuenta viene marcado por una serie de acontecimientos, que posibilitan e impulsan el despegue de las artes en el país. En 1951 tuvo lugar *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, que inauguró el propio Franco, con el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica. “Fue una manifestación extraordinariamente importante porque en ella fue reconocida por vez primera, en una iniciativa oficial, la existencia de corrientes artísticas modernas en España. La presencia de los jóvenes abstractos constituyó un acontecimiento relevante y levantó airadas polémicas para aquellos críticos reaccionarios a estas manifestaciones del arte. En París, los artistas exiliados pidieron el boicot, y organizaron una contra-Bienal, cuyo catálogo llevaba una cubierta de Picasso. Pensaban que esta postura aperturista a la modernidad no era más que una táctica oportunista. Y no les faltaba razón puesto que había sido planteada como un instrumento al servicio de la llamada ‘política de Hispanidad’, para el prestigiamiento y la penetración culturales en los países de lengua castellana del continente americano. En el fondo, la Bienal significó un decisivo agrietamiento del aislamiento cultural, lo mismo que la búsqueda de unos intercambios comerciales que sentenciaban el final de los criterios autárquicos”²⁸. A la primera Bienal siguió la segunda en La Habana (1954), y la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona en 1955.

26. La galería Fernando Fe fue inaugurada en 1954 y dirigida por Fulgencio Díaz Pastor, vinculado a la Institución Libre de Enseñanza. Allí expusieron por primera vez, Feito, Mampaso, Canogar, Labra y Guillermo Delgado. La galería fue dirigida en su mejor época por el crítico Manuel Conde. A éste le siguió como director artístico de la sala, Tomás Seral, que abandonó la línea iniciada por Conde.

27. SEUPHOR, MICHEL: *Pintura abstracta*, Buenos Aires, editorial Kapelusz, 1964, p. 65.

28. AGUILERA CERNÍ, VICENTE: *Arte y compromiso histórico*, Valencia, Fernando Torres ed., 1974, p. 36.

Entre 1951 y 1955, hay que destacar otras exposiciones además de las Bienales. “Hay que recordar también la *Exposición internacional de arte abstracto* de Santander en 1953, que sirvió de marco a un congreso de críticos. Por aquellos años, además circularon por España varias muestras antológicas de arte internacional, como las tituladas *Tendencias recientes de la pintura francesa* (1954-55), *Pintura italiana contemporánea* (1955), o la de *Fondos del Museo de Arte Moderno de Nueva York* (1955). Junto a estas iniciativas institucionales, se dieron otras de carácter privado, de muy diversa índole, como la creación en 1953 del Museo de Arte Abstracto de Tenerife, que tuvo su origen en la donación de la colección privada de Eduardo Westerdahl, o la constitución en 1952 del *Grupo R*, movimiento de arquitectos catalanes reunidos con la intención de recuperar el espíritu vanguardista que, antes de la Guerra Civil, tuvo el glorioso precedente del *GATEPAC* y su revista *AC*. Por último, en este recorrido puramente indicativo tampoco conviene olvidar la exposición, organizada por Antonio Saura en 1953, *Arte Fantástico Surrealista*”²⁹.

En ese intento de equiparar el arte español con el de vanguardia hay que destacar el importante papel desempeñado por las publicaciones y revistas. “Entre éstas, destacan las promovidas por el alemán Mathias Goeritz, Rafael Santos Torroella, Ricardo Gullón y Juan José Tharrats, en cuyas colecciones editoriales aparecieron no pocas monografías sobre artistas de vanguardia. En 1954, Antonio Aróstegui publica en Granada, *El Arte Abstracto*, donde se estudiaba de forma monográfica lo que, dos años antes Ricardo Gullón había dejado apuntado en su ensayo *De Goya al arte abstracto*.

En 1956 aparecieron publicadas por fin, con tres años de retraso, las ponencias del congreso de críticos que había tenido lugar en Santander —*Problemas del arte abstracto*—, y, en aquel mismo año de 1956, se celebró en Valencia el *Primer Salón Nacional de Arte No Figurativo*³⁰.

La ambición del proyecto institucional en favor de la difusión del arte contemporáneo de vanguardia, durante el período de Ruiz-Giménez, se confirma con la creación de un museo ambulante de carácter didáctico, en el que se incluían antológicamente reproducciones de obras de los más relevantes maestros de la vanguardia histórica, desde los impresionistas hasta Picasso, Kandinsky, Vlaminck o Dufy. Aunque, como muchas otras iniciativas de entonces, este museo ambulante no llegó a consolidar su función, la realidad es que al menos se llevó a cabo y, como tal, fue presentado en 1954.

29. CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *España: medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*, Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985, p. 56.

GATEPAC: Grupo de arquitectos y técnicos españoles para el progreso de la arquitectura (1930)

AC: Documentos de actividad contemporánea. Revista editada en Barcelona (1931) por el GATEPAC.

30. CALVO SERRALLER, FRANCISCO: Op. cit., p. 56.

De esta manera, como hemos visto, el apoyo oficial fue decisivo en la afirmación de la abstracción en España en la primera mitad de los años cincuenta. La sucesión de exposiciones, congresos y actividades de todo tipo no hubieran sido posibles sin la permisibilidad del régimen. La intención divulgadora de estas acciones tendría su fruto y tras ellas no tardaría en plantearse un debate en torno a una alternativa radical: Figuración o Abstracción, representación o in-vención.

En Canarias la creación del grupo LADAC³¹ no se produjo hasta 1951, con figuras destacadas de la plástica canaria: Manolo Millares, Felo Monzón, José Julio, Juan Ismael, Elvireta Escobio, Alberto Manrique y el escultor Plácido Fleitas. El grupo nació con la intención de dinamizar y revisar las artes plásticas extremadamente oficialistas en este momento. Sus intenciones eran más ambiciosas que las propuestas por el PIC en Santa Cruz de Tenerife, pero ni unos ni otros pudieron llevar a cabo sus objetivos iniciales. No obstante su presencia como grupo en el panorama artístico canario fue importante en sí misma e inspiraría sin pretenderlo la creación de grupos posteriores.

2.2.1. SINTETIZANDO LA REALIDAD

En 1951 Manrique ya había decidido instalarse en Madrid para trabajar y proseguir sus investigaciones. Comienza entonces una andadura que a base de esfuerzo y dedicación le llevará a encontrar su camino en la pintura. En 1952 ingresó en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid, una faceta creativa que no volvería a desarrollar y que se entiende al conocer la personalidad inquieta del artista.

En la primavera de 1953, como muchos otros jóvenes pintores (desde finales de los cuarenta y principio de los cincuenta), decidió cruzar las fronteras de España rumbo a París. Esta ciudad, se decía, contaba con 10.000 pintores. La llegada de los artistas españoles era en cada caso diferente, algunos de ellos viviendo con holgura (Tàpies y Saura); pero la mayoría con engañosas becas que a lo más daban para mal vivir, haciendo toda clase de trabajos para subsistir. La verdad es que París, si bien fue un lugar de aprendizaje o un espacio propicio para evadirse de convencionalismos y viejas maneras, no fue demasiado acogedor con los jóvenes abstractos españoles, que tras llegar a la conclusión de que el abstractismo no interesaba más en París que en Madrid, Barcelona o Valencia, volvieron, muchos de ellos, antes de terminar la década y tuvieron la buena estrella de coincidir con la eclosión que la no figuración adquiría en España.

31. LADAC: Los Arqueros del Arte Canario (1950-1952), grupo formado en Las Palmas de Gran Canaria, se configura como el primer intento renovador y revitalizador de la situación artística de las islas tras la Guerra Civil.

La estancia de César Manrique en París fue tan sólo de unos meses. Allí tuvo ocasión de acceder a adelantadas investigaciones abstractas y conocer aquello que los grandes maestros hacían. A su regreso, en una entrevista realizada por un periódico local de Las Palmas, el artista hablaba de aquellos pintores que le impresionaron: “Picasso me entusiasma. Esa ansiosa búsqueda de nuevas formas, colores y composición. Artista ejemplar, insatisfecho siempre, eternamente con hambre de nuevas corrientes. Es la más estupenda inquietud y realidad que puede ostentar un pintor. En segundo lugar, y dentro de los pintores jóvenes, distingo al francés André Marchand, que posee una extraordinaria calidad pictórica”³². Pero termina haciendo hincapié en la fabulosa cantera de artistas que posee España destacando a Clavé, que se encontraba en París en esos momentos obteniendo un importante éxito, o señalando el talento y la sensibilidad de Manolo Millares. Años más tarde (1956), en otra entrevista concedida para la revista *Literatura y Arte*, vuelve a remarcar su interés por la figura de Picasso y el cubismo.

La influencia de Picasso en la pintura que realiza Manrique por estos años se observa no sólo en los aspectos formales y estilísticos de las obras, sino en el interés del artista por la experimentación y la investigación. Picasso le proporciona las formas elementales para aproximarse al mundo de la abstracción, cosas tan sencillas como construir una cabeza y una fisonomía, ordenar de forma no naturalista, o el ingenuísmo en la presentación de los motivos son adquisiciones que se irán fraguando en el estilo del artista. Manrique indaga, estudia, busca en todo lo que seduce a su espíritu y personalidad. Ahora es más consciente que nunca que aquella realidad inmediata que reflejaba de manera casi preciosista en sus primeras obras, se va a decantar hacia otras formas, presente la necesidad de dar un giro, o de reflejar lo que siente por otras vías. La obra anterior a la que se refiere es un trabajo cargado de personajes e intenso colorido, en un contexto de tropicalidad, de luz y color. El universo insular al completo cargado de vitalismo y alegría de vivir, como el de los murales del Parador de Arrecife.

En 1953 realiza las pinturas murales en el vestíbulo del Aeropuerto de Guacimeta (Lanzarote), estos frescos nada tienen de no-figurativos, reflejan nuevamente aquellos elementos esenciales de la escena isleña: barquillas, pescadores, mar, palmeras, camellos, volcanes, arquitectura típica, campesinos, cactus, etc., trabajados en un intenso colorido; pero sí es cierto que hay que evidenciar que la composición presenta un proceso descompositivo y una tendencia simplificadora que no tenían los murales del Parador, especialmente aquella rotundidad de los cuerpos y los rasgos faciales nada tienen que ver con el esquematismo que ahora apreciamos. La reducción que empieza a percibirse en este mural, es

32. JORGE, LUIS: “César Manrique, pintor canario en el Castellana Hilton”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 octubre 1953.

la síntesis de los elementos de su tierra y la influencia picassiana. Se sustituye la continuidad del volumen por un juego de planos y un enérgico modelado de las superficies.

Por estos años, Manrique iniciaba sus primeras investigaciones en pintura no figurativa, compartía su interés con artistas como Fernando Mignoni, Agustín Úbeda, Francisco Ferreras, etc. Primeras indagaciones que no supondrán, en ningún caso, una ruptura total con lo anterior, sino más bien el abono de las futuras realizaciones.

En esta búsqueda llega a la técnica del *monotipo*³³. Por este método conseguirá el artista acercarse más que nunca al mundo de la abstracción, así como transformar de forma clara todo aquello que hasta ahora venía mostrando en sus obras, es decir, el mundo concreto y poético de su isla. Los temas predominantes son las playas con sus caseríos típicos, las barcas varadas, escamas, espinas y extrañas faunas marinas, estilizadas figuras femeninas, motivos de la flora indígena, crustáceos, o camellos en noches de luna. Estos asuntos se presentan sintetizados con una impresión suelta, y fuertemente esquematizados. El color, hasta entonces tan rico, aparece ahora mitigado en algunas de estas realizaciones en las que toma como referente las oscuras noches o los campos negros de lava. Estas pinturas son el resultado de la articulación de dos elementos diferentes; el contexto canario y el lenguaje picassiano. Los monotipos de César Manrique gozan de la misma frescura e intensidad que sus pinturas, porque esta técnica (basada en la estampación sobre papel de un original) permite, a diferencia del grabado, que la huella del artista se perciba de un modo más patente y directo. El monotipo no es una pintura, pero tampoco es un grabado, en ello radica el valor de este procedimiento, que César supo aprovechar hasta sus últimas consecuencias. Obras como *Marinera Roja*, *Desnudo Azul* o *Noche de Malpaís*, en la técnica de monotipo, se mostraron por primera vez en la exposición individual que realizó a finales de 1953 en el Cabildo Insular de Lanzarote, presentando así aquellos trabajos a sus paisanos antes que en Madrid.

Una vez más el artista supo combinar pasión y meditación, sin olvidar, en su parco lirismo, el gesto elegante. Como en el resto de su obra, nos demuestra que cada pincelada y cada elemento de la composición son producto de una ponderada reflexión que no excluye la sensualidad expresionista o el fulgor de los colores.

En Madrid (1954) mientras tanto se seguía trabajando en el afianzamiento de la estética abstracta. Entre quienes primero rompieron lanzas en su favor se contó un reducido número de galerías de arte, Biosca, Buchholz, pero sobre to-

33. *Monotipo*: impresión tomada de una plancha de metal en la que se ha pintado en colores al óleo, de tal modo que sólo se obtiene un ejemplar bueno. Este procedimiento fue usado ocasionalmente por G.B. Castiglione 1616-1670; Willian Blake 1757-1827; Edgar Degas 1834-1917. En España sólo se habían hecho ensayos de monotipos sin mayor trascendencia.

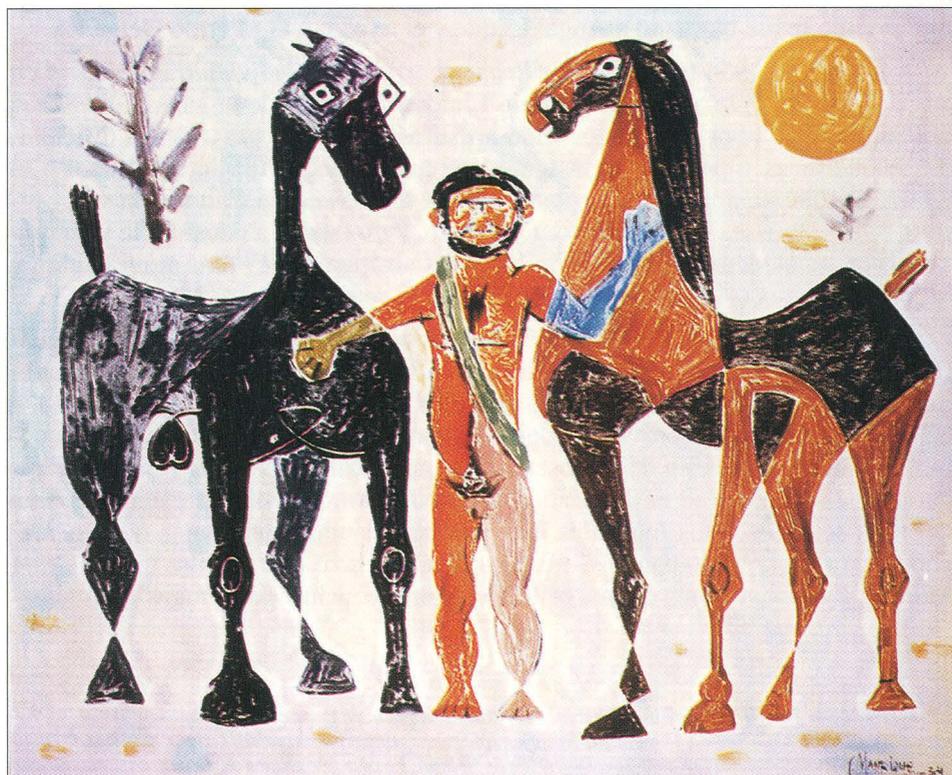


Jarrón con flor (1954). Monotipo.

do, Clan y Fernando Fe. Por iniciativa de los pintores Fernando Mignoni, Luis Feito y César Manrique, los propietarios de la Librería Fernando Fe de Madrid crean en ella una galería de arte, con el sobrenombre de *Galería Fernando Fe*,

que se dedicará al arte de vanguardia, en especial el abstracto. Se inaugura con la exposición colectiva *Artistas de hoy* en abril de 1954, en la que se reunieron obras de Lara, Mampaso, Molina Sánchez, Nellina Pistolesi, Stubbing, José Vento, Francisco Ferreras, Cenconi, Luis Feito, Fernando Mignoni y César Manrique. Con esta exposición se iniciaban en la dirección de la galería, María Lola Romero y Manuel Conde. Manrique presentó en esta exposición dos cuadros, *Bodegón de los ex votos*, inspirado en los curiosos e ingenuos ex votos de cera y bronce que se conservan en la iglesia de San Marcial de Femés, en el Rubicón de Lanzarote, y el otro titulado *Bodegón de las cerámicas*. La temática diferente, así como las tonalidades apagadas constituyeron la nota más destacada de su aportación a la colectiva. El resto de los artistas que participaron en la muestra presentaban las mismas inquietudes manriqueñas por deshacerse de la figuración y encontrar un camino personalizado hacia la abstracción.

Desde las esferas oficiales como el Instituto de Cultura Hispánica, que dirigía Alfredo Sánchez Bella, se promovieron ciclos hispanoamericanos de arte, donde por primera vez, tuvieron cabida obras de artistas no figurativos, recha-



Hombre y caballos (1954).

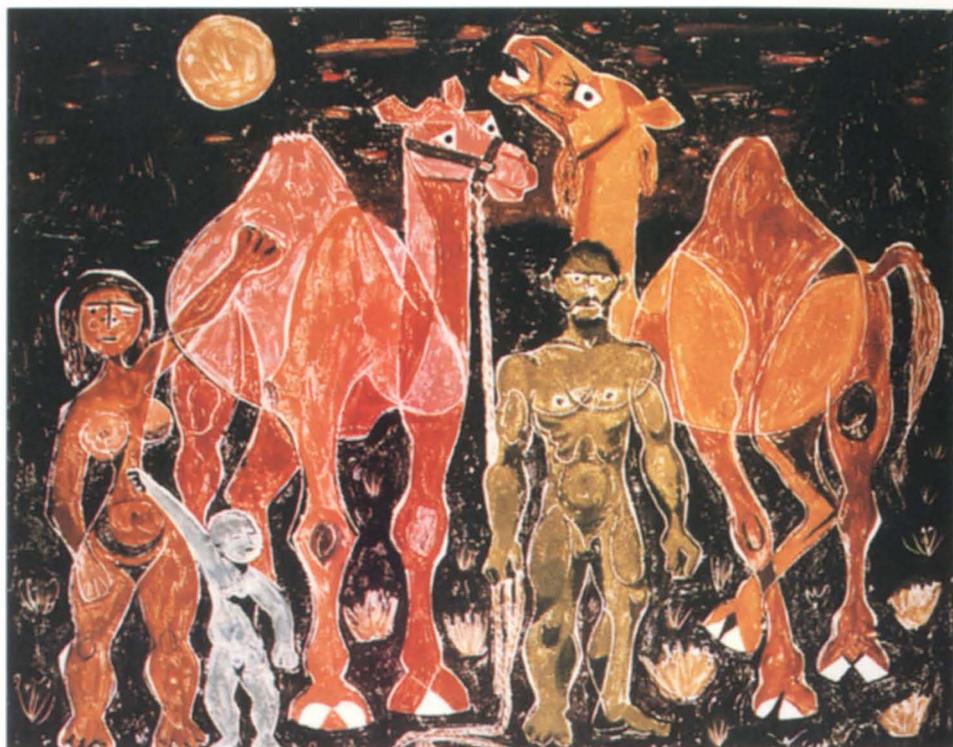
zados generalmente en las exposiciones nacionales. La participación de Manrique en la II Bienal de La Habana de 1954, dentro de la sección de pintura de la escuela madrileña, se concretó en una única obra *Bodegón de la figura románica*, un óleo en gamas azules y negras, que sigue la línea de sus primeras investigaciones abstractizantes. La II Bienal permitió que muchos artistas españoles pasaran el charco y que algunos de ellos se enterasen de lo que se estaba realizando en Argentina, México, Venezuela o Estados Unidos. Permitió también que la cooperación artística se reanudara con estos países interrumpida desde los años de guerra. A partir de entonces, aumentó el número de artistas españoles que recorrieron América, pero también aumentó el número de artistas hispanoamericanos que entraron en España.

Otro de los acontecimientos culturales en los que Manrique tuvo la oportunidad de participar en 1954, fue la exposición de arte abstracto al aire libre de Cartagena, denominada *I Muestra de arte actual*, organizada por el Centro de Estudios San Isidoro en colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad. En ella además de Manrique participaron unos treinta pintores entre los que se encontraban: Ángel Luque, Guillermo Delgado, Gerardo Rueda, Ceferino Moreno, o el arquitecto Oriola. Manrique consiguió la segunda medalla de la muestra. El primer premio le fue otorgado a Ángel Luque y el tercero a Guillermo Delgado.

A finales de 1954 tuvo lugar su *Primera exposición individual en Madrid* en la galería Clan. Este año Juan Antonio Llardent, director de la galería, realizaba una importante labor en la renovación artística del país. A pesar de las dificultades económicas y políticas, consiguió acercar la vanguardia internacional a la realidad española a través de exposiciones de artistas como Carrá, Chagall, Chirino, Klee, Matisse, Miró, Picasso, Duffy, etc. Pero también potenció la vanguardia abstracta autóctona, exponiendo las obras abstractizantes de Antonio Saura y Manolo Millares (1953), Mampaso, Chillida, Povedano y César Manrique.

Esta primera muestra en la galería Clan³⁴, constaba de veinte obras de temática novedosa. Manrique se había lanzado a las profundidades del mundo submarino, a la búsqueda de lo inorgánico, a los orígenes del ser y la naturaleza, a buscar un nuevo concepto visual del universo, aplicándolo y presentándolo como una nueva propuesta de representación pictórica. Estas obras causaron rápidamente una inquietud en los críticos que buscaron referencias exteriores para la explicación de estos inusuales cuadros, planteándose preguntas que en muchos casos se contestaban a sí mismas: “¿Qué es lo que nos ha traído César Manrique en estas obras tersas, brillantes como conchas de tortugas pulimenta-

34. Obras de la *Primera exposición individual* de César Manrique en la galería Clan de Madrid (1954): *Astros en celo*, *Calorías de Timanfaya*, *Brújulas Atlánticas*, *Cangrejos espejos*, *Origen del líquen*, *Dame tu semicircunferencia*, *Lava en flor*, *Diversión de la luna*, *Fósiles fotografiados*, *Frutos de jable*, *Origen del hombre*, *La llave del tiempo*, *Abismo compungido*, *Nacimiento oscuro*, *Disgregación vital*, *Cajas disciplinadas*, *Itinerario eléctrico*, *Tierra virgen*, *La multitud siempre es tonta*, *Región*.



Niño, mujer y hombre con camellos (1954). Monotipo.

das por el mar?, ¿Qué quiere decir este mundo sensual al tacto, este como ensueño botánico, este lúcido espectro zoológico?... ¿Qué son estas formas albeantes?... ¿Son radiografías pulidas de crustáceos, rastros de abismos submarinos en los que los cefalópodos despiertan sobre el coral?... ¿Qué sueño primigenio es este?"³⁵. El mismo Manrique las definió como formas de un mundo sin aurora, formas del primer día, naturalezas no catalogadas.

La temática, ciertamente había variado en estas nuevas composiciones; flores y animales sin identificar, sin clasificar, botánicas y zoologías fantásticas, insinuaciones de rocas volcánicas, misteriosa flora, en donde el color se presentaba con un lujo inusitado, superficies cromáticas que nos trasladan a fondos submarinos, o inesperados espectáculos de microscopio, donde la técnica se domina a través de las transparencias y los brillos. En algunas de éstas se adivinan aquellas improntas picassianas, o la admiración por Miró, pero hay que advertir las añadiduras del precoz talento y de una potente personalidad. Estas pinturas

35. CAMPOY, ANTONIO MANUEL: "No creo que hoy exista en el mundo una técnica superior a la que hoy admiramos en Manrique", en *Radio Nacional*, Madrid, 1954.

nos descubren la construcción de un mundo nuevo en la obra de Manrique. La radicalidad de la abstracción, nos obliga a mirar con nuevos ojos lo que el artista hace en esos años.

La segunda exposición individual en la galería Clan (1955), digamos que fue una ampliación de la primera, a la que se añadiría una amplia selección de motivos, que ya había presentado en su exposición de Arrecife de 1953, pero que aún no había mostrado públicamente en Madrid. *Hombre y caballos, Marina, Mujer a caballo, Caballos, Objetos enterrados, Flor de Cactus*, todos estos ejemplos son el punto de intersección entre la tendencia figurativa y la abstracta, camellos y guelfos de Malpaís en medio de noches oscuras de luna llena. Juega con las líneas simplificándolas y con el color, usando el negro con predilección, pero por encima de todo surge la danza alborotada de la fantasía, y de la vida.

2.2.2. DECORACIONES MURALES

En el nuevo clima cultural que se iba generalizando a mediados de los cincuenta, en el que la tolerancia de la abstracción era un hecho constatado, se abrían caminos insospechados hasta entonces para los artistas. Alfonso Sánchez comenta: “Lo abstracto, en serio, va entrando en nuestra ciudad. Se debe a los arquitectos. Ya se levantan en la ciudad nuevos edificios de líneas modernas, que exigen decoración adecuada. Desde hace diez años, la evolución se advierte. Puede usted verla en su paseo: edificios, escaparates, locales públicos, responden a un concepto nuevo, aunque a veces sean falsificaciones de lo que debe ser. La armonía entre pintura y arquitectura no es de ahora”³⁶.

Si bien esta relación no era algo nuevo, la verdad es que la tradición de la pintura mural en la primera mitad del siglo XX era escasa en España. Aunque hubiese obras importantes, tales como los frescos de La Rábida, en los que Vázquez Díaz ordenó geoméricamente el espacio e integró entre 1927 y 1930 su construcción pictórica dentro del minúsculo conjunto arquitectónico; o los de José María Sert de tradición modernista, lo cierto es que no se trataba todavía de murales perfectamente integrados en los espacios a los que pertenecían.

“La decoración en los muros en los modernos edificios que comenzaban a levantarse fueron dos vías abiertas para el desarrollo de la nueva estética abstracta. Una muestra más de la funcionalidad renovadora de la arquitectura (los arquitectos reclamaban de nuevo la unidad de las artes en la práctica constructiva) puede buscarse en la exhibición de proyectos de decoración pictórica-escultórica para los muros y jardines de la Universidad Laboral de Tarragona, expuestos en la Sala de Recoletos de Madrid. La exposición recogía obras

36. UREÑA, GABRIEL: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959*, Madrid, ediciones Istmo, 1982, p. 98.

figurativas y abstractas pertenecientes a Bastarrechea, Blanco, Moreno Galván, Oteiza, Rubio Camín, Chillida, Vento, Gil Pérez, Piñana y Ruiz Balerdi³⁷.

La relación pintura-arquitectura fue entendida por los representantes de cada una de las partes de una forma diferente. Para los pintores, sería una colaboración por igual, al objeto de propiciar aquella necesidad de integrar todas las artes, y de crear espacios más humanos; mientras que para los arquitectos, esta alianza era puntual y entendida bajo el prisma de la necesidad de decorar unos espacios concretos, de ahí que ciertas pinturas murales reciban en ocasiones el calificativo de abstractismo decorativo. Sea como fuera para cada una de las partes, lo cierto es que de esa vinculación quedaron ejemplos interesantes. César Manrique fue requerido en varias ocasiones, como pintor y como decorador para trabajar en bancos, hoteles, cines, bares, restaurantes o edificios de nueva construcción. Se inició así, en una prolífica etapa de actividad mural, que además de reconocimiento profesional, le permitió presentar su obra al público no iniciado.

Dominado por la inquietud y la necesidad de transformación continua, trabajó en estos murales no de manera homogénea. Abandonó todos los tópicos tanto temáticos como técnicos y materiales, lanzándose a explorar las diferentes posibilidades que le ofrecía el trabajar en formatos gigantes. Para estas realizaciones, Manrique partirá de un análisis espacial, es decir, de un conocimiento previo del espacio en el que tiene que trabajar, lo que le permitirá encarar con ventaja la solución adecuada y aportar siempre resultados originales y apropiados a cada ámbito. No utilizó siempre las mismas técnicas, usó el fresco, el mural en madera, el de mosaicos o teselas, con igual soltura que en la pintura de caballete.

Aunque en algunas de estas obras podría apreciarse la similitud de la técnica y la concepción espacial que el autor empleaba en sus cuadros, lo cierto es que la soltura de ejecución salta a la vista, y ya sean figuraciones abstractas o geométricas, el refinamiento y la calidad están siempre presentes. El carácter simbólico de las composiciones contribuye a estructurar unos espacios humanamente acogedores. Estos murales son su primer contacto directo con la arquitectura, colabora con ella para humanizar el espacio, para hacerlo más bello y habitable, para establecer una relación más estrecha entre todas las artes.

En 1954 realiza la decoración mural en cerámica de la fachada de una empresa madrileña de materiales de construcción, situada en la calle Santa Cruz de Marcenado. Mosaicos en los que sobre fondo negro se representan motivos esquematizados del arte de la albañilería y la construcción. Máquinas, simplificadas figuras, utensilios y la propia actividad representada, nos remiten a las actividades propias del lugar en que esta composición se halla ubicada.

37. UREÑA, GABRIEL: Op. cit. p. 123.



Mural en cerámica en una casa de construcción de Madrid (1954).

En 1955 realizó para el Banco Guipuzcoano tres murales con diferentes técnicas y en distintos lugares de España. *El de Tolosa*, de ladrillo, cerámica, cal y piedra en bajo relieve y con grafismos muy rehundidos, completamente abstracto, realizado en colaboración con el arquitecto Barandiarán y junto a una escultura de Chillida. El segundo en *San Sebastián*, sobre madera con pintura plástica, son tres tablas unidas que representan la arquitectura, la pesca y la industria. El tercero en *Madrid*, con el arquitecto Anasagasti, donde presentó una composición totalmente geométrica, obra trabajada y pensada en su más estricta formalización, líneas y volúmenes dotados de tensión, que junto a las tonalidades mantienen un grado permanente de energía. La conformación clara y geométrica de la imagen, y la paleta contrastada en lo que al empleo del color se refiere, hacen ver que en estas obras se ha inclinado por opciones constructivistas, no el constructivismo severo de la Bauhaus, sino una visión personalizada en la que predominan las formas geométricas hábilmente enlazadas y animadas por combinaciones cromáticas de rico efecto visual.

La pintura mural sobre tabla que en su día estuvo emplazada en la oficina del constructor Huarte (1955), es otra muestra de la variación muralística del artista. Con una graffía próxima a la de Miró, emergen sobre un fondo raspado y neutro, esas formas flotantes y leves en tonos fríos, presagiando su posterior etapa.

De especial interés, por lo que al conjunto se refiere, es su participación en la decoración del Hotel Fénix de Madrid (1956), encargo del arquitecto José María Anasagasti para decorar el bar y restaurante del citado hotel, en el que además de murales, expondría su primera escultura abstracta en hierro pintado, lámparas y cerámicas. *Toilette en el campo* es el título de uno de estos murales (hoy ya desaparecidos), pero del que se conservan referentes visuales que nos permiten entender los caminos artísticos por los que transcurría la obra del pintor. Recoge aquí la tradición de las toilettes de Degas, pero sometida a la prueba del análisis y de la síntesis. El cubismo le sirve para ceñir más estrechamente la forma, y el resultado es esta obra en la que se aprecia un espíritu de concreción plástica y mental. Como hiciera Picasso en algunas de sus obras, presenta un descoyuntamiento de la escena, en la que las partes que forman el cuerpo, los cuellos, los pechos, las extremidades, las cabezas, etc., son independientes y parecen encajadas para construir la figura. Esas mismas partes se perciben unas de frente, otras de perfil; los rasgos del rostro se hacen cada vez más arcaicos y esquemáticos. Los planos cromáticos le sirven para destacar el carácter de construcción de toda la composición.

Este conjunto decorativo había sido precedido por otros proyectos decorativos pero de menor envergadura, como los seis murales que le encargaron para la decoración del hotel Castellana Hilton (1952) en Madrid, o el encargo del arquitecto Julio Cano para decorar el Hostal de Los Reyes Católicos en Santiago de Compostela (1954), con dieciséis cuadros para el comedor y catorce para el hall y habitaciones del mismo.



Mural del Banco Guipuzcoano de Madrid (1955).

Entre 1955 y 1957 Manrique trabajó además en los murales del cine Princesa de Madrid del arquitecto Sanz Magallón; el del Salto de Pampaneira, en Sierra Nevada (Granada); en la fábrica Kinos de Agromán en Villaverde (Madrid); en el bar Panchitos de Palma de Mallorca; en la central del pantano de Cíjara (Badajoz). Desgraciadamente muchos de ellos han desaparecido fruto de remodelaciones posteriores, no quedando ni tan siquiera una referencia visual para su estudio.

Las muestras de la incursión del arte abstracto en la vida cotidiana y en los espacios públicos, se reproducían por todos los rincones. *Los murales para la terminal internacional del aeropuerto Madrid-Barajas (1959)*, muestran una acusada diferencia de estilo con los precedentes. Utilizando la sobria gama que caracterizaba a sus lienzos del momento, crea dos enormes composiciones (22 x 3 metros), en las que repite, en formatos agrandados, las técnicas y la concepción espacial empleada en la pintura de caballete; una de ellas se adapta a la curvatura del muro, dando la impresión de una enorme superficie que envuelve al espectador, haciéndolo entrar en un mundo de rigor, seriedad y severidad, en el que toda concesión accidental ha sido eliminada para dejar solo al contemplador en presencia de la belleza esencial, desnuda, lograda y arquétipica. A la otra le confiere un aspecto más gestual, cuyas formas sugieren un leve movimiento ondulatorio, la soltura salta a la vista y el espacio se humaniza con esta palpitación, tan acorde, por otra parte, con el lugar para el que iban destinadas. Se ve-

rifica aquí, la capacidad de observación del artista al concordar espacio y decoración, aportando siempre soluciones originales y constructivas, íntimamente integradas en la estructura de los ámbitos espaciales que complementan. Hoy en día ninguno de estos dos murales se conserva.

El artista, como hemos visto, se encontraba en una época de efervescente creación, un momento de búsqueda incesante. Jugaba con las formas del cubismo o con la grafía mironiana, proponía un arte individualista y apolítico, interesado en los aspectos estéticos, si se quiere esteticistas, un mundo de armonías y colores.

Resumen de un periodo

En 1957, César Manrique hace su *Primera exposición antológica* en Las Palmas de Gran Canaria, que tiene el valor excepcional de presentar reunidas las diversas etapas de la vida artística del pintor hasta este momento. La muestra permite apreciar la evolución del artista dentro de un lenguaje personal constante.

El conjunto de lo expuesto no era muy homogéneo estilísticamente hablando, cuadros como *El hijo del hortelano*, *Frutos en la alfombra*, *Cebollas florecidas*, *Barcas en la Caleta*, *Panocha*, *Cebollas y remolacha*, pertenecían aún al estilo detallista, con un toque de ingenuismo. Estudiaba aquí la realidad y sacaba de ella una visión propia que transmitía a sus dibujos y sus pinturas; por eso supo dar a éstas la fineza de color que necesitaban, muestra indiscutible de su agudeza perceptiva. En la mayoría de las telas, la pincelada era jugosa y amplia, con un colorido luminoso, indicio de un gran coraje y de una gran sinceridad, dando, en todo caso, una agradable sensación de espontaneidad y de intuición.

Se expusieron otras obras figurativas que reflejaban la lucha del pintor con los objetos del mundo visible y los colores apresados, buscando una nueva organización más libre y sintética. Monotipos como *Noche de Malpaís*, *Objetos enterrados*, o *Flores y un pez*, son el punto en el que confluyen la tendencia figurativa y la abstracta, las formas concretas están a punto de deshacerse en su más genuino resumen. Estas formas fueron estudiadas pacientemente, deformaciones estructurales que no eran gratuitas ni hijas de la excentricidad, sino que obedecían a la dificultad que representaba sustraerse a todos los moldes creados, para dar una expresión real y honrada de las cosas.

Sus *Composiciones* eran una asimilación inteligente del cubismo, y mostraban la originalidad que lo diferencia de este ismo. Unas veces como galaxias con órbitas, con fugas luminosas que parecen cometas, reflejo de la naturaleza cósmica, y otras como creaciones geométricas, simples triángulos y líneas hábilmente combinadas en volúmenes ovoides, sobre fondos verdes, negros, azules, rojos, y violetas. Eran armónicas figuraciones de un mundo irreal, o de re-

flejos o impresiones que se aplicaban en un arte de composición y construcción. No nos ofrecía aquí ningún tipo de mensaje, sino objetos naturales puros y simples. Estos cuadros de tendencia cubista son tan sólo una disciplina transitoria en su camino.

Otro momento de la pintura abstracta de este artista fueron esas creaciones tendentes a reproducir e interpretar motivos de la naturaleza muerta y de la vida inorgánica, paisajes submarinos, paredes y rugosidades basálticas, tornasoles,



Sin título (1955).

aguas oleaginosas y de muaré, rebosantes de cromatismos suaves o fulgurantes. Las formas se emparentaban con los musgos, con los cuerpos orgánicos, y súbitamente surgen a la luz los efectos de estructuras que jamás habíamos contemplado. Estos cuadros microscópicos de aumento extraordinario nos permiten una nueva penetración en la naturaleza y en su fantasía, nuevos aspectos antes ocultos a nuestra mirada. Un lenguaje de simplificaciones biomórficas, que ya introdujera Miró en los círculos surrealistas a finales de la década de los veinte. Así como los signos, de trazo adulto y serio, cuyo carácter secreto se nos presenta fruto de una profunda depuración del color y la línea.

El peso de todas las influencias recibidas: el color de los fauves, Picasso y el Cubismo, el sintetismo, Miró o cuantas tentativas renovadoras se aprecian en sus obras, afirman rotundamente un temperamento de pintor, que por encima de todas esas modalidades, y lejos de limitarse a la práctica imitativa, utiliza para sus propios fines. A todo ello se imponen su intuición y sus condiciones innatas a las que no pudo o no quiso sustraerse. Manrique, de hecho, extraerá la fuente de inspiración de su tierra natal a lo largo de toda su vida, independientemente de cuáles fueran los lenguajes o técnicas utilizados. La aprensión objetiva del mundo real será reemplazada paulatinamente por la expresión de los dominios cognoscitivos, de modo que el creador en su obra explicitará los fundamentos de su poética. Así transformaba el orden natural a través de su personal concepción. La mimesis dejó de ser la razón primera de su arte, le interesaba la expresión de los presupuestos estéticos por encima de la fidelidad de la representación. Renunció a lo extremado de su figuración pictórica, a lo exteriormente folclórico de sus asuntos y se embarcó en el arte abstracto.

La exposición antológica de Las Palmas se completaba con una muestra de cerámica, actividad que siempre había interesado al artista, y para la cual tomó como referencia modelos de la tradición lanzaroteña, a los que decoró con abstracciones, o simplificados esquemas figurativos. Esta combinación de primitivismo y modernidad, es propia del arte contemporáneo. Un resumen de esta muestra fue presentado el mismo año en El Casino de Santa Cruz de Tenerife y en los salones del Cabildo Insular de Lanzarote, suponiendo la síntesis final de todo un período, el broche de oro que culminaba una etapa y la consagración del artista en Canarias.

Otras manifestaciones artísticas

La apertura y aceptación del arte abstracto parecía ser el signo de los tiempos, tocaba esta vez la renovación a una de las instituciones más conservadoras, pero que siempre había estado estrechamente vinculada con el mundo del arte y los artistas: la Iglesia. Al no oponerse e incluso apoyar al arte no figurativo aseguraba su aceptación por parte de los medios de comunicación de masas, y la protección del Estado.

Efectivamente, la No Figuración irá imponiéndose palmo a palmo, muro a muro, vidriera a vidriera, en edificios destinados al culto. En el verano de 1956, Francisco Farreras se ocupa de unos murales en la capilla de las Navas del Marqués, mezclando por tramos figuración y abstracción. Igualmente Labra, Valdivielso, Mampaso, Rivera y Suárez crean, en nuestro país, la primera iconografía religiosa abstractizante en frescos de iglesia. José Luis Fernández del Amo hará desde el Instituto Nacional de Colonización no pocos encargos a pintores y escultores como Manuel Rivera o Ángel Ferrant³⁸.

En 1958, el Ateneo de Madrid inauguró en su sala Santa Catalina, una exposición de veinticinco obras con el título *Continuidad del arte sacro*, que abarcaba desde la pintura y la escultura, a la orfebrería y la forja, pasando por la arquitectura, vidriería y mosaicos. Manrique participó en la sección de pintura con *Símbolos de la pasión* (proyecto para mural), y *Cabeza de Jesús*, obras abstraídas al máximo como las de Mampaso, Vento, Mignoni, Rivera, Lara o Valdivielso, que daban idea del eclecticismo estético de la muestra y que seguían las líneas marcadas por sus investigaciones, es decir, un camino tendente a la abstracción, a la simplificación del asunto, a la esquematización y a la reducción del objeto a sus principios elementales.

Esta exposición fue íntegramente trasladada a Zaragoza. La Semana Nacional de la Parroquia organizó la denominada *Gran exposición de arte sacro*, cuyo catálogo era encabezado por el Arzobispo de Zaragoza, dando así su beneplácito al nuevo arte abstractizante que empezaba a irrumpir en los templos.

La participación de César Manrique en este tipo de exposiciones, hay que verla como un hecho puntual. La exposición *Arte religioso actual*, Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela (1953), o el mural en piedra volcánica de la ermita de Máguez, Lanzarote, en 1974, son manifestaciones deseadas pero conviene reseñarlas como ejemplos de su disponibilidad a participar en todo aquello que dinamizara y contextualizara el arte abstracto en la sociedad.

Hemos visto cómo la abstracción había empezado a perforar los campos de la pintura y la escultura, había encontrando una puerta abierta en la arquitectura, y la Iglesia tampoco se mostraba reticente a su contagio, pero aún había que llegar al gran público, aunque fuera a través de los objetos más sencillos y cotidianos.

En 1953 Tomás Seral organizaba en la galería Clan de Madrid una exposición de abanicos decorados por jóvenes artistas, como José Caballero, Mosca, Paredes, Redondela, Saura y Eusebio Sempere. El decorativismo abstractizante aparecía por primera vez en una galería.

En 1955 se organizaba el *Primer concurso de bocetos para estampados* por la casa Gastón y Daniela, se buscaba en esta ocasión que las telas tuvieran un

38. UREÑA, GABRIEL: *Op. cit.* p. 123.



Tela: Sandías (1955).

estilo propio dentro de las corrientes modernas como tenían otros países. Los artistas aportarían su talento y su ingenio para renovar esta especialidad textil. A la llamada acudieron un buen número de artistas del momento, como César Manrique, Mignoni, Sota, Feito, Farreras, Stubbing, Canogar, Paredes Jardiel, etc. Manrique obtuvo en esta ocasión con *Sandías*, el tercer premio de los cuatro convocados³⁹.

César Manrique vivía por entonces en un piso situado en la calle Covarrubias, en el que tenía su propio estudio. Su casa fue lugar de encuentro en más de una ocasión, para reuniones de amigos, charlas, fiestas o exposiciones. Una de ellas fue la celebrada en 1959 bajo el título *Objetos nuevos de Navidad*, en la que Maud Westerdahl presentaba sus modelos para joyas; Pablo Serrano sus esculturas; Mignoni, pinturas y Manrique sus últimas pinturas, christmas abstractos, y móviles como los titulados *Nefertitis*, *Greca al aire*, o unos árboles navideños plegables.

Otro de los proyectos decorativos en los que participó fue en *Arte nuevo en seis escaparates de El Corte Inglés* (1963), en el que junto a Manrique, Millares, Rivera, Serrano, Rueda y Sempere, presentaron un ensayo de ordenación, o de ornamentación en abstracto de los escaparates de dicho establecimiento.

39. Los temas del concurso fueron: Castilla, Arquitectura Española, y Tauromaquia. El premio de la categoría tercero fue de mil pesetas.

Manrique preparó su escaparate a base de formas móviles, creando una sensación de movimiento y espectacularidad que llamaba la atención del viandante; atención que por otra parte era el principal objetivo del experimento, conjugando una vez más el desarrollo del arte moderno con su incorporación total a la sociedad, es decir, llevar el arte a la calle.

Vemos entonces como Manrique cultivaba ya, con idéntico acierto que en sus pinturas, otras muchas modalidades plásticas, destacando los murales, las cerámicas, alguna escultura, objetos ornamentales o utilitarios. Una labor polifacética y al mismo tiempo coherente con su forma de pensar y sentir el arte. De esta forma se iban desplazando límites y generalizando el consumo de la *Abstracción*, y queremos destacar que la participación de Manrique en todas estas actividades, no es más que el principio de proyectos más amplios y ambiciosos que tendremos ocasión de estudiar más adelante.

2.3. EL INFORMALISMO (1958-65)

Se asegura unas veces que el informalismo puso su primera piedra en Estados Unidos, hay quien por el contrario ve los precedentes más claros en el *art brut* de Dubuffet, pero sean cuales fueran sus orígenes, cada lugar del mundo lo adoptó cuando esta realidad se hizo manifiesta en su panorama histórico. El expresionismo abstracto fue el primer gran estilo pictórico norteamericano, respondía a un deseo común de acabar con el provincialismo de la pintura de anteguerra e imponerse en Europa, una necesidad de encontrar un lenguaje original que no fuera subsidiario de ningún lenguaje europeo. En Francia, el informalismo se justificaba también como una ruptura con las formaciones históricas de la cultura francesa: de orden, de medida, de equilibrio, de claridad racional, de clasicismo. Los puntos de contacto del informalismo español con el expresionismo abstracto en Estados Unidos son claros, salvando las distancias temporales⁴⁰.

Cuando esta corriente llegó a España, encontró la receptividad adecuada para prender rápidamente, y cuajar con más determinación que nunca, haciendo posible la incorporación de los creadores españoles a la vanguardia internacional. La segunda mitad de los cincuenta es un período marcado por los planteamientos de choque, los movimientos y los grupos de vanguardia. Fue a través de ellos como se consiguió, por primera vez, la sintonización y el reconocimiento internacional del arte español, salvo, naturalmente, los que vivían fuera del país.

Los grupos artísticos que surgen durante estos años no sólo pretenden recuperar la perdida tradición vanguardista, sino que tratan de enfrentarse con la realidad concreta del país y del mundo occidental, para lo que necesitan elabo-

40. Sobre el tema véase; EVERITT, A.: *El expresionismo abstracto*, Barcelona, Labor, 1975.

rar un nuevo lenguaje más acorde con los tiempos. Grupos como *Parpalló*, *Equipo 57*, y *El Paso*, fueron capaces de articular lenguajes competitivos en el contexto español. Al igual que sucedió en otros países europeos, en España el interés por la pintura norteamericana fue uno de los factores que haría prender la llama de la estética que empezaba a tomar cuerpo: el informalismo.

En 1955, Barcelona recibió la visita de una exposición del MOMA⁴¹ dedicada al arte moderno de los Estados Unidos, era la segunda generación de la Escuela de Nueva York, cuyos precedentes estaban en las figuras de Pollock, De Kooning, Stamos o Gottlieb. Tres años más tarde, Madrid fue la ciudad elegida para mostrar la exposición *La nueva pintura americana*, también organizada por el MOMA, y que contribuyó a consolidar internacionalmente la imagen del expresionismo abstracto de esta escuela. La acogida tributada por los artistas y los críticos de *El Paso* no pudo ser más calurosa.

El equivalente europeo del expresionismo abstracto (conocido por el término Informalismo, Tachismo, u Arte Otro), se conoció sobre todo a través de París, entre otras cosas porque esta ciudad seguía recibiendo becarios y visitantes ocasionales procedentes de España, y gracias a la exposición organizada por el crítico Michel Tapié, *Otro Arte*, que visitó primero Barcelona y luego Madrid. No podemos olvidar tampoco algunas de las exposiciones individuales de Mathieu, Hartung, Chéreau, o Vedova que organizó el Ateneo de Madrid.

El Paso fue el grupo que tomó las riendas del informalismo en Madrid, fundado por Antonio Saura, Manolo Millares, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés y Antonio Suárez, con los críticos Manuel Conde y José Ayllón. Más tarde se incorporaron Manuel Viola y Martín Chirino, y dejarían el grupo Juana Francés y Antonio Suárez. Este grupo se dio a conocer públicamente en febrero de 1957, a la manera vanguardista, con *Boletín*, declaración de principios, etc. La vida del grupo fue breve, tres años, pero muy productiva. Su objetivo fue sacar al país de la atonía artística en que estaba inmerso, de la atmósfera plástica predominante, y vigorizar el arte contemporáneo español, consiguiendo un mercado para los artistas (galerías, marchantes, críticos, revistas...), que no existía. Se admitían las diferentes manifestaciones artísticas de cada uno de los miembros del grupo⁴².

Ya fuese un informalismo de rebeldía (en el que la espontaneidad y la violencia de grafismo más o menos distorsionado y el residuo de cierta figuración suelen ser los elementos más evidentes); o el informalismo matérico (en el que la textura toma el protagonismo), lo cierto es que los límites entre unos y otros no están muy claros. El hecho de que cataloguemos a los artistas dentro de una u otra corriente del informalismo es una cuestión estrictamente metodológica y

41. MOMA: Museo de Arte Moderno de Nueva York

42. Sobre el tema véase; TOUSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983.

corresponde a un momento puntual de su carrera, ya que hay que tener en cuenta que en el futuro cada personalidad tendrá su propia evolución.

El Paso en España fue sinónimo de informalismo, pero ellos no fueron los únicos en Madrid y mucho menos en el resto del país. Fuera de sus postulados, se desarrollaron obras individuales con las mismas actitudes informalistas que tuvieron también una gran importancia en aquellos años, como las de Lucio Muñoz, Manuel Mampaso, Francisco Ferreras o César Manrique. Sin embargo, llegado el momento de ubicar a estos artistas en el contexto de la vanguardia española de los cincuenta se recurre a la vía de exigir cuestiones ideológicas para inscribirles en uno u otro contexto estético, así se exalta el compromiso de Millares con su época, pues a través del drama de la muerte se interesa por los aspectos y causas de ésta en el siglo XX, y concretamente en la España franquista; o la rebeldía y violencia de Saura, desestimando a otros artistas que no se pronunciaron por esta postura crítica.

Manrique, en efecto, no perteneció al grupo El Paso, como tampoco lo hicieron muchos de sus contemporáneos, ni se pronunciaba políticamente en aquel momento (cosa que tampoco hizo posteriormente), él era un artista individual, que avanzaba parejo al resto de sus compañeros, en la búsqueda de su estilo. Fue censurado por su proximidad a los círculos oficiales, la acogida de su obra entre la alta sociedad española, y su labor de muralista por encargo. Planteamientos un tanto ambiguos y llenos de prejuicios, si tenemos en cuenta que la mayor parte del arte en aquella época se canalizaba vía oficial, y que la radicalidad o espíritu contestatario de los grupos abanderados, lo era tanto como el poder consentía, sirviendo, en ocasiones para “blanquear” la imagen del régimen de la dictadura en el extranjero.

Dejando de lado este aspecto de la cuestión, que va perdiendo interés progresivamente con el paso del tiempo, lo cierto es que el arte español triunfó en este momento, dentro y fuera de sus fronteras. La clave de este éxito, en un momento en que el informalismo internacional ya había entrado en una fuerte crisis final, es quizá la conjunción entre unas formas de expresión cosmopolitas y unas señas propias de identidad. La dosificación exacta de modernidad y de tradición, de internacionalismo y nacionalismo, de expresividad o contención, fue distinta en cada pintor, y su evolución posterior. El informalismo consiguió exportar una imagen de España que contribuyó a consolidar el prestigio internacional del país.

2.3.1. AÑO CRUCIAL: 1958

En este año la obra de Manrique experimenta un cambio importante, una profunda transformación. Aquellas primeras visiones de su isla, las floraciones y sensuales motivos, o los esquemas geométricos, en casi nada evidencian el giro que su obra presenta de aquí en adelante.

La exposición del Ateneo de Madrid (1958), recogía diecisiete pinturas recientes. Los críticos, estaban de acuerdo en la apreciación de que la obra manriqueña había sufrido una transformación importante, coincidían también en que las gamas de color se alejaban mucho de la exuberancia colorista anterior, presentando ahora una austeridad inusitada, y hablaban de la preocupación del artista por trabajar la materia.

Pero en lo que no coincidían era en la importancia del asunto o argumento de las mismas. Juan Antonio Gaya Nuño en su presentación en el catálogo de la muestra del Ateneo, destacaba en estas obras lo que creía la representación evidente de las tierras de Lanzarote y decía: “de lo que rebosa esta etapa austera de César Manrique es de argumento. Un argumento feroz, inmanente y eterno, porque lo ha proporcionado la geografía. Es el de la isla de Lanzarote, de un anclaje desértico y tremendo en el Atlántico, donde la tierra caliente de volcanes con vida se ha cubierto de torrenteras de lava pulimentada, negra y gris, hostil y estéril, bordeada de arena y de noche, y de unos recipientes blanqueados donde los hombres sedientos esperan un don de agua. Éste es el blanco, la lava es el gris”⁴³.

Mientras que para José de Castro Arines o Figuerola-Ferretti, el tema de estos cuadros no tenía ninguna relevancia, no apreciaban esas simbologías, y el caudal expresivo venía de la materia y su tratamiento, una pintura-pintura sin más aditamentos, “la pintura de Manrique no es para mí más que una realidad pictórica; un cuerpo pictórico autónomo y valedero por sí. Lo que yo encuentro en él que justifica mi contento, se explica en sus juegos elementales en su arquitectura, profundos y dramáticos en la piel que recubre su trasmundo”⁴⁴. “El resultado no puede ser más bello, porque la preocupación definitiva de Manrique es la obtención de la calidad de materia, y ello con una reducida gama de colores de los que consigue tonalidades y matices extraordinarios, algunos con resonancias cósmicas”⁴⁵.

En realidad, las opiniones mencionadas son el fiel reflejo de una época. El impacto de los nuevos materiales produjo un fuerte deslumbramiento en el sentir crítico, que se apresuró a hablar de ellos y a clasificar las obras de acuerdo a su índole material. Advertir las similitudes figurativas más o menos adecuadas, fue otro de los recursos de la época, pronto surgieron nociones como “magma fluctuante”, “paisaje lunar”, “telúrico”, etc., que daban prioridad exclusiva al argumento. En general, pensamos que tales clasificaciones por sí solas pasarían a la historia sin pena ni gloria, pues todos los elementos influyen en la elaboración del significado concreto de una obra.

43. GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: “La fase austera de César Manrique”, en *Ateneo*, Madrid, 1958.

44. CASTRO ARINES, JOSÉ DE: “Manrique” en *Informaciones*, Madrid, 25 noviembre 1958

45. FIGUEROLA FERRETI, LUIS: “Pinturas de César Manrique” en *ABC*, Madrid, 7 diciembre 1958.



Pintura n.º 3 (1958). Colección particular (Madrid).

Nuestra opinión sobre el referido momento creativo de Manrique, se inscribe en la necesidad de valorar a este artista como un hombre de su tiempo, empeñado en la lucha consciente entre el anhelo de belleza y de la expresividad precisa. Sabía muy bien que España atravesaba un momento óptimo, que la apreciación del arte español en el extranjero pasaba por la asimilación del expresionismo abstracto, eso sí, guardando siempre las señas de identidad y tradición que lo hacían diferente al que se practicaba en otros países; se hablaba de seriedad, austeridad y sobriedad españolas, de ascetismo y penitencia cromática, de la búsqueda de nuevos materiales y de la influencia del paisaje. Él, como otros artistas del momento inmersos en ese ambiente de experimentación y ebullición, dejó que su intuición le llevara al encuentro de su destino pictórico y optó por la sabia combinación de esas premisas: color, materia y tradición.

Los colores sombríos, el negro, el rojo, el gris, el pardo, dominaban la obra de Millares y de Saura, y también en las de Canogar, de Feito, de Viola, de Hernández Pijuán, de Zóbel y de muchos otros, tanto como en la obra de César Manrique, quien redujo la paleta a los negros, blancos, grises, ocreos o tierras. Sordidez de color que conjuga perfectamente con ese sentido de renuncia y de síntesis, de esencialización, que presentan sus obras. Una tendencia a la concisión, a la desnudez y la elementaridad.

El otro signo de los tiempos, y nos referimos a los experimentos con la materia, también es evidente en sus obras. La mayoría de los artistas se fijaron en un material concreto, que hicieron suyo en detrimento de otros. Así sucedió en el caso de Tàpies con sus tierras y con sus cementos; el caso de Millares con la arpillera, sometida a toda clase de desgarros; el de Rivera con las telas metálicas; el de Lucio Muñoz o el de Guinovart de un periodo determinado con la madera; el de Torner con las raíces torturadas y los materiales “irónicos”, etc. Manrique también utilizó arenas, el akil, pegamentos especiales o cal, que junto a los raspados confieren a las superficies de sus cuadros la sensación de un viejo fresco deteriorado por los años, atenuado por la medida y el equilibrio.

No podemos terminar de contextualizar estas obras sin referirnos al tema de las mismas. Como hemos visto en las etapas precedentes de su producción, el asunto de sus obras tanto figurativas como abstractas, siempre llevaba implícito el sentimiento nostálgico de su tierra. Ahora, la crítica sigue buscando estas vinculaciones, a pesar de la dificultad de concretizar esas más que metafóricas afirmaciones, “cabría incluso denominar a estas obras macropaisajes espirituales, aunque ninguna de las formas congeladas, pero no ausentes de emoción, pueda ser nunca concretamente identificada”⁴⁶. Manrique habla de sensaciones e impresiones recibidas en contacto directo con la naturaleza, pero no considera

46. AREÁN, CARLOS: *30 años de arte español*, ediciones Guadarrama, Madrid, 1972, p. 224.

que éstas se representen de modo fidedigno en su obra, sino que esas formas o impactos visuales recibidos, se traducen en una plasmación pictórica ideal, a veces imprevisible y sorprendente.

Si desconociéramos el discurrir de su carrera posterior, podría pensarse que estas pinturas son tan sólo el reflejo del sentir de una época y las emparentaríamos con las de Juan Vila Casas, creador de lo que él mismo llamó “planimetrías”, superficies topográficas a modo de paisajes aéreos, de matices neutros, con aplicaciones de materias diversas en cantidades mínimas, con trazados muy rectilíneos de sutiles entrecruzamientos lineales, como si fuera un topógrafo. Pero como no nos es ajena su producción, nos atrevemos a decir que esta vena trágica que presentan sus telas, no será todavía el estilo personal y diferenciador que buscaba su autor. Veremos cómo su condición antropológica, a pesar de vivir desde hace años en Madrid, está tan íntimamente ligada a su obra, que ineludiblemente le conducirá hacia lo que ha de ser lo más fecundo e interesante de su trabajo. Podríamos considerar a Manrique como uno de los artistas más arraigados a sus orígenes que ha dado el arte contemporáneo.

En conjunto, los cuadros presentados en la exposición del Ateneo, fueron obras fragmentadas irregularmente por grietas y bandas de color, en posiciones contrastadas por tonos y colores yuxtapuestos limpiamente, en las que el dominio de las arenas y de las oxidaciones fue haciéndose patente, y los tonos ocres y terrosos prevalecieron sobre la viveza cromática de antaño. Parecen un deseo de construir equilibrios geometrizarantes y cromáticos.

2.3.2. PINTURA MATÉRICA (1960)

En España las tendencias del informalismo pueden resumirse en tres grupos, la abstracción geométrica (Equipo 57, Palazuelo), la pintura de formas fluctuantes (variedad gestual, dispersa y espacialista) y pintura de la materia o de denso empaste. Modalidad esta última de la que hablaremos en adelante por ser la tendencia en la cual se inscribe la producción de nuestro artista.

Sobre la tan traída y llevada discusión en torno a quién fue el primer erosionador de la materia en España, ya fuera, Selva, Puig o Tàpies, conviene recordar que ya antes, cronológicamente, que todos ellos, realizaron la agresión contra el pigmento y descascarillamiento del mismo, Jean Fautrier y Dubuffet, quienes no habían surgido tampoco por generación espontánea, sino que contaban entre sus precedentes a los anteriores inventores de formas no imitativas. Resulta inútil, por tanto, seguir buscando primogenituras para conferir originalidad a la obra de un artista, más aún, que un pintor puede ser excelente y no ser el primero cronológicamente en una modalidad determinada.

Lo cierto es que la materia se convirtió, para esta tendencia del informalismo, en el motivo principal de la obra. Sabido es que la técnica no fue nunca desvalorada por el artista, fuera de la época que fuese, sin embargo hasta estos



Pintura n.º 12 (1962).

momentos la técnica y el uso de un determinado material, constituían sólo un detalle para la consideración crítica y estética de una obra. Sólo ahora se asiste a una preponderancia de la materia como razón primera, o como única razón del cuadro, situándose por encima del interés por el dibujo, color, forma o composición. Cada artista que decide su trabajo en esta tendencia experimenta y busca la individualidad a través de un material concreto, al que extrae la máxima expresión plástica y así aparecen cuadros de arpillera, de cemento, de tela metálica, de cuero, de arena, etc. Nos hemos referido también en un apartado anterior a la sobriedad de los colores en la paleta de todos estos artistas, que la crítica deriva de lo que llamado la esencia de lo español.

Con estas características, que Manrique absorbió perfectamente, entra a formar parte de esa joven generación española que consigue calidades insospechadas en la utilización del óleo, de la pasta pictórica, y que logra hacerse un hueco en el panorama artístico nacional e internacional.

Proyección internacional

Coincidiendo con el momento espléndido del informalismo, la hora universal de la pintura española alcanza la mayor repercusión internacional. Los artistas españoles (pintores y escultores) comparecen con éxito demostrado por la

larga relación de premios obtenidos, en las Bienales de Alejandría, Venecia y Sao Paulo. El arte realizado en España traspasaba a cada momento las fronteras, celebrándose innumerables exposiciones en distintos países europeos, en América y Asia.

Es entonces cuando Manrique, como muchos otros artistas españoles, se engancha a esa proyección fuera de las fronteras nacionales participando en la *XXVIII Bienal de Venecia* (1956), *XXX Bienal de Venecia* (1960), o la *VII Bienal de Sao Paulo* (1963), y forma parte de numerosas exposiciones colectivas de jóvenes pintores que consiguen una promoción inusitada en el extranjero, entre otras: *Trece pintores españoles actuales* (1959), en el Museo de Artes Decorativas de París; en la *Joven pintura española*⁴⁷ (1959), en el Museo de Arte e Historia de Friburgo, cuyo cartel anunciador recogía una de las obras presentadas por Manrique. *Espacio y color en la pintura española de hoy* (1960), fue la colectiva presentada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, que también se exhibió en otras ciudades latinoamericanas como Buenos Aires, Montevideo, Lima, Santiago de Chile, Valparaíso y Bogotá. Este contacto con América se refuerza con otras muestras como *España en México*, o *Pintores españoles contemporáneos en la Feria Mundial de Nueva York*.

Esta abundante participación en colectivas en el extranjero se ve reforzada con otras exposiciones individuales, que reafirman su posición en el panorama internacional, como las que realiza en la galería *L'Entracte de Lausanne* (1960, 1963), o la galería *Craven de París* (1960). Al dinamismo exterior hay que añadir la proliferación de muestras internas que consolidan la fama de los artistas. La acumulación de premios en las más prestigiosas bienales internacionales, sirvió de aval y estímulo a los artistas españoles comprometidos con la vanguardia y permitió dar una imagen diferente hacia el exterior de lo que sucedía en España. Por primera vez, se conjuga perfectamente la acción local con la foránea, es decir, el éxito fuera y dentro de nuestras fronteras, sin tener que optar por la vía de la emigración o del exilio para articular un lenguaje artístico competitivo en un contexto cosmopolita.

Características de esta pintura

Ya vimos como el año 1958 supuso el inicio de una aventura pictórica para Manrique, la gran variante con respecto a su producción anterior la constituye no sólo la mitigación del color, sino la propia estructura del cuadro, de trazado ortogonal, animada por la libertad de ejecución y por la vibración de la materia, elemento que utiliza por primera vez en su obra.

47. La exposición *Joven pintura española* (1959) celebrada en el Museo de Arte e Historia de Friburgo, se trasladó después a Munich, Bonn, Oslo y Gotemburgo.

Pero es de 1960 en adelante cuando esta libertad y vibración toman carta de presencia permanente dando origen a lo mejor de su carrera pictórica, una pintura vital e indeterminada. César Manrique se había identificado plenamente con las corrientes informales de estos años, y con la erosión de la materia. Supo aunar preparación técnica y libertad expresiva, consiguiendo de esta manera una obra plenamente madura, un encuentro feliz para esa búsqueda que había durado años. Un encuentro que se simplifica en dos palabras: pintura matérica.

Materia que es protagonista en sus lienzos, a la que su sentido intuitivo sabe extraerle la máxima expresión plástica, y obtener diferentes calidades en su tratamiento. El material de la pintura determina el efecto que produce la superficie, se convierte en fuente de formas indeterminadas y en portadora principal de la expresión, recibiendo con ello una nota táctil. Superficies rugosas, granuladas, corroídas, arañadas, quemadas, pedregosas, fueron trabajadas con diversos materiales y recursos pictóricos (enfoscados, relieves, improntas, pastas), un híbrido entre pintura y materias plásticas en las que tanto o más que el color importa la textura, la tectónica y su acompañamiento de luces y sombras que crean el volumen, signo que pertenece más a la escultura que a la pintura, por lo que esta obra podría gozarse tanto con el tacto como con la vista.

Estas superficies en una parte del cuadro lisas en otra rugosas, casi grumosas, aquí traslúcidas, allí opacas, con fragmentos mates y satinados, aparecen a veces cruzadas por grietas, u ordenadas en bien estructuradas cadenas de montañas. Estas elevaciones parecen emerger en denso y calcinado relieve sobre el soporte, merced a sus ondulantes ritmos. Con un poderoso aire vital pueden, en efecto, parecer las creaciones en facsímil de verdaderos "paisajes", de modo que permiten su lectura, confirmando a los relieves, a las diversidades de estructura y de color, ese valor emblemático que solemos atribuir al mapa orográfico. Pero estos lienzos que crea ahora Manrique no representan de una manera directamente reconocible ningún objeto que exista en la naturaleza, no pretenden parecerse a nada concreto, sería una complacencia tan evidente en el medio, que equivaldría a copiar la naturaleza.

La esencia de su tierra se halla presente, es verdad, pero tan sólo lo esencial, la captación íntima de la misma, evitando el mimetismo ilusorio o la artificiosa reproducción, sería tal vez aventurada en exceso la afirmación de Areán cuando dice, "César Manrique reinventa en sus lienzos un macrorrealismo de paisajes calcinados y materia emergente y rocosa, abierta en explosiones súbitas y con reconocibles alusiones al paisaje reseco y un tanto alucinante de su isla de Lanzarote"⁴⁸.

48. AREÁN, CARLOS: "Veinticinco artistas españoles", en *Catálogo de la muestra celebrada en la sala de exposiciones del Secretariado Nacional de Información de Lisboa*, Madrid, 1964.

Si en algún caso, la inevitable asociación figurativa extraía imágenes de las composiciones, es paralelo al fenómeno habitual que ocurre al contemplar cualquier paisaje, pero el artista no recurría entonces a ningún tipo de ilustración o imaginaria, Manrique optaba por identificar hasta la simbiosis su voluntad y su emoción expresivas con la materia que trabajaba. Esta sabiduría que Manrique presenta en el trabajo de la materia, es posible también gracias al conocimiento del oficio y de una estudiada técnica. Comenzó tempranamente a utilizar una mezcla de caseína, goma y barniz, unos medios que, si bien son de difícil aplicación, le permitieron conseguir efectos ricos e insólitos. Fue uno de los primeros también en utilizar los pigmentos plásticos y el akil, pero trabajado con una entrega artesanal y con un dominio que garantizaban su perdurabilidad.

Hay que tener en cuenta otro factor importante en el nuevo procedimiento de pintar que utiliza el artista en este momento, y que es la posición del cuadro. Ahora el soporte es colocado en el suelo o sobre una mesa en posición horizontal, evitando así que la pintura chorree y consiguiendo esas superficies y relieves abruptos, aunque esta modalidad fuera casi una necesidad derivada del nuevo lenguaje en el que trabajaba. El pigmento amasado y aplicado al arrastre, crea con sus ritmos y con el estudiado juego de sus distancias el contraste con otras zonas del lienzo, en las que el óleo sin materia, introduce la sensación de sosiego, enriqueciendo la plasticidad del conjunto.

No debemos olvidar otra de las importantes características de estas obras con respecto al giro que supusieron las de 1958: el color. Aquellos grises, negros y ocres, son ampliados a mostazas, beiges, azafranes, verdes, y amarillos. Colores que parecen quemarse al penetrar por las fisuras de cada forma, intensificando el clima de soledad lunar de sus obras. Estas variaciones tonales seguían el revoltijo de rugosidades y resaltaban los relieves. Con todo, a pesar de que la gama de colores ha aumentado con respecto a la precedente, el color seguía al servicio de la materia.

No sufre cambio alguno con respecto a 1958, la forma de identificar a sus cuadros que se limita a un número, hasta finales de 1964, año en que nuevamente titulará sus lienzos. El hecho de presentar las pinturas de una manera tan despersonalizada, evita en cierta forma la asimilación concienzuda con la realidad, siendo la crítica la que se encarga de conferirles esta peculiaridad. No sabemos si esta fue la verdadera intención del artista, en cualquier caso, veremos como modifica esta actitud a su llegada a Nueva York.

Hay que anotar aquí que esta nueva disciplina de trabajo se hace extensible a otro tipo de obras, como por ejemplo los murales que realiza en 1962 en el Club Náutico de Las Palmas de Gran Canaria, en los que se recreó con la textura, renunciando completamente a la minuciosidad anterior y trabajando la superficie de una forma más suelta que en sus lienzos, con una aplicación decidi-



Pintura n.º 130 (1963).

da que da al conjunto una sensación de espontaneidad, debido en parte a la amplitud de la superficie mural.

Destacaríamos, por tanto, la utilización óptima de la materia, y un refinamiento de ejecución y color, que convierten en acariciables sus superficies. Un naturalismo radical, abrupto e incisivo, que no dejaba sitio para la impronta ni para el gesto o el signo caligráfico y que liberaba con violencia las potencias expresivas de la materia.

La pintura de Manrique vista por los críticos

La crítica especializada⁴⁹ de la época se interesó sin reservas por la obra de César Manrique, incluyéndole según el caso en la corriente del informalismo internacionalista (Gillo Dorfles), en la pintura de la materia (Carlos Areán), o en el aformalismo de los francotiradores (Moreno Galván).

El objeto de análisis para estos críticos se centra fundamentalmente en el asunto, cuyo origen se identifica con el paisaje de su isla natal. En este sentido se expresa Juan Antonio Gaya Nuño cuando dice que “César Manrique es el primero en identificar la pintura con la abrupta y volcánica geología de su isla Atlántida. Lava y arena, tierra roja, ocre, gris y negra, se perpetúan en las superficies de la espléndida pintura, desgarradora y angustiante”⁵⁰; o Vicente Aguilera Cerní cuando afirma que “En Manrique, el viaje hacia la materia es un acercamiento a su país natal. Una evolución del drama solidificado en los paisajes de Lanzarote. Reproduciendo sus relieves y el caos torturado e inhabitable, sus cuadros más informales son completamente naturalistas”⁵¹.

La asimilación del paisaje en los cuadros de Manrique, sugiere a Antonio Manuel Campoy una veta realista en el artista, “no hay, no conozco yo una pintura más realista. Sus cuadros lanzaroteños, sin tema aparente, son el tema más puro, pues son la piel de elefante atlántico de la volcánica Lanzarote. Son los cuadros que exigía la historia plástica de las islas, iniciada, más o menos, con las mitologías marinas de Néstor, continuada en las anatomías genesíacas de Aguiar, renacida prehistóricamente en las primeras pictografías de Millares. Ahora, en Manrique, es la tierra Atlántida la desnuda protagonista, sin faunos y sin poderosas Evas ya: sólo la tierra, únicamente las arrugadas cumbres del mito sumergido en el océano. La tierra abrazada a la lava que arrojó fuera el incendiado corazón de las islas. La tierra literal, sí, pero convertida en pintura, entrelazadas una y otra sin posibilidad de separación”⁵².

El otro punto de interés en el estudio de la obra pictórica de Manrique, es la importancia que tiene en sus cuadros el trabajo de la materia. Según José More-

49. Manrique aparece citado en *Diccionario de pintores españoles contemporáneos* de Juan Ignacio de Blas (1972), o el *Diccionario crítico de arte español contemporáneo* de Antonio Manuel Campoy (1973). Han citado también a Manrique en tratados sobre arte contemporáneo: Vicente Aguilera Cerní en *Panorama del nuevo arte español* (1966); Juan Antonio Gaya Nuño en *La pintura española del siglo XX* (1972); Gabriel Ureña en *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959* (1982); Francisco Calvo Serraller en *España: Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985* (1985), o Carlos Pérez Reyes en *Pintura Española del siglo XX*, Barcelona, Vicens-Vives, 1990.

50. GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérica Europea de Ediciones, 1970, p. 413.

51. AGUILERA CERNÍ, VICENTE: *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, ediciones Guadarrama, 1966, p. 209.

52. CAMPOY, ANTONIO MANUEL: *Diccionario crítico de arte español contemporáneo*, Madrid, Ibérica Europea de Ediciones, 1973, p. 236.

no Galván, “César Manrique fue el pintor en quien la materia tuvo una entidad más decidida. No es que él fuese el único de todo este panorama en usar de manera enfática y expresiva la materia física de la pintura: es el que más usa a la materia como finalidad y no sólo como procedimiento. En el subterráneo de todo ello hay una especie de identificación cósmica con el primer día de la creación. De ahí la permanente alusión, más que literaria, con la dramaturgia tectónica, desértica, desolada de su isla natal, Lanzarote”⁵³. Igualmente Lázaro Santana resalta esta característica cuando analiza las obras del artista, “cuando Manrique crea la materia realiza un hecho absolutamente –y únicamente– pictórico, sin ninguna adherencia; es, y no se vea aquí un juego de palabras, una materia materialista: la materia de Manrique no conoce más realidad que la propia. El espíritu que la obra posee, no tiene una entidad distinta a la de la materia misma. Esa materia se autoorganiza y alcanza expresividad por sí, ajena a cualquier sentido. En cierta manera la materia manriqueña opera como un tipo de lenguaje poético cuya finalidad es el lenguaje mismo”⁵⁴.

De la conciliación de las versiones de unos y otros, podríamos establecer una posición intermedia, que evite la desmedida equiparación entre sus cuadros y el paisaje volcánico de la isla de Lanzarote, así como la aséptica definición de su obra a través y exclusivamente de la materia. Si Manrique no hubiera vivido veinte años en Madrid, y por el contrario su labor se hubiese desarrollado enteramente desde Lanzarote, es posible que su obra reflejara hasta tal punto las visiones que el territorio le ofrecía, que tendrían sentido los hiperbolados adjetivos de macrorrealismo, hiperrealismo o realismo naturalista, que ya hemos visto califican a veces esta obra, pero hay que tener en cuenta que la estancia del artista en Madrid es decisiva para marcar y afianzar su personalidad artística. Esto nos lleva a pensar que sus cuadros expresan el sentir de una época, así como las investigaciones y logros conseguidos en la misma, en este caso los experimentos con la materia.

El hecho de vivir en Madrid y estar perfectamente inmerso en las corrientes estilísticas del momento no invalida el profundo enraizamiento y dependencia espiritual del artista con su tierra. Podría en la lejanía haberse desembarazado de sus primeras fuentes de inspiración, y seguramente con el tiempo su trabajo en la materia habría derivado en un callejón sin salida, es decir, en un agotamiento temático, quizás por el desarraigo o la falta de motivaciones verdaderas. La autenticidad y la originalidad de su pintura se le presentaron a Manrique de una forma tan natural que casi no pudo apreciarla, era la evolución lógica de un sentir íntimo, de una personalidad cargada de recuerdos intensos, ampliamente

53. MORENO GALVÁN, JOSÉ MARÍA: *Pintura española en la última vanguardia*, Madrid, editorial Magius, 1969, p. 102.

54. SANTANA, LÁZARO: *César Manrique: un arte para la vida*, Barcelona, editorial Prensa Ibérica, 1993, p. 75.

receptiva y escrutadora. Seguramente, si Manrique hubiera nacido en cualquier otro lugar del planeta, también habría dejado la huella de ese lugar en sus creaciones. Los artistas llevan una condición primitiva que les hace ser más receptivos y absorbentes que el resto de la gente; Manrique poseía esta cualidad y es por eso por lo que quizá supo sintonizar su permanente búsqueda con lo que su instinto le presentaba como irrenunciable.

Por tanto, nosotros pensamos que en la configuración de su obra hay que tener en cuenta no solamente el concepto formal y técnico con límites fijos, sino un sistema de alusiones y de requerimientos del mundo envolvente, de yuxtaposiciones de cosas distantes en el tiempo y en el espacio, de fragmentos de una realidad, que queda así convertida en puro material expresivo. Manrique hace compatible, por tanto, la realidad con un tratamiento plástico o una interpretación personal y singular.

Los primeros sesenta

Manrique, y los artistas que hemos mencionado en este contexto pertenecen a una generación homogénea, difieren en muchos aspectos y sus estilos analizados uno a uno mostrarían sus disimilitudes. Pero con el paso del tiempo y eliminando lo accesorio apreciamos que la unidad entre todos ellos es posible, y que al emprender cada uno su camino, llevan consigo la misma preocupación y la misma meta.

Hay una visión del mundo que es común a los artistas de la denominada Escuela de Madrid. Los miembros de la escuela querían ver la vida como algo que se realiza y conquista a cada minuto, por lo que hay que trabajar intensamente y avanzar. En Madrid el color es castigado o pobre, la luz es en compensación forma pictórica, incluso cuando apenas se vislumbra. El gusto por los colores contrapuestos, pero no en exceso contrastantes, en una composición ordenada y dinámica con desprecio de las simetrías bilaterales, es otro de sus rasgos distintivos. Cultivan la textura jugando con el instinto en la búsqueda de calidades, ya para hacer visible un contraste, ya para dejar que la propia intimidad se manifieste. A pesar de todas estas características comunes, hay que tener en cuenta la complejidad de los artistas que la forman y entender esta unidad de una manera conceptual, que no rebasa los límites de la pretensión de aunar y comprender algunas de sus comunes preocupaciones.

Los artistas de esta generación abstracta siguieron produciendo y estando presentes, tanto en la escena nacional como en la internacional, a lo largo de los años sesenta. La fundación en 1964 de la galería Juana Mordó, y en 1966 la del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, fueron dos acontecimientos decisivos para la consolidación de la obra de estos creadores, y para su reconocimiento en el interior del país. Ya desde principios de los sesenta el informalis-

mo mostraba síntomas de agotamiento en España, reflejo de lo que le sucedía a esta tendencia en el ámbito internacional, lo cual prueba, por lo menos, la sincronización del nuevo arte español con el resto del mundo.

Al producirse la crisis, no sólo plástica sino también comercial del estilo, cada cual buscará su propia salida. La escena artística española dará muestras de transformaciones bien distintas, la mayoría de los artistas jóvenes se apartaban de la abstracción, y se orientaban hacia el realismo; o bien hacia la nueva figuración, hacia el realismo cotidiano o hacia la figuración política. El Equipo Crónica encontraba en la generación de los cincuenta objeto de lectura crítica, aunque entre sus defensores más activos había personas que estuvieron próximas a El Paso y Parpalló. Artistas como Canogar derivó hacia una figuración narrativa, y lo mismo sucedió con Juana Francés, Millares; Saura y Chirino dialogaban con artistas experimentales, como el argentino Alberto Greco, autor de los primeros "happenings" que tuvieron lugar en Madrid.

Manrique, por el contrario, seguirá experimentando con la materia, camino que no abandonará nunca en el transcurrir de su producción pictórica. Hay que tener en cuenta que a finales de esta década es cuando su actividad se ramifica en otras disciplinas ya someramente iniciadas (diseño, escultura), o ajenas a lo realizado hasta el momento, como su intervención en la arquitectura, no sólo a través de murales sino con una participación más directa y completa, como sus primeras intervenciones en el acondicionamiento de plazas, o el paseo marítimo de Arrecife.

Al filo de los años sesenta, España está en el umbral del desarrollo y de cierto liberalismo económico. La iniciación de una determinada política turística, aparte de sus consecuencias económicas empezó a erosionar algunas fronteras que parecían intangibles en los campos de la cultura y las costumbres, dando a la profesión artística algunas posibilidades mercantiles hasta entonces inexistentes. De ese modo, en el curso de los años sesenta proliferaron las galerías comerciales de arte en las principales capitales (algunas de ellas con modelos y conexiones a nivel internacional), y en Madrid, algunas subastas hicieron su agosto. En conjunto se habían dado las condiciones para aumentar el interés por la actividad artística, creciendo cuantitativamente las publicaciones, la producción y las promociones respaldadas por empresas galeristas. El mercado interior hizo que dejara de ser imprescindible la salida hacia el exterior que hasta entonces había sido la solución tradicional para los más innovadores artistas españoles, pero siguió existiendo la mitología de los grandes contratos con las galerías extranjeras.

Este panorama tan prometedor no modificó la decisión de Manrique de dejar Madrid. La idea no fue precipitada sino producto de una serie de circunstancias personales y profesionales, que propiciaron un cambio de ambiente y perspectivas. La muerte de Pepi en 1963, mujer con la que había compartido su vida desde casi su llegada a Madrid, supuso para el artista una profunda crisis que afectó a su obra, ralentizando el ritmo y producción de la misma.

La opción de escoger Nueva York, no fue tampoco al azar. Manrique contaba con algún que otro contacto interesante, allí residía un primo suyo y su esposa (Manolo Manrique y Leny), que trabajaba como psiquiatra, y entre cuya clientela contaba con gran número de hispanos (Waldo Balar). Leny y su primo le convencieron a finales de 1963 para que aceptara la invitación de Nelson Rockefeller para visitar la Feria Mundial de Nueva York. En 1964 Manrique vuelve a España con Manolo, Leny y Waldo Balar, quien ya le había ofrecido su estudio para que comenzara a trabajar si decidía dar el salto. Otro de los que alentaron a Manrique en su decisión de dejar España fue Mauricio Aguilar, al que había conocido en la Bienal de Venecia de 1960, años después a su paso por Madrid y en una visita que éste hiciera a Luis Escobar (vecino de Manrique).

Todos estos estímulos, la propia determinación de Manrique y la evidencia de que Nueva York había desplazado a París en la hegemonía artística mundial, convirtiéndose ahora en el centro de todas las miradas y expectativas decidieron al artista. Allí se gestaban las novedades en el mundo del arte, el número de galerías era importante, y existían destacados coleccionistas de arte contemporáneo. Salir del país no ofrecía más dificultad que tomar la iniciativa, pero ésta no estaba exenta de riesgo, ya que cambiar una situación donde ya poseía fama y prestigio consolidado, por otro ámbito donde todo eran interrogantes, llevaba implícita cierta dosis de coraje y valentía, que Manrique aceptó para dejar atrás un importante capítulo de su vida que entonces se cerraba.

III
NUEVA YORK
(1965-1968)

3. NUEVA YORK (1965-1968)

La abstracción logró un estatus especial en el arte norteamericano hacia 1948. La abstracción, pensaba la vanguardia, hacía posible entrar en un diálogo activo con la época. Permitía un arte militante, comprometido, que no fuera ni propagandístico ni condescendiente con la audiencia. La nueva forma de pintar insistía en el aspecto individual de la creación, pero al mismo tiempo dejaba al descubierto el proceso, la mecánica de la pintura, y la dificultad, por no decir la imposibilidad, de describir el mundo. La nueva pintura estaba hecha a semejan-



Soo (1965).

za de la nueva Norteamérica, poderosa e internacionalista. Ésta podía reconocerse a sí misma en la pintura de la vanguardia porque había sido indirectamente responsable de la elaboración del nuevo estilo.

La imagen en otros tiempos unificada de la Escuela de París se había hecho pedazos, y dio paso a una fragmentación extrema en el mundo artístico. Como reflejo de esta división, el arte parisino era frágil en comparación con el norteamericano unificado bajo la bandera del expresionismo abstracto. El hecho de que el arte de París estuviese ahora fragmentado, cuando antes había obtenido el poder de su imagen en la coherencia, alimentó la confianza y la certeza de los observadores norteamericanos, que consideraron que Nueva York y su “escuela” no tenía ya nada más que aprender de París⁵⁵. Varias salas de exposiciones neoyorquinas que antes presentaban casi exclusivamente a los maestros de la escuela de París, de repente, se decidieron a probar fortuna con esta nueva ola de talentos locales. Acertaron tan plenamente que en el mercado del arte moderno de Nueva York estos pintores pasaron a cotizarse con el tiempo más que los franceses.

Pero no hay que olvidar que muchos de los artistas que forman parte de esta generación del expresionismo abstracto venían de Europa. Nueva York fue el refugio de buen número de artistas y científicos que encontraron aquí un ambiente propicio al desarrollo de sus inquietudes y unos mecenas que se aprestaron a respaldarlos con sus poderosos medios. Citemos por ejemplo Willem de Kooning, holandés; Hoffman, alemán; Arshile Gorky, ruso armenio; Adolf Gottlieb, alemán; Esteban Vicente, español. Aquí obtuvieron todos ellos la categoría artística universal que poseen.

El expresionismo abstracto estaba ya perfectamente consolidado cuando Manrique llegó a Nueva York, pero en el panorama artístico de 1965 aparecían nuevas corrientes, nos referimos al *Pop Art*. Si en el periodo anterior a 1960 el informalismo constituyó la corriente dominante a uno y otro lado del Atlántico, a partir de finales de los años cincuenta, la corriente que se afirmó con un éxito sin precedentes, a veces incluso delirante, fue el pop art, y no hay duda de que éste, más aún que el informalismo, logró situar a Estados Unidos en una posición de primer plano en el campo de las artes visuales.

La principal novedad del arte pop fue el hecho de haber rescatado por primera vez y de manera tan decisiva el objeto de consumo, y haberlo hecho el protagonista de la imagen pictórica o plástica. Es, a menudo, una ironización de la civilización de consumo. Aspecto este que seguramente no interesaría mucho a Manrique puesto que su fórmula plástica iba por otros derroteros bien diferentes. Pero sí parece que se sintió fuertemente atraído por otro de los factores del

55. Sobre el tema véase; GUILBAUT, SERGE: *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.

fenómeno pop: el interés por la recuperación de objetos triviales y el collage, aspectos nada novedosos, por otra parte, pues venían siendo utilizados desde el cubismo, pero que cobran ahora una mayor difusión. El nuevo arte figurativo no fue una reacción contra el arte abstracto al que, en consecuencia, no suplantó. Ambos continuaron desarrollándose uno al lado del otro y se influenciaron recíprocamente⁵⁶. En Nueva York vivían los más típicos y genuinos representantes del movimiento pop: Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Robert Mothewell, Mark Rothko, Andy Warhol, Franz Kline, Tom Wesselman, etc. Con algunos de los cuales tuvo Manrique contactos ocasionales.

3.1. OBRA EN NUEVA YORK

A principios de 1965 Manrique residía en Nueva York, había llevado consigo algunas de sus últimas pinturas, las cuales vendió en su totalidad y contaba con el estudio prestado de Waldo Díaz (pintor cubano, cuñado de Fidel Castro) para empezar a trabajar. Este mismo año su obra tiene cabida en la *Contemporary spanish art*, en la Art Original Gallery de New Canaan (Connecticut), aunque ya anteriormente había participado en otras colectivas españolas por América, y más concretamente en Nueva York, como en la *Exposición mundial del comercio* (1962), *Pintores españoles en la feria mundial de Nueva York* (1964), en la Dacy Gallery. A pesar de estas muestras, lo cierto es que todavía su nombre era uno más entre la generalidad de los representados. Por lo que había que partir casi de cero, y luchar con fuerza para hacerse un hueco en este nuevo ambiente artístico donde la competencia era dura.

Consiguió en 1965 una beca del Instituto Internacional de Educación de Nueva York para el estudio del arte en América. Contaba además con otra ayuda económica, que provenía del Spanish Trade Center, organismo dependiente del Ministerio de Comercio de España, que le encargó junto a Francisco Ferreras, la preparación de las exposiciones que el centro organizaba periódicamente. Con estos recursos pudo alquilar un apartamento, que hacía las veces de estudio en la Segunda Avenida, barrio en el que vivían muchos de los artistas afincados en esta ciudad. En el mismo edificio que él vivía otro pintor, Mauricio Aguilar, al que ya conocía y al que pronto le uniría una importante amistad.

Se daban entonces las condiciones propicias para comenzar a trabajar con cierto desahogo y en un clima de alta potencialidad plástica, porque como ya hemos constatado, Nueva York era el centro más floreciente de la cultura artística del momento. Mauricio Aguilar, pintor y amigo de Manrique preparó la visita de Catherine Viviano (directora de la galería neoyorquina que llevaba su nombre) a su estudio. Lo que vio allí debió de gustarle puesto que de este primer encuentro entre la galerista y Manrique surgió un contrato para promocio-

56. Sobre el tema véase; WILSON, S.: *El arte pop*, Barcelona, Ariel, 1975.



Femés (1965).

nar su obra en exclusiva para toda América. En realidad el número de exposiciones que presentó con la misma se redujeron a tres, y una de ellas cuando ya no vivía en Nueva York.



Timanfaya (1965).

La primera tuvo lugar en febrero de 1966, bajo el título *Exhibición de pinturas y collages*⁵⁷, en la que presentaba veinticuatro cuadros realizados entre 1964 y 1965, y algo nuevo en su producción, tres collages. En la inauguración de la

57. *Primera exposición individual en Nueva York (1966): Quemadas, Astratuana, Tao, Road to Platon., Jameo, Timanfaya, Femés, Geria, Uga, Torcusa, Tinguatón, Famara, Soo, El Río, Tinecheide, Guatiza, Golfo, Mácher, Bermeja, Tinga, Tamia, Telaya, Mozaga, Yaiza.* Total veinticuatro obras, y tres collages.

misma estuvieron distintas personalidades del arte americano (Elaine de Kooning); artistas españoles que se encontraban por entonces en América (Juana Francés, Pablo Serrano); y otros artistas amigos que también trabajaban en Nueva York, como Botero. La exposición fue un éxito, Catherine Viviano hacía planes en cuanto al futuro profesional de Manrique. Los medios informativos dedicaron gran atención a esta muestra; la revista *Arte Internacional*, le concedió un extenso artículo ilustrado con fotos a toda página; *Arte y Literatura* de Nueva York dedicó a la exposición un reportaje de ocho páginas, en el que se reproducía gran número de obras del pintor; y el *New York Post* o el *New Yorker* le dedicaron elogiosos comentarios.

A pesar del interés del público y de la galerista hacia su obra, Manrique no tenía aún claro si establecer su estudio en América o volver definitivamente a Lanzarote. Se debatía entre las perspectivas de proyección internacional que supondría el establecimiento definitivo en esta ciudad; y la cada vez más atrayente idea de regresar a la isla para emprender desde allí nuevos caminos artísticos. De momento optó por una solución intermedia, residir unos meses en Lanzarote, donde pintaría; y volver otra parte del año a Nueva York para exponer. Compaginaba y conjugaba así la necesidad que el artista tenía de su tierra, con las posibilidades profesionales que la ciudad americana le ofrecía.

En abril de 1967 tendrá lugar la *Segunda exposición individual*⁵⁸ en la galería Catherine Viviano. En esta ocasión la muestra estaba formada por veintitrés obras, pintadas todas ellas en Lanzarote. Aún realizó una *Tercera exposición* en 1969 con dieciséis obras⁵⁹.

Este periodo que llamamos neoyorquino, y que comprende cuatro años de su vida, no fue una estancia real, ya que casi la mitad de ese tiempo lo pasó en Lanzarote. Tampoco fue un verdadero intento de asentarse en tierras americanas, cosa que podría haber hecho con ciertas garantías, ya que su éxito apenas comenzaba y algunas de sus obras formaban parte ya de las colecciones del Art Museum (Princeton University), del Omaha National Bank (Omaha, Nebraska), o del Maine Trust Bank (Buffalo). Fue más bien un puente entre una etapa que se cerraba y otra que se abría, el ecuador entre un pasado consolidado y un futuro por construir. No obstante, su paso por Nueva York afectó a su obra y personalidad artística. Hay que destacar en este sentido, que su pintura ofrece un concepto renovado del color y del espacio, además de una nueva nomenclatura. Desarrollará igualmente nuevas técnicas: en pintura (el collage), y en murales (el assemblage).

58. *Segunda exposición individual en Nueva York* (1967): *Tobas, Faton, Kusa, Ponfa, Anava, Beliva, Manigal, Manfara, Serbelia, Yayo, Aman, Kerva, Nagues, Damara, Kanfania, Tetir, Naguese, Ascalfa, Ardame, Caleta, Pironta, Tabaiba, Karpango.*

59. *Tercera exposición individual en Nueva York* (1969): *Lacran, Jaro, Planzu, Finrro, Sony, Polot, Samu, Juante, Sutro, Incretor, Luin, Bluco, Fibrun, Corno, Kico, Mon.*

3.1.1. NUEVOS CUADROS

Los primeros lienzos que Manrique mostró en Nueva York fueron allí mismo pintados, siguiendo las pautas adquiridas a principios de los sesenta, en los que la materia era el objeto de experimentación. La caseína, engrudo y barnices se mezclaban con acrílicos, pero el color adquiere una tonalidad más intensa y desprende una luz de reflejos metálicos, como destellos de luz sobre basalto o cuarzos. La opacidad tonal anterior, se contrasta con una chispa de brillo, una nueva gama de colores frescos, colores vivos que potencian nuevas calidades. No es que pretenda acercarse más a la naturaleza a través de los efectos cromáticos, sino un anhelo de belleza y de expresión precisa, que perfecciona y amplía creando texturas granulares de apariencia perlítica.

El espacio adquiere ahora un nuevo significado, las formas no ocupan siempre el centro de la escena, sino que se distancian hacia los bordes, unas veces en las esquinas y otras en la parte superior o inferior del lienzo, haciendo más claros los contrastes entre la materia trabajada y las superficies lisas. Tal es el caso concreto de *Famara*, “en el que su mitad superior está dominada por una masa de bronceado pálido y beige-naranja dividida en dos configuraciones semicirculares que luego se precipitan en un campo de blanca luminosidad. Esta inmensa salina blanca resiste con tozudez transformarse en un espacio negativo y, por el contrario, nos ofrece quizá su forma dominante y principal”⁶⁰.

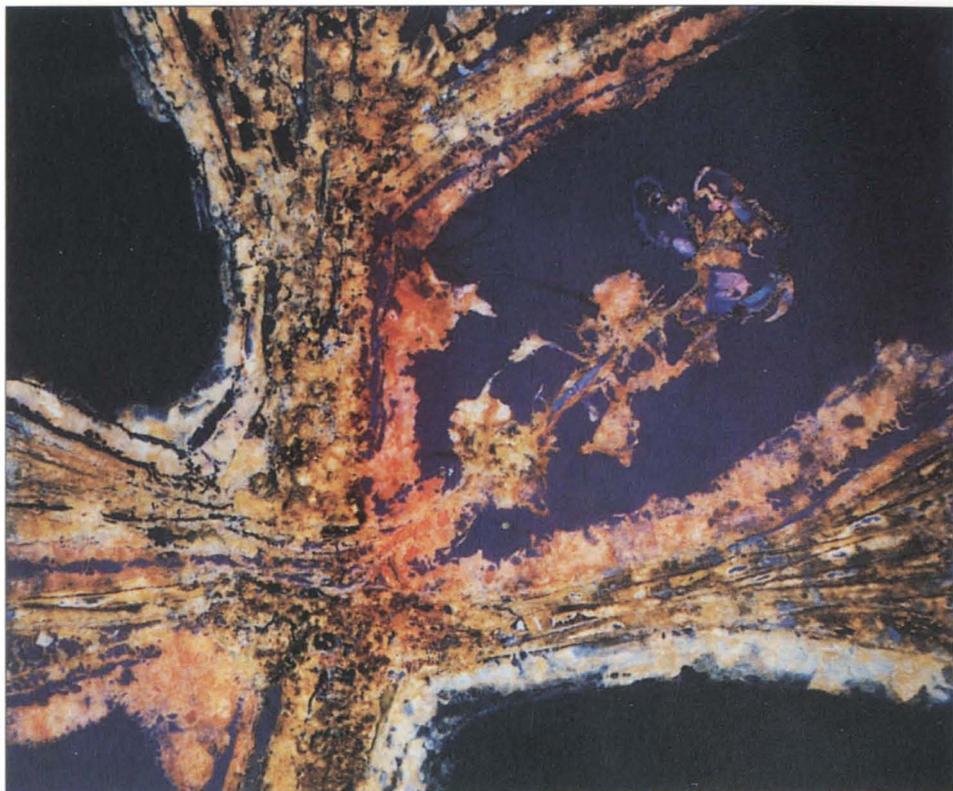
Manrique no se torturó con los problemas de continuidad o simultaneidad espaciales, y menos con los de superficie o profundidad, sino que intentó dominar su geografía, su geología, casi de una manera instintiva, y así, por honradez, se convierte en pintor de la realidad casi invisible. La temática de los cuadros sigue siendo la misma (y asumimos aquí ya “el paisaje”, como tema fundamental). Se refuerza ahora con los títulos que les confiere, recordemos que hasta finales de 1964, designaba a sus obras simplemente con un número, no había una alusión directa a lo representado. A partir de este momento se produce un cambio significativo, y Manrique decide poner títulos a sus cuadros.

El paisaje como tema específicamente realista, había dejado de interesar a los artistas, y con la llegada de la abstracción es como si ya nadie lo tuviera en cuenta, pero vamos a ver como implícita o explícitamente, a través de alusiones pictóricas o bajo simples rótulos hay una parte de la generación abstracta de los cincuenta que se inspira y busca connotaciones en el mismo. Entre los artistas que encontraron su inspiración por este lado estaban Canogar, Zóbel, Feito, Juana Francés, Rueda, Torner, Lucio Muñoz y cómo no, César Manrique. Pero la repercusión del paisaje en estos artistas, no se presenta de

60. MYERS, JOHN BERNARD: “Un singular artista español y su entorno: una opinión estadounidense”, en Catálogo de la exposición *César Manrique. Hecho en el fuego (Obras, 1968-1990, una selección)*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, Madrid, 1991, p. 37.



Tinecheide (1965).



Geria (1965).

forma clara y evidente, sino que se valen indirectamente de algunos de los recursos que aquél les sugiere, o utilizan la toponimia para conferir al cuadro abstracto una cierta tensión poética. Así por ejemplo los nombres que Lucio Muñoz dio a los relieves de finales de los cincuenta (*Cantamina*, *Tabla Cañuelo*, *Oropesa*, *Grazalema*), que contribuyen a reforzar ese sentimiento del paisaje. *Toledo*, el cuadro más celebre de Canogar, no es evidentemente un paisaje figurativo de dicha ciudad, y no pretende rivalizar con el cuadro del Greco. Zóbel, cuyos cuadros abstractos llevaban también títulos de lugares precisos de la geografía de Castilla la Nueva, se tornó, a partir de mediados de los sesenta, más abiertamente paisajístico. Otras veces el paisaje no es sino apenas insinuado en una pintura rigurosamente abstracta; es el caso de Rueda, o el de Torner, cuyos cuadros de motivos horizontales pueden ser puestos en relación con ciertos aspectos del paisaje. El propio José Guerrero, cuya obra se había desarrollado más en Nueva York que en España, cuando a comienzos de los sesenta vuelve a su país, da muestras de ese retorno en sus títulos (*Ge-*



Collage: Sin título (1965).

neralife, Calvario, Alpujarra, Sacromonte). El mundo natural para estos artistas no es objeto, sino sujeto, y la visión del artista se objetualiza al limitarse a reconocer el poderío de unas fuerzas telúricas, y tomarlas como referente espiritual.

En Manrique, como en los anteriores artistas, apreciamos este reencuentro con la tierra y el paisaje. Ahora los títulos de sus cuadros sustituyen el impersonal número, nombres referentes a pueblos, volcanes, plantas de la geografía lanzaroteña (*Yaiza, Mozaga, Tinecheide, Tabaiba, Famara, Geria*, etc.). El porqué de esta especificidad se podría ver en la aceptación de la asimilación definitiva de sus cuadros con la realidad del paisaje. “Manrique parece haber sentido la necesidad de sustituir el anónimo carcelario de un número por un nombre que evidentemente establece un vínculo entre lo nombrado y la cosa que se representa en el cuadro, un vínculo poético y no connotativo de ninguna realidad. Es probable que se dejara seducir por la exótica fuerza que tienen esos nombres, y que quisiera vincularlos a sus pinturas no como datos identificadores, sino como elementos reforzadores de su originalidad”⁶¹.

La originalidad y la resonancia poética de todos esos nombres, cuadraban perfectamente con la autenticidad de su obra, lo mismo que *Generalife* o *Calvario* servían a Guerrero en su propósito de acercamiento a Granada. No olvidemos además que muchos de los cuadros que expuso en tierras americanas los pintó en Lanzarote, teniendo a su alcance todo ese potencial revelador. César Manrique contemplaba la realidad más como hombre que como pintor. Después, sin la realidad delante, se ponía frente al cuadro y ya era pintor, a solas consigo mismo, con el hombre impregnado de esa realidad. Disponía los colores y las formas sobre el lienzo, creando un mundo paralelo a su verdadero mundo. Su tierra le sugirió, una vez más, el calificativo perfecto para aquellos cuadros de tamaño y apariencia monumental, que además de tener un lenguaje propio, se tradujeron al espectador de una forma casi abstracta puesto que sus nombres nada decían a quien no conociera el lugar que designaban.

3.1.2. EL COLLAGE

Cuando Picasso y Braque hacia 1911 empiezan a pegar trozos de papel en sus cuadros, y cuando el mismo Picasso en 1912 pega un fondo de silla de rejilla en un cuadro, están creando uno de los procedimientos técnicos que caracterizan de una manera radical el arte del siglo XX. Este concepto del collage, introducido por los cubistas en el cuadro como autocrítica, ha variado mucho, y ha evolucionado a lo largo de más de ochenta años, dando origen a formas muy distintas de interpretación. El principio es la utilización de materiales extrapic-

61. SANTANA, LÁZARO : *Manrique: un arte para la vida*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1993, p. 81.

tóricos o extraartísticos, y su descontextualización e incorporación a un nuevo contexto: el de la obra de arte.

En Estados Unidos surge en los años treinta un cierto interés por el collage, y las estructuras con diversos materiales que, al igual que en Inglaterra, encuentra un gran número de partidarios (Gallatin, Shaw). Pero el collage pasa por su época de esplendor cuando después de la 2ª Guerra Mundial los artistas de todos los países hacen suya la pintura abstracta dándole un nuevo giro. La mayor difusión del collage vendrá, sobre todo, con el Pop Art, a partir de 1964-1965, y fue el reflejo del gran éxito conseguido por el pabellón norteamericano en la *XXXII Bienal de Venecia*. Las posibilidades que ofrecía este método de trabajo fue entendido como un nuevo lenguaje⁶².

Manrique fue espectador de primera fila en el resurgir de esta nueva técnica, se hallaba por estos años viviendo en Nueva York, e inmediatamente captó las posibilidades que ofrecía el nuevo medio, procedimiento que ya no abandonaría en toda su carrera. Utilizó papeles, cartones, cartulinas, arpilleras, junto a tintas y pigmentos diversos, con los que haciendo alarde de la libertad de ejecución que le caracterizaba, los sometía a múltiples combinaciones de color y materiales, experimentando y casi actuando lúdicamente. Rasgó las cartulinas de manera casual, dejando los bordes irregulares, y las rugosidades resultantes se constituyen en elementos de choque, que confieren a la obra un aspecto dinámico, nunca estático. Estas composiciones sueltas y bien contrapesadas, consolidan el contraste de color y la expresividad intensa. Otras veces confiere a sus collages una fuerza poética, pues los elementos incorporados logran una tensión plástica, con papeles gruesos, duros y finos, con colores vivos como los de su pintura del momento, mostrando un dominio que le permite transcribir con esta técnica los paisajes de Lanzarote.

El collage fue utilizado por Manrique en varias ocasiones para distintos trabajos gráficos (portadas de libros, pósters), y es interesante señalar que a pesar de apoderarse de un logro ajeno, lo hace siempre añadiendo unas gotas de refinamiento y gracilidad en el grafismo, que convierten en propia su reelaboración. El collage vendría a enriquecer el léxico de su pintura y a ser un referente para las composiciones murales que realiza por estos años.

3.1.3. MURALES: ASSEMBLAGE

En manos de la generación de la posguerra, el collage se convirtió en el “arte del assemblage”, o sea, un medio de crear obras de arte casi enteramente a partir de elementos preexistentes. En ellos la aportación del artista consistía más en establecer relación entre objetos diversos, juntándolos, que en crear

62. Sobre el tema véase; WESCHER, HERTA: *La historia del collage, del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

obras originales. Desde la exposición *The art of assemblage* (1961), la importancia alcanzada por esta práctica fue especialmente notoria, por un lado, porque aportaba los medios para llevar a cabo una transición del expresionismo abstracto a las inquietudes del pop-art; y por otro, porque remataba una revisión radical de los formatos en que podían actuar las artes visuales.

La técnica del assemblage, también llamada escultopintura, supera los límites de la pintura y de la escultura, es una mezcla entre ambos, se inscribe en esa zona libre que dejan, por un lado, la pintura de la materia y, por otro lado, la inconfundible escultura tridimensional, pensada para ser vista desde todos los ángulos posibles y no tan sólo desde su frente. Por tanto estas composiciones pueden estar colgadas del techo, en la pared o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro objeto o grupo de objetos. Conceptualmente, la autonomía de la pintura y la escultura como medios separados puede ser mantenida fácilmente, pero en la práctica las dos se fusionan con frecuencia; los relieves de paredes, por ejemplo, participan de ambas convenciones, y se interaccionan recíprocamente de modo continuo, aunque en algún período histórico predomine alguna de las dos. Durante los años sesenta esta relación experimentó una transformación radical, la pintura aspiró a ser escultura y viceversa; la consecuencia de esta rivalidad fue que la escultura suplantó a la pintura como principal medio innovador.

El assemblage se forma con materiales y objetos desprovistos de sus determinaciones utilitarias y sin obedecer a unas reglas compositivas preestablecidas sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar. Cuando el artista selecciona esos objetos y los separa de su contexto habitual, asociándolos de una forma insólita, da lugar a una construcción que no sólo podrá ser bella en sí misma, sino que revaloriza de algún modo los objetos incorporados y tenderá a producir la elevación de los mismos a la categoría de arte. Esta reivindicación artística de objetos triviales y estéticos, prueba que la inicial inutilidad de los materiales de desecho no es obstáculo para llegar a gozar de una experiencia estética gracias a la elección, manipulación y configuración del artista.

La técnica del assemblage fue otra de las adquisiciones de Manrique tras su estancia en Nueva York, si bien hay que puntualizar que la exploración de Manrique en esta modalidad se limitó a las fuentes originarias, es decir, a yuxtaposiciones poéticas y bellas, sin tratar de ampliar el concepto radicalmente, categoría que correspondería más bien a los calificados neodadaístas. Una de las diferencias de los assemblages de Manrique con respecto a los realizados por los americanos, es que en los de éstos, los materiales se subordinan a la composición en función de su agrupación. Desde el punto de vista semántico, se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa. Mientras que en los de Manrique se sigue una línea coherente entre la procedencia de los materiales empleados y la finalidad conferida, no es que sea exac-

tamente la misma, puesto que la función ha variado, pero sí que existe relación entre su procedencia y lo representado.

Todos los murales que el artista realizó con esta técnica representan embarcaciones *Mural del Club Náutico de Lanzarote, Mural de la Casa del Marino de Las Palmas*, fueron ejecutados con restos de barcos recogidos en la playa y en los astilleros. Utilizó maderas, hierros, clavos, cadenas que clava o pega en la pared, a los que añadió partes pintadas. El realismo simultáneo de la parte pintada y del collage llega a crear a veces un *trompe l'oeil*. Realizó también algún objeto más abiertamente escultórico con este método, pero fue en los murales donde desplegó su talento para aunar objetos y conferirles un cuerpo compacto cargado de sentido poético.

Los mejores ejemplos de la utilización de esta técnica son los murales de la Escuela Náutica de Santa Cruz de Tenerife (1967): *Anatomía para un barco*, es un relieve de madera y hierro donde parecen suspendidos fragmentos de embarcaciones con un peso de varias toneladas. “Se trata de un conjunto de objetos encontrados siguiendo la natural terminología de los cementerios marinos, y de los depósitos de chatarra de los astilleros. La unión de estos elementos en una misma familia da origen al gran cuerpo mural que lleva el título *Anatomía para un barco*, de lectura fácil para cualquier espectador. Montaje gigantesco donde las piezas usuales de la arquitectura naval mezclan su naturaleza real con una composición delirante de un imprevisto grado poético, pasando a ser un complejo inventado lo que al principio fueron objetos de encuentro”⁶³.

Máquina para el mar, presenta un mecanismo a base de tracciones de curvas, conjugando un juego de transparencias con la nota destacada de determinados volúmenes. “Es una obra dinámica que da la impresión de poner en marcha la juventud del edificio. La versión que nos da César Manrique de la máquina carece de carácter social y de profecía. Como hiciera con las piedras volcánicas de Lanzarote para componer sus cuadros ha vuelto a hacer lo mismo con los objetos de naufragio. Su máquina es una máquina sin función. Su anatomía no es una máquina, pero es un cuerpo de navegación. La realidad volcánica, el suelo, el mineral, serán eso, lo que son, pero al entrar en el cuadro la materia se libera. Al igual que el barco destrozado, al entrar en la composición se libera de su historia y de su catástrofe y pasa a una ordenación recién nacida, a una construcción y un diseño”⁶⁴. Manrique no ocultaba la naturaleza de las cosas, y tampoco creó problemática en cuanto a la relación entre la representación (los objetos escogidos) y lo representado, sino que restableció la identidad entre ambos ni-

63. WESTERDAHL, EDUARDO: “Los murales de César Manrique: su última obra en la Escuela Náutica de Tenerife”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 17 abril 1967.

64. WESTERDAHL, EDUARDO: Op. cit.

veles. El hecho de que todos los objetos provengan de un campo determinado, les confiere una unidad de lenguaje que hace posible una lectura más clara. Las partes pintadas refuerzan la composición y dan una sensación de profundidad a la misma.

Toma de decisión: volver a Lanzarote

No era la primera vez que Manrique tomaba una importante decisión que cambiaría de manera significativa su vida. Recordemos cómo en 1945, con 26 años, deja Lanzarote para instalarse en Madrid, donde comienza su andadura profesional, y donde en el transcurso de veinte años consigue hacerse un nombre en el panorama artístico. Circunstancias personales propiciaron su viaje a Nueva York (1965), contaba entonces 46 años. Dejaba atrás una situación acomodada, para lanzarse a conseguir un espacio en el contexto internacional de las artes.

A su llegada a Nueva York, Manrique no tenía otra meta que trabajar y abrirse camino, cosa que aparentemente no le costó demasiado, pues a tan sólo un año de su llegada ya contaba con galerista que promocionaba su obra. Los acontecimientos transcurrieron deprisa, y pronto se le planteó la opción de seguir trabajando en América por tiempo indefinido, o cambiar de nuevo su residencia. Volver a Madrid hubiera sido factible, pues allí las condiciones y relaciones profesionales le eran favorables para seguir desarrollando su trabajo. Lo cierto es que cuando Manrique dejó Madrid, cerraba una puerta para abrir otra nueva, y que en su mente no estaba la idea de regresar a instalarse nuevamente en esta ciudad. Por otra parte, sus vinculaciones con Lanzarote seguían intactas.

A Manrique le gustaba el bullicio cultural, los acontecimientos sociales, la gente, características acordes con la vida en la ciudad; por otro lado, cada vez apreciaba más la tranquilidad, el aire puro, y el sol que podría obtener en Lanzarote. En el terreno personal no existía ningún lazo o familia que dependiera de su decisión de escoger un lugar u otro. Él caminaba (desde la muerte de Pepi) en soledad, y sin necesidad de contar con segundas personas a la hora de decidir su futuro.

Un hecho decisivo en su definitiva toma de decisión fue el desarrollo turístico que experimentaban por entonces las islas, y cómo no, también Lanzarote. “Manrique se encontró en la década de los sesenta con que Lanzarote caminaba, con decisión y sin alternativas posibles, hacia una economía de servicios de carácter turístico. El artista conocía, por formación, por sus continuos viajes por Europa y por su profunda sensibilidad hacia los temas relacionados con la naturaleza, cuál era el resultado final de las actuaciones urbanísticas que no tenían en cuenta el territorio en el que se insertaban. Manrique era conocedor, además,

desde muy joven, de las excepcionales particularidades paisajísticas de la isla y de su extrema fragilidad”⁶⁵.

Fue consciente del momento histórico por el que atravesaba Lanzarote en un doble sentido; por un lado, la nueva situación económica que se estaba generando, aportaría a la isla una fuente de riqueza que bien explotada generaría trabajo y bienestar para sus habitantes por muchos años; por otro lado, era importante respetar las condiciones naturales, el paisaje y la cultura de la tierra, para evitar los desmanes urbanísticos que ya se habían cometido en otras zonas.

Unido a estas dos premisas, su carrera artística comenzaba a no circunscribirse al campo de la pintura, se ramificaba hacia otras actividades que encajaban muy bien con lo que se planteaba en Lanzarote. Manrique estaba cargado de ideas. Se entusiasmó con la idea de que él como artista podía aportar mucho a la nueva situación generada en la isla y esto marcó su decisión final. Fue como si Lanzarote lo llamara para que la ayudase a despegar, al mismo tiempo que ésta le hizo reencontrarse consigo mismo y con sus raíces más profundas, para por fin desde su origen, proyectarse definitivamente hacia el mundo a través de una obra completa.

65. RUIZ, FERNANDO: “Manrique y el territorio. Una propuesta de intervención”, en Catálogo de la exposición *César Manrique. Hecho en el Fuego (Obras, 1968-1990, una selección)*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, Madrid, 1991, p. 94.

IV
VUELTA A LAS RAÍCES: LANZAROTE
(1968-1992)

4. VUELTA A LAS RAÍCES: LANZAROTE (1968-1992)

El regreso de Manrique a Lanzarote fue decisivo para el pintor, pero también lo fue para la isla. De haber vivido fuera, seguramente, César hubiera llegado a ser un pintor de gran personalidad, pero tal vez no hubiese tenido la ocasión de convertirse en el artista total que luego fue. Si no hubiera vuelto a Lanzarote, es casi seguro que esa isla canaria no presentaría hoy los atractivos y el grado de conservación ambiental que la caracteriza.

No es frecuente en esta época de especializaciones el caso de un artista total que sea capaz de pintar, hacer escultura, arquitectura, y artes decorativas, con la disposición, la intensidad y el acierto de César Manrique. En épocas históricas el artista trabajaba a menudo según la lógica de la convergencia entre pintura, escultura y arquitectura, produciendo conjuntamente obras de arte, de arquitectura y de decoración, pasando del fresco al mueble, de la estatua al tabernáculo, de la fachada al interior. Eran tiempos de la síntesis de las artes. El fenómeno era de carácter sintético, mientras que en los tiempos modernos es difícil encontrar un autor que se ocupe a la vez de dos o más disciplinas y cuando lo hace, no posee un sentido globalizador como antaño, sino que más bien se rige por la idea de fragmento y de lo ecléctico. El concepto de especialización.

El ejemplo de César Manrique es único en la plástica canaria y española. No encontramos tampoco muchos ejemplos fuera de nuestras fronteras que puedan compararse con la labor realizada por este artista en los últimos veinticuatro años de su vida, es decir, poder abarcar todas las artes principales en el mismo nivel de creatividad y de eficacia.

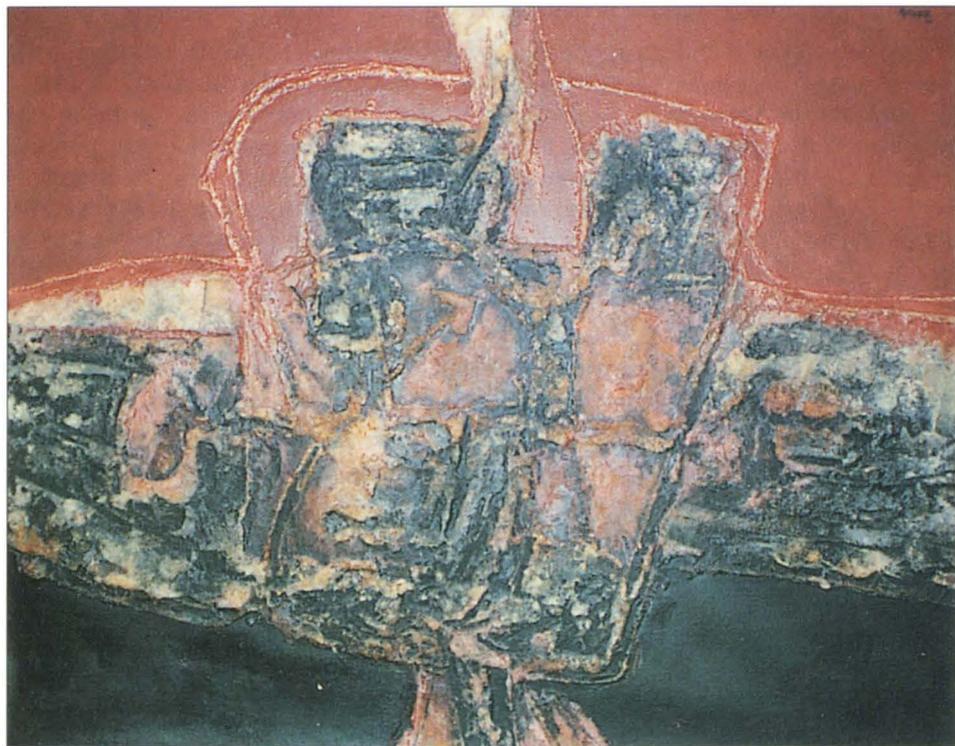
La primitiva idea taoísta de que el paso previo para poder ser un artista de la pintura o la escultura es ser artista de la vida, adquiere en Manrique un sentido inverso, puesto que él era ya artista de la pintura antes de aplicar su talento a todos los ámbitos de la vida. Es verdad que, tras su llegada a Lanzarote y ante el amplio espectro de posibilidades que se le ofrece para desarrollar su creatividad, se va gestando en él la concepción del arte como una aventura total. El arte ocupa un puesto avanzado con respecto a la cultura, y a través del cual se puede cambiar la vida.

A la pregunta ¿Cómo definirías la función del artista en nuestra civilización?, responde: “La misión del artista contemporáneo tiene que basarse en una responsabilidad moral que le lleve a aplicar todo su talento a todo lo que nos ro-

dea y está siendo destruido. La obra de un artista actual no debe limitarse a una serie de cuadros, hemos de dedicarnos también a colaborar en jardinería, arquitectura, urbanismo, planificación e incluso en el diseño para la propia industria. La misión del artista en nuestra época es la de aplicar el buen gusto y el talento a todo lo que nos rodea, y me da la impresión de que últimamente hemos olvidado algo tan importante como es el hacer de la vida un espectáculo confortable y bello, para que el hombre pueda desarrollarse de una forma más armónica”⁶⁶.

La teoría de Manrique se hace efectiva en la práctica en 1968. A su llegada a Lanzarote comienza a trabajar en la recuperación de los Jameos del Agua, a planificar su casa de Tahíche, erige la escultura *Fecundidad*, participa en alguna exposición de pintura, es nombrado delegado de Bellas Artes en Lanzarote, y recibe la Medalla de Plata al Mérito Turístico del Ministerio de Información y Turismo. Todas estas actividades presentan a un Manrique diversificado, ocupado en trabajos de distinta índole, que no son más que el inicio de lo que está por llegar.

PINTURA



Pasat (1970). Colección particular (Madrid).

66. TORRIJOS, FERNANDO: “Entrevista con César Manrique”, en Stand de la galería Theo en Arco-83, Madrid, 24 febrero 1983, p. 1.

4.1. PINTURA

La obra pictórica de Manrique poseía desde 1959 unas características propias, que venían marcadas por el uso de la materia, trabajada de una forma peculiar y accidentada, casi una superficie mineral; por el empleo de color (ya sin carga dramática) con un efecto suntuoso; y por mantener siempre algún rasgo o calidad de la realidad vivencial en la que se inspiraba.

Había llegado la madurez y la consagración, pero esto no significó una pausa en la búsqueda y rescate de valores, porque él seguía a la caza de nuevas sugerencias, nuevos atractivos que enriqueciesen su proceso creador. La imaginación, en efecto, es otro concepto que define y completa la pintura de Manrique y que se constituye en su mejor aliado. Era un artista inagotable, siempre nuevo y siempre el mismo.

Cierto es, que en los primeros años de la década de los setenta no se prodigó en exposiciones, sumido como estaba en la ingente labor constructora llevada a cabo para el Cabildo Insular de Lanzarote. No obstante estas décadas que anali-



Caparazón (1977). Colección particular (Madrid).



Sepultados en cenizas (1973). Colección particular (Madrid).

zamos vienen marcadas también, además de por su prolífico trabajo arquitectónico, por los continuos viajes al extranjero, la mayor parte de las veces al objeto de conocer otras culturas (Suiza, Italia, Inglaterra, Noruega, Japón, Tailandia, Marruecos, Estados Unidos, Egipto, China, Jordania, Méjico, Brasil, Venezuela, etc.), de los que en ocasiones extraería motivos o sugerencias que luego aplicaría a algunas de sus realizaciones.

No es ahora cuando conoce a Pepe Dámaso (pintor grancanario), ya que su amistad data de 1954, fecha por la cual Manrique exponía en Madrid. Desde entonces su confianza no hizo más que aumentar. Dámaso sirvió de apoyo a César cuando este vivía en América, con él mantuvo una fluida correspondencia y a él confió Manrique sus más personales inquietudes. Se admiraban mutuamente como artistas y compartían muchas ideas sobre el arte y la vida, a pesar de que sus propuestas estéticas fueran netamente diferentes.

Es por estos años, sin embargo, cuando se establece entre ambos un vínculo más estrecho, no sólo en el terreno personal, sino también en el profesional. No

vamos a decir que sus colaboraciones fueran excesivas, pero existieron de forma continua y dispersa. Recordemos el mural para el edificio de la Sical (1959) en la carretera de Tafira (Gran Canaria), en el que César realizará los bocetos y Dámaso se encargará de dirigir su ejecución. Con él funda un centro cultural en Arrecife (1974), llamado “El Almacén”, que se inaugura con una exposición conjunta de ambos en la galería de arte “El Aljibe” de dicho centro. Cada uno de ellos aportará su visión crítica sobre la labor del otro, en distintas publicaciones. Hacia 1972 la pintura de Dámaso incluía el cuerpo fósil en sus cuadros bipolarizado en la parte inferior y superior de los mismos. Estos esqueletos rescatados y estetizados pudieron ejercer en Manrique cierta influencia que veremos en sus siguientes cuadros.

4.1.1. ALUSIONES FÓSILES (1970-1980)

La pintura que Manrique realiza durante la década de los setenta, ya no es sistemáticamente “abstracta” (abstracta en el sentido de no-representativa). Manrique no retornó a un nuevo sentido de representación, sino que sencillamente abandonó el sistematismo antirrepresentativo; usando una cierta metodología “representativa” cuando se lo exigía su necesidad de expresión. Pero estas representaciones se han transfigurado, convirtiéndose en algo distinto de sí mismas, se han cosificado, quedando reducidas a la categoría de signos, es decir, iconos telúricos semi-abstractos, que avalan la afirmación de lo arcaico en Manrique, una representación del tiempo geológico, una modernidad construida sobre la inspiración de una visión orgánica del arte.

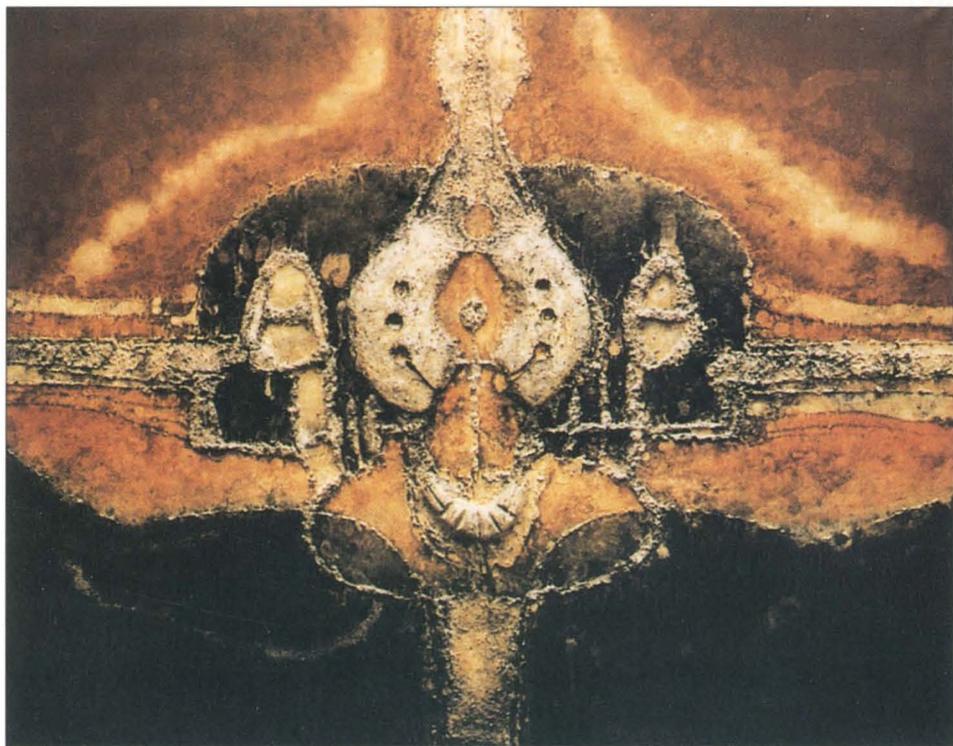
En aquellos años inmediatamente posteriores a 1958, la antigua forma representativa de Manrique se había rendido, en efecto, a la “informa” geológica, no ya pre-humana sino incluso pre-animal. ¿Por qué?, ahora lo sabemos: porque le era necesario, por todo lo que su pintura de aquel tiempo tenía de “proyecto” desmitificador absoluto de la forma. La pintura fue abstracta (siempre en el sentido de no-figurativa) de la manera más radical, hasta niveles en los cuales ya no fuese posible para ella ninguna vinculación con la realidad. Manrique tuvo que realizar todas aquellas devastaciones para poder realizar en la de ahora, una representación sin protagonismo.

Hay algo que, sin embargo, identifica la pintura de aquel Manrique antiformalista con la de este Manrique que ya es neutral respecto al problema de la forma. Es ese situarse en el paisaje del primer día de la creación. En aquellas pinturas aformales, porque vivían de lavas, de tierras ennegrecidas y quemadas; en éstas, porque es el retorno consciente al suelo natal de todos los orígenes. Es un arte de alusiones primigenias, no de enfatización de la muerte como en Dámaso. Manrique incorpora a la modernidad estas formas por la operación del extrañamiento. Los restos mortales de animales y de partes anatómicas deformadas por los pigmentos y el polvo de roca se congelan geológicamente bajo

las capas incrustadas de materia pictórica. Son expresiones primitivas y testimonio de la dualidad entre el hombre actual y los tiempos remotos.

Las alusiones al contenido de estos cuadros las remite el artista al rótulo de los mismos, un aviso literario de lo que nos presenta en sus obras. Si analizamos bien las formas sepultadas y semi-ocultas vemos conformarse: vértebras, coxis (*Coxis enterrado*, *Torso posible*), restos casi humanos (*Homenaje a Malcolm Lowry*, *Bajo cenizas*, *Sólo en arena negra*), anatomías fantásticas (*Branquiuro*, *Animal no identificado*), fauna intraterrestre (*Atrapados en cenizas negras*, *Fósil anfibio*), insectos (*Insecto calcinado*, *Quemado en tierra*), vegetación ancestral (*Liquen plano*, *Fondo del liquen*), o figuradas huellas tectónicas de sedimentos, fallas y convulsiones orográficas (*Más allá de la ceniza*, *Epicentro*, *Dorsal*). En la obra *Treinta mil años*, surge la sonrisa de un monigote, un ser lúdico que habita en el interior de la tierra.

Manrique devora una iconografía arquetípica que se configura con el conjunto de la obra y que no precisa sustento narrativo. Nacidos del aplastamiento, de la calcinación, o de la pura imaginación, los seres y los restos, o las huellas



Coxis enterrado (1975). Colección particular (Madrid).

de ellos, vienen a ilustrar un discurso plástico, que lucha contra el tiempo, hurgando sin cesar en la fuerza estética inagotable de la tierra antigua. Y para todas estas obras utiliza una técnica mixta cuyos materiales son muy difíciles de adivinar, se suavizan las acumulaciones volumétricas y adquiere cromatismos de calidad luminosa. La pintura, menos abrupta a la vista, es más sabia y asequible. Las figuras aparecen de una manera casual, como si al trabajar la materia, al raspar surgieran inevitablemente del fondo del pigmento.

Esta etapa manriqueña es como una respuesta a la pregunta que se plantea el hombre de hoy a la vista de la aparente contradicción sensitiva de nuestro tiempo, que consiste, de una parte, en identificarse con todas las características de la modernidad más rigurosa; y de otra, en sentirse emocionalmente ligado a lo más ancestral de nuestra condición humana.

En 1980, el rey de España, Juan Carlos I, le concede en el Museo del Prado la Medalla de Oro de Bellas Artes, reconocimiento nacional a la obra plástica realizada por el artista durante más de cuarenta años.

4.1.2. ÚLTIMA DÉCADA (1982-1992)

Una obra aislada vive siempre en función de un conjunto general, de tal manera que la obra final de un artista es siempre su última palabra, en relación con la cual todas las palabras anteriores se convierten en antecedentes. Considerando el Manrique final, parece que este principio se invierte, siendo su última obra la sucesiva y permanente recreación de su pintura anterior. El peso de su formación y sus ideas actúa decisivamente sobre la diversificación pictórica que realiza el artista por estos años. Se nos aparece en algunas ocasiones conducido por la espontaneidad, el azar o el automatismo; mientras que en otras, sigue plenamente anclado en las suscitaciones de una tierra rica en contrastes y sugerencias.

Queremos decir con esto, que es ahora cuando la producción de Manrique presenta mayor grado de libertad, es ahora cuando de cada sugestión hace un cuadro, de cada propuesta un experimento, convirtiendo su estudio en lugar donde se conjuga lo profesional y el sentido lúdico que confiere al mismo. Trabaja sobre diferentes tipos de soportes (lienzo, tabla, arpillera, papel), generalmente en técnica mixta, añadiendo todo tipo de materiales, como fragmentos de troncos de árbol, plantas, trozos de lava, telas, cartones; también emplea el gouache y el acrílico. Hace uso a menudo del collage (tomado desde 1965), y recurre a otras técnicas que no había utilizado antes, más propias de otra de las vertientes del informalismo (el gestual), como son el dripping, salpicados o signos caligráficos. Durante 1989, trabajó en holografía⁶⁷.

67. Técnica fotográfica que consiste en superponer dos haces de rayos láser para la reproducción de objetos tridimensionales, utilizada por el Pop Art para la creación de espacios.



Atrapado (1988). Colección particular (Madrid).

En cuanto a las tonalidades se presenta igualmente disperso, sienas, tierras, negros, rojos, azules, pero esta dispersión no implica incoherencia, viendo sus cuadros siempre se aprecia la calidad cromática de su estilo. Manrique fue un

maestro en captar matices donde las tonalidades frías o cálidas se impregnan de el peculiar calor de las ardientes cenizas.

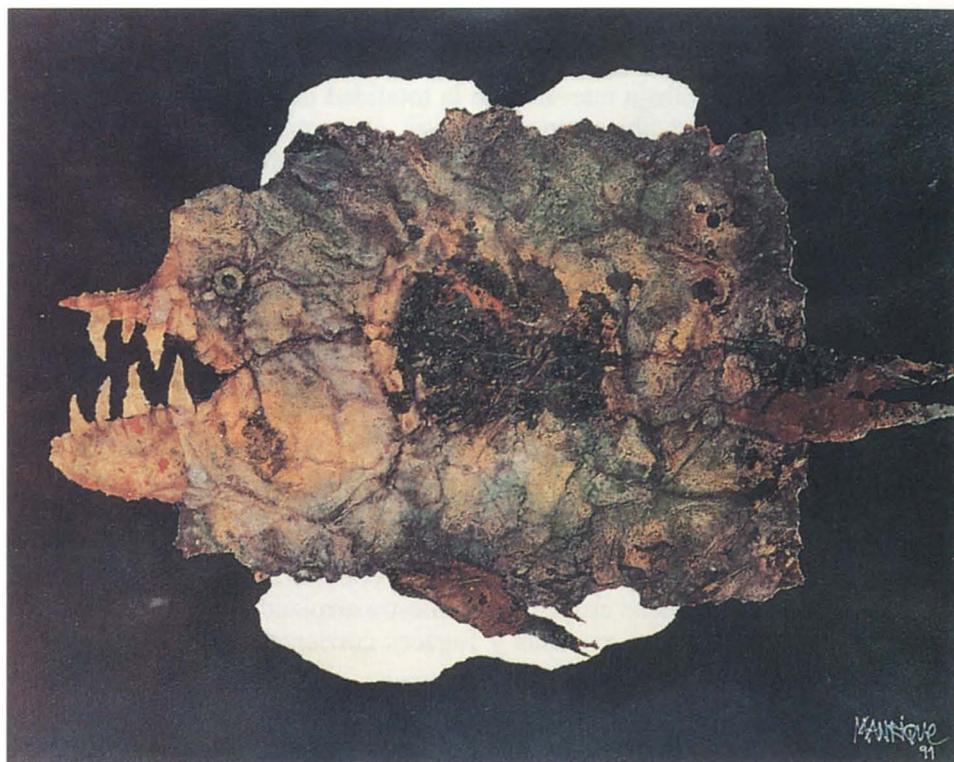
Para la temática, trabaja nuevamente la totalidad de su propuesta informalista y entre sus últimas obras representativas, citaremos por ejemplo cuadros como *Triunfadores* (1987), *Hombre verde* (1990), *Pareja*, o *Serie Fauna Atlántica* (1991), donde la forma se nos presenta nítidamente y sin ambages. No obstante, hay que destacar en el ámbito temático una nueva vertiente creativa, pues resulta casi ilógico que después de estar hablando en su obra durante veinticinco años de paisaje volcánico, de superficies lávicas o magmas corrosivos, no se nos hubiera mostrado aún el origen de todas estas deformaciones. Es precisamente en la fase final de su pintura cuando el volcán explota, cuando pasa de lo superficial a lo más profundo del origen del mundo, y busca la causa primitiva de todo lo que ha surgido en la tierra en donde vive. La serie *Vulcanología activa*, *Explosión*, *Magma rojo*, *Sin disolver*, *Tapón*, muestran un proceso eruptivo, convulso y genital, como diría Luis Rosales: “su pintura es una recreación del origen del mundo. Ni más, ni menos. Vemos en ella el mundo originándose. El natalicio de la tierra emergiendo del agua. Un mundo en cierto modo, sumergido y anterior a la luz, que comienza a nacer”⁶⁸. Esta fuerza viva de la tierra, en plena erupción, se muestra arrojando toda clase de líquidos y bombas “lapilli”, en extensas y fugaces corrientes de lava que cubren gran parte del lienzo.

Manrique hace valer sus armas para dar expresión a esa dinámica enloquecida de tensiones que vienen a desarrollarse en toda una gama de acentos (pintura gestual, matérica), que otorgan una definición exuberante y eruptiva a ese espacio de despojos fantásticos y tensiones inexorables. En todo el conjunto de sus obras persiste su inagotable habilidad y capacidad, sentido de juego, una aparente falta de esfuerzo para trazar líneas, componer, disponer colores, crear ambientes. También su capacidad para recoger todo lo que ha hecho hasta ahora y utilizarlo, repintarlo. Manrique es ya dueño de un mundo propio y pleno.

Durante los diez años que consideramos su etapa final, a pesar de que el artista trabajaba incesantemente en diversos proyectos paisajísticos dentro y fuera de Lanzarote, su presencia como pintor en numerosas galerías de las islas y peninsulares evidencian que no había dejado nunca de pintar e interesarse por ésta, su primera disciplina artística.

Hay que destacar también su proyección en Alemania, en donde el interés hacia su pintura derivó seguramente de la repercusión que tuvo su obra espacial, que recibió en 1978 el Premio Mundial de Ecología y Turismo, de la Asociación de Periodistas Alemanes de Berlín. A partir de ese momento las más

68. ROSALES, LUIS: *Una pintura del origen del mundo*, en Galería de Pintura, nº 1, Madrid, febrero 1989.



Fauna atlántica (1991). Fundación César Manrique (Lanzarote).

importantes galerías alemanas⁶⁹ expusieron sus cuadros. Se completaba así el conocimiento de la obra artística del artista en ese país. Hay que tener en cuenta además que la comunidad alemana suponía un grueso importante de los visitantes que acudían a la isla, muchos de los cuales fueron testigos de primera mano de la obra manriqueña. Algunas de las publicaciones relacionadas con la obra de Manrique se han traducido al alemán, y en 1986, apareció en la editorial Belser una publicación conjunta del pintor con el poeta Hem Schüppel, en la que ambos ofrecen sus impresiones sobre el singular paisaje lanzaroteño. Manrique realizó unas pinturas en rojo y negro, de forma suelta y rápida, utilizando el dripping y dejando gotear la pintura, acentuando la expresividad. Es una pintura de acción que se basa en un gesto violento, que no admite arrepentimientos y que es una suerte de liberación personal. Lo que le interesa del gesto a

69. Galería Ruf y galería Heseler (Munich); galería Das Atelier (Düsseldorf); galería Campana y galería Ritter (Stuttgart); galería Alten Gutselabrik (Frankenthal); galería Kiliansmühle (Lünen); galería Art Consulting (Frankfurt), entre otras.

Manrique es la dimensión del trazo, la anchura, el espesor, su transparencia o su opacidad, el emplazamiento en la tela y su situación en relación con los otros trazos.

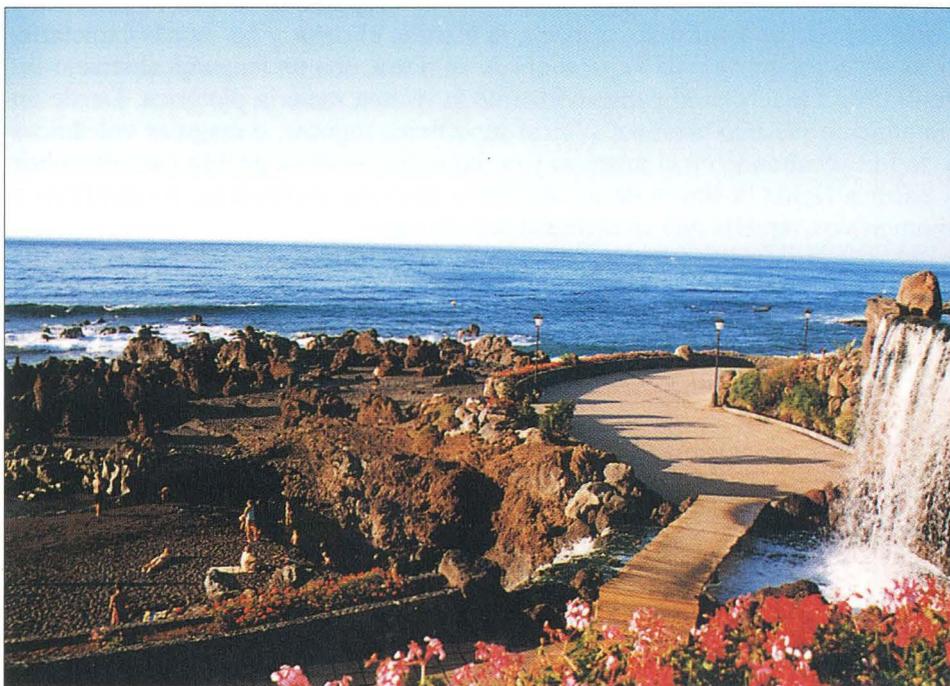
Manrique-Lanzarote crearon una simbiosis casi perfecta. El propio pintor, los críticos y exegetas, público en general, no dudaron en afirmar la irremediable relación de necesidad entre el artista y las tierras lanzaroteñas, pero hay que darle a Manrique el mérito que se merece y no quedarnos en la visión localista. César Manrique supo conjugar con extrema sensibilidad lo que le pertenecía como canario de Lanzarote, es decir, la textura, el color y las demás características de la geografía y de la geología de su tierra, con un lenguaje abstracto-informalista basado en la expresividad de la misma materia pictórica. Desde un tratamiento plástico personal sugirió superficies rugosas, o magmas volcánicos y se fue adentrando en el misterio y en las entrañas de su pueblo para descubrir y sacar a la luz, a través de los distintos procesos geológicos, zoomórficos o biomórficos, aquello que se escondía bajo la tierra.



Soleado (1983). Colección particular (Madrid).

La obra pictórica de Manrique es doblemente significativa; en primer lugar, por demostrarnos cómo se puede conjugar un lenguaje universal con una temática particular; y porque supo identificar las características de la modernidad con lo más ancestral de la condición pictórica.

ARTE ECOLÓGICO



Playa-jardín en Puerto de la Cruz (Tenerife).

4.2. ARTE ECOLÓGICO

4.2.1. PUNTOS DE PARTIDA

a) Algunas consideraciones sobre Lanzarote

Lanzarote, “la isla de los volcanes”, es la más nororiental del archipiélago Canario, con una superficie de 795 kilómetros cuadrados y una población que ronda los sesenta mil habitantes, de los cuales casi la mitad viven en la capital, Arrecife, situada en una extensa llanura sobre una bahía protegida por arrecifes naturales. Sus principales recursos fueron hasta los años sesenta la agricultura y

la pesca. La isla es de origen volcánico y su paisaje se encuentra configurado de una forma diferente como consecuencia de las erupciones acaecidas entre 1730 y 1736 cerca de Timanfaya. Estas erupciones sepultaron bajo una capa de lava de varios metros de espesor y de unos 200 km de superficie, ricas vegas y unos 11 pueblos, transformándolos en inmensos y desolados mares de lava que los nativos denominaban “Malpaís”, se abrieron también más de veinticinco cráteres. Terminados estos años de intensa actividad se sucede un periodo de reposo y tranquilidad que se ve interrumpido de nuevo en 1824 por una erupción que duró desde el 31 de julio hasta el 25 de octubre, con pequeños periodos de calma entre las dos fechas. Se abrieron entonces tres nuevas bocas, y una de ellas, el Tinguatón, escupía además de lava, agua salada hirviendo.

Fueron los volcanes quienes determinaron desde entonces la vida y el paisaje de Lanzarote. Pero existe otro condicionante importante que marca el carácter de la isla, la ausencia de lluvias, agravada por la vecindad calurosa de África, de donde llegan por encima del mar, verdaderas nubes de arena del desierto que se depositan en determinadas zonas. En tales circunstancias (aridez del terreno, extrema sequedad), podría pensarse que la agricultura es una práctica casi imposible en la isla, pero una vez más la necesidad de adaptación del hombre al medio, dio con la solución idónea para obtener frutos de aquello que parecía baldío. Los campesinos descubrieron que una determinada calidad de cenizas volcánicas, el “picón”, absorbe durante la noche la condensación de humedad del océano y la transmite a la planta durante el día.

Este sistema de cultivo llamado “enarenado artificial”, fue desarrollado por campesinos canarios, desplazando grandes cantidades de capa volcánica cubridora, que confiere a los campos lanzaroteños ese aspecto negro tan peculiar.

En la zona de La Geria, desde Uga hasta San Bartolomé, hay una franja ancha de tierra cubierta de modo natural con materiales eruptivos volcánicos (enarenado natural), donde para proteger las plantas de los fuertes vientos africanos, se construyen “una especie de celosías de piedra volcánica tallada como los adoquines, con los que se disponen muros semicirculares alrededor de las plantas que rompen la fuerza excesiva del viento. Estos muros que al viajero llaman poderosamente la atención se llaman ‘socos’, y constituyen una de las características del paisaje rural de la isla”⁷⁰. Por este sistema se cultivan las cebollas, calabazas, tomates, papas, boniatos, garbanzos, melones, vides y las higueras, entre otros tantos cultivos. Los campesinos lanzaroteños deben contarse entre los mejores del mundo, y generación tras generación, han ganado, en contra del clima absolutamente hostil, una agricultura de supervivencia, que produce poco, pero de primera calidad. La ganadería en menor medida y la pesca, son otras de las tradicionales fuentes de subsistencia de la población isleña.

70. RAMÍREZ DE LUCAS, JUAN: “Lanzarote, un pequeño mundo distinto”, en *Arte y Hogar*, nº 368, Madrid, enero 1978.

Lanzarote hasta hace cuarenta años era la cenicienta de las Canarias, sus habitantes se avergonzaban de ella y tenían complejo de inferioridad de esa tierra pobre y estéril que, a veces, provocaba el hambre y la emigración. A partir de 1940 la crisis agrícola es trágica, la Guerra Civil española repercutió en un cierre de horizontes, y comenzó entonces, otro nuevo proceso de poblamiento caracterizado por las migraciones internas (y a veces externas) de los pueblos hacia Arrecife, donde era posible obtener algunos ingresos económicos en el sector de servicios.

A comienzos de los años 60 España estaba en el umbral del desarrollo y de cierto liberalismo económico que propicia la iniciación de una política turística. Aparte de sus repercusiones económicas, tuvo consecuencias irreversibles sobre los mejores lugares de las costas por la falta de una planificación estudiada y equilibrada. La especulación del terreno llegó a tal estado, que muchas de ellas han quedado desfiguradas para siempre tras las incontroladas urbanizaciones. Canarias no escapó a la fiebre constructora, siendo Gran Canaria y Tenerife los principales exponentes de esta proliferación urbanística. Lanzarote, en los primeros años de la década de los sesenta, contaba con una infraestructura mínima, y el número de turistas no era significativo, por lo que el boom turístico de esos años no afectó por igual a unas y otras islas. En cualquier caso, la solución del turismo, como fuente de riqueza para paliar la pobreza endémica de la población lanzaroteña, era una salida que bullía en la cabeza de algunas de las personas claves en la reconversión de Lanzarote hacia la economía de servicios.

Desde el Cabildo se crea una empresa constructora para realizar obras de interés público, puesto que muchas de las obras que se sacaban a concurso quedaban sin realizarse por falta de empresas en la isla que se dedicaran a estos trabajos. Esta corporación asume trabajos propios y de otras administraciones (como la mejora de caminos) que producen beneficios, que se reinvierten en el acondicionamiento de enclaves turísticos. El entonces presidente del Cabildo Insular de Lanzarote era D. José Ramírez Cerdá, amigo de infancia de César y persona preocupada por el futuro de la isla, trabajaba por encontrar la fórmula que le permitiera crear en Lanzarote una industria turística sólida y los medios económicos para consolidarla. A través de la mencionada constructora, se pudo poner en marcha muchas obras, y durante diez años trabajó de manera continua sobre los objetivos marcados.

Comenzaron a conseguirse subvenciones para obras de infraestructura, como la ampliación del Aeropuerto de Guacimeta (1964), mejorando notablemente el tráfico aéreo; las comunicaciones terrestres y marítimas sufrieron también un avance. En 1965 se puso en funcionamiento la planta potabilizadora y comenzó el plan de recuperar o habilitar lugares emblemáticos como referentes indispensables en la visita de la isla. Se abre al público dos kilómetros de la Cueva de los Verdes, obra de Jesús Soto, en cuyo resultado final intervino Manrique.

César Manrique vivía por estas fechas en Nueva York, aunque pasaba largas temporadas en Lanzarote. Pudo observar en estas estancias cómo la isla se debatía entre sus modos de vida tradicionales y ese nuevo potencial de desarrollo, que bien aprovechado podría propiciar un recurso duradero y generador de bienestar para la población conejera. A medida que las expectativas económicas se hacían más favorables el abanico de actuaciones podía ampliarse. Manrique se decidió entonces, hizo balance, y se inclinó del lado más íntimo, optó por volver a Lanzarote en la hora decisiva de su transformación, creyó ver en su vuelta e intervención una tabla de salvación y posibilidad de redención ante la embestida que sufría la isla, pues al lado de la planificación controlada vendrían también las prisas por la ganancia fácil.

El camino a recorrer sería arduo, a pesar de contar con el apoyo incondicional de su buen amigo Pepín Ramírez, y de unos primeros años favorables a sus propuestas. Tuvo que luchar decididamente para transmitir aquello que se proponía realizar en la isla; primeramente a sus habitantes y después estar siempre vigilante ante cualquier tentativa especulativa, que en los últimos años fueron muchas.

Aquel trozo de tierra agrietada y reseca que no parecía ofrecer ningún aliciente, permaneció así hasta que Manrique comenzó a mirarla y vestirla con astucia e imaginación. Primero la comprendió con la mirada y luego la dotó de personalidad.

b) Planificación de equipo para Lanzarote

En Lanzarote se creó un equipo para organizar y planificar los pasos a seguir en el desarrollo turístico. José Ramírez Cerdá (presidente del Cabildo), Antonio Álvarez (vicepresidente), Jesús Soto (asesor técnico y artístico de obras), Eduardo Cáceres (arquitecto), Luis Morales (capataz de la sección de “Vías y Obras”) y César Manrique (nombrado en 1968 delegado de Bellas Artes en Lanzarote).

Se trazó un plan de trabajo que partía del conocimiento y observación del paisaje, su flora, sus modos agrícolas y sobre todo, su arquitectura. Lo autóctono sería el referente principal para conseguir un estilo propio, y para conservar la personalidad de la isla. Se daría a conocer igualmente la originalidad del lugar a través de la potenciación de enclaves de gran belleza que permanecían en el anonimato.

La línea de actuación pasaría por tanto, por promover desde instancias oficiales y con dinero público la creación de una infraestructura básica atractiva que hiciera aconsejable la visita de la isla. Esta inteligente visión demuestra que se reconoce el fracaso de aquellos lugares que han potenciado exclusivamente el recurso del clima y el mar como único aliciente, lo que les llevó a una profunda degradación ambiental y arquitectónica.

Para Lanzarote, Manrique y su equipo buscaban lo contrario, es decir, un bien a largo plazo, una base económica sólida, evitando el turismo de masas que degrada el medio al imponer la necesidad de un alto porcentaje constructivo. Estaban más interesados en fomentar el turismo de calidad ofreciendo belleza, arte y naturaleza, además de sol y playas. Por otra parte, se hacía necesario la concienciación de la población en este sentido. El propio Manrique llevó a cabo una campaña informativa recorriendo pueblos, dando charlas, proyectando diapositivas, hablando con los campesinos de la necesidad de preservar la naturaleza, de mantener limpio y embellecer el entorno, de conservar las viejas construcciones como ejemplos de la cultura y tradición de su pueblo. Una vez realizada esta primera fase de mentalización general, consiguió que las gentes aceptaran los principios básicos de su ideal constructivo, que pasaban (entre otros) por el inmaculado blanco de las fachadas y el verde de la carpintería.

Lo construido desde el Cabildo fue decisivo, obras como *Jameos del Agua*, *La Casa del Campesino*, *El restaurante del Diablo* en el Parque Natural de Timanfaya, *El Castillo de San José*, *El Mirador del Río*, dan muestras de un excelente gusto y ejemplo de rentabilidad a través de la puesta en uso de unos valores naturales bien explotados. El Cabildo supuso para Lanzarote un importante propulsor desde el punto de vista económico, social y cultural. La labor se completó con la aportación de los propios habitantes de la isla, que salpicaron sus blancas construcciones armonizando con el paisaje y respetuosas de la tradición, la ausencia de publicidad, y la limpieza extrema de sus pueblos.

La solución aportada para el alojamiento del turismo tendría que tener en cuenta estas premisas e inspirarse en los elementos constructivos de la arquitectura popular, evitar como norma las altas edificaciones, alejarse de los prototipos internacionales promovidos en otras zonas turísticas que habían supuesto transformación y ruina de parajes naturales. Se buscaba una fórmula intermedia entre tradición y progreso, sin caer en estereotipos seriados ni de arquitectura moderna, ni tradicional, sino de encontrar modelos en la rica diversidad cultural de antaño.

En estos primeros años de trabajo, además de las obras que Manrique realizó con su equipo, supervisó como delegado de Bellas Artes muchas de las obras que se ejecutaban en la isla. Las primeras realizaciones en Costa Teguise gozaron de su aprobación entusiasta, viendo en ellas la dirección urbanística o el modelo que podría seguirse en el resto de la isla. Pero para Manrique, resultaba inconcebible transformar la isla únicamente desde el punto de vista turístico, si no se podía garantizar el equilibrio del medio ambiente, por lo que era necesario acometer planes a corto, medio y por supuesto largo plazo evitando la degradación y la saturación.

Diez años después de estas primeras propuestas, Manrique y su equipo consiguieron sacar a Lanzarote del anonimato, evidenciar su mágica belleza escondida, y convertirla en una fuente rentable de recursos, pero sin aniquilar sus po-

tenciales de riqueza natural. Todos los miembros de aquel primer equipo trabajaron con un alto sentido de responsabilidad y entusiasmo, y la fuerza del grupo consiguió resultados impensables. Desgraciadamente, la incipiente especulación se encargó de poner a Manrique en alerta primero, denunciando después y, en alarma constante en los últimos años de su vida. La desesperada lucha por evitar la salvaje planificación de Arrecife, las incontroladas urbanizaciones, las moles hoteleras se multiplicaron al punto que la voz del artista no pudo parar la cadena de intereses que esas operaciones generaban en promotores y personas ávidas de un enriquecimiento rápido.

c) Antecedentes de la plástica canaria en la relación del hombre con la naturaleza

“El artista canario siempre se ha sentido atraído por el medio físico que le rodea. En la literatura y en la plástica canarias el tratamiento de la naturaleza ha constituido un asunto de gran significación. Desde el siglo pasado, el artista de las islas ha indagado en el singular paisaje de los interiores de Canarias, sobre todo, propiciando lenguajes poéticos diversos aunque siempre profundamente intrincados con los deseos de evasión románticos (Nicolás Alfaro) o, ya en la segunda mitad del siglo, por la percepción más real, objetiva y positivista de la naturaleza (Valentín Sanz). A estas concepciones de la naturaleza, tendríamos que agregar la labor desarrollada por aquellos viajeros científicos (Webb, Sabino Berthelot...) que se empeñaron en definir de manera rigurosa la flora y el paisaje de las islas”⁷¹. Algunas de estas motivaciones junto al sentido de la preservación de lo tradicional fueron reinterpretadas desde distintos ámbitos de la cultura, Alonso Quesada, Gonzalo Díaz, Fray Lesco y la Escuela Luján Pérez, que llamaron la atención sobre los rasgos étnicos y la cultura aborígen de las islas.

La propuesta manriqueña tiene menos que ver con estas interpretaciones parciales que con el ideario más amplio y diversificado de otro artista canario: Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938). Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, estudió en Barcelona y Madrid, residiendo posteriormente en París (1928), ciudad que dejará tan sólo cuatro años antes de su muerte, para volver a su isla natal. La coincidencia en la carrera profesional de Manrique y Néstor, además de sus estancias de aprendizaje fuera de las islas, y de residir luego en el extranjero (París fue el foco de interés artístico de Néstor en las primeras décadas del siglo, lo mismo que lo fue Nueva York en los años sesenta para Manrique), no parecen gran cosa comparadas con la decisión final de volver a las islas en ambos casos, con la fijación casi misional de preparar el advenimiento de un nuevo fenómeno: el turismo.

71. GALANTE GÓMEZ, FRANCISCO JOSÉ: “César Manrique. El tratamiento de la arquitectura en el espacio natural”, en el Catálogo de la exposición *Hecho en el Fuego, (Obras 1968-1990, una selección)*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, 1991, p. 101.

Decía Néstor en una conferencia pronunciada el 18 abril de 1936 en la Junta Provincial de Turismo de Las Palmas, “desde mi estudio en París pensé muchas veces con tristeza en la inseguridad del porvenir de mi país, en el cual un pedazo de tierra dedicado al plátano alcanza un valor superior a grandes extensiones de terreno en cualquier suelo del planeta. Y se fundaba mi dolor en que, precisamente, la pasajera prosperidad hacía perder a mis paisanos la conciencia de la situación y olvidarse, en el vaivén de su economía, de lo estable que ha sido y es ‘hacer país’, revalorizando lo propio, preparando nuevas fuentes de riqueza y hasta restaurando cultivos tradicionales que prestigiaron en un tiempo nuestro solar en el mundo”⁷². Manrique sintió también la preocupación por la prosperidad de su isla, por la conservación de lo autóctono y escuchó la llamada de la tierra durante su estancia en Nueva York, se debatió entonces entre la decisión de regresar o quedarse. Las expectativas que presentaba el futuro de la isla derrotaron a la brillante carrera internacional en el campo de la pintura que le ofrecía la ciudad americana.

No obstante, a pesar de la similitud del propósito, hay que tener en cuenta el desfase temporal (1934-Néstor, 1968-Manrique), y las diversas circunstancias históricas y coyunturales de la llegada de uno y otro a sus respectivas islas, además de la diferencia sustancial del enfoque y los resultados obtenidos. En el texto, “Néstor, paladín de nuestro tipismo, llama a los canarios”⁷³, el pintor aboga por la restauración del tipismo como único medio de atraer el turismo a su tierra. Considera a éste, como una fuente de ingresos más segura que los cultivos en crisis. La preocupación de Néstor reside en desenterrar una serie de valores típicos; referidos al folclore (bailes, cantos), al traje regional, deportes (lucha canaria), que potencien el renacimiento del sentimiento regionalista canario (no político sino costumbrista), como forma de atraer el turismo. Manrique también potenció la singularidad de la agricultura, su conservación y su puesta en uso como foco de atracción turística, pero sus propuestas fueron más rigurosas, y no se quedaron en aspectos superficiales, o puramente folclóricos de la cultura.

En “Habla Néstor”, el artista articula sus propuestas de una forma ordenada, y en ellas podemos observar muchos puntos de coincidencia con el ideario manriqueño desarrollado en Lanzarote. En *El asalto del turista* señala la necesidad de un plan de propaganda turística para informar a los habitantes del pro-

72. “Habla Néstor”, folleto publicado por la Junta Provincial de Turismo con una introducción de Fray Lesco, Las Palmas de Gran Canaria, 1939.

Véase también; SANTANA, LÁZARO: “Néstor y la política de turismo en Gran Canaria”, en *Canarias 80*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 octubre 1973.

ALMEIDA CABRERA, PEDRO: *Néstor Martín Fernández de la Torre*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Biblioteca de Artistas Canarios, nº 3, 1991.

73. Publicado en *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 diciembre 1934.

yecto. Señala los efectos del modernismo estandarizado, y cómo el cemento armado había desplazado la típica casa campesina. Propuso como consecuencia, dentro de un estilo netamente canario revalorizar lo autóctono, fuese moderno o tradicional, y para ello creía estrictamente necesario una *presentación estética*, en la que se hacía urgente imponer el blanqueo con cal de las fachadas de las viviendas, embellecer los campos, intensificar el cultivo del cactus en todas sus variedades, y dedicar especial atención y fomento a la flora netamente isleña.

La coincidencia con Manrique es notoria, por ejemplo en la exclusiva utilización del blanco. Esta decisión se le ha reprochado a Manrique por considerarla una imposición, más que la defensa de un rigor histórico en la arquitectura doméstica canaria. Aún así, lo cierto es que éste consiguió imponerlo, mientras que Néstor tuvo que seguir haciendo frente al efecto colorístico de los riscos en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Las plantas autóctonas, otras especies importadas y los cactus, fueron algunos de los elementos que destacan los jardines manriqueños, siendo inseparables de su arquitectura, y el mejor ejemplo es la consagración al cactus de un Jardín en Guatiza, un museo para la contemplación y deleitación de esa planta.

Desde el punto de vista de las obras concretas Néstor realizó: *El albergue de la Cruz de Tejeda*, *El Pueblo Canario*, *La reconstrucción del hotel Santa Catalina*, o *la restauración y reconversión del Castillo de la Luz* en museo, que eran para él las muestras de un estilo netamente canario. Manrique realizó proyectos de similar significación: *La casa del campesino* de Mozaga, *El Pueblo Marinero*, *la restauración y reconversión del Castillo de San José* en museo. Al observar las obras de uno y otro, se aprecian diferencias importantes en lo que respecta al concepto arquitectónico. Néstor amalgamó en sus arquitecturas elementos propios y ajenos, mistifica elementos árabes, coloniales y regionales, creando un efecto espectacular pero falso (al igual que hiciera con el traje típico para darle el colorido y la alegría que el viajero esperaba encontrar). Sus proyectos eran realizados por su hermano Miguel Martín Fernández de la Torre y Marrero Regalado⁷⁴, que también realizó sus propias obras en este peculiar estilo canario. La arquitectura de Manrique es mucho más objetiva, simple y estudiada. Realizó primero un rastreo sobre la misma, recorriendo los pueblos de la isla, fotografiando y dibujando sus estructuras, para aproximarse más a la realidad, es por tanto, más honesta en sus principios. La epatación buscada por Néstor a través del eclecticismo total, la consigue Manrique con otros recursos, co-

74. José Enrique Marrero Regalado (Granadilla, Tenerife, 1897- Santa Cruz de Tenerife, 1956). Cursó estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid. En Santa Cruz de Tenerife construyó el Círculo de Bellas Artes (1932); el Cabildo de Tenerife (1933); el Mercado Nuestra Señora de África (1941), además de numerosas casas particulares.

Sobre el tema véase; AA.VV.: *Marrero Regalado: la arquitectura como escenografía*, Santa Cruz de Tenerife, Colegio de Arquitectos, 1992.

mo el efecto sorpresa empleado casi sistemáticamente en sus más interesantes realizaciones. Manrique contó también con un equipo de personas especializadas para realizar las obras, que captaron a la perfección el sentimiento inspirado por el artista.

Si Néstor dejó plasmados en algunos escritos las líneas de actuación y el discurso programático de lo que pretendía lograr en la isla de Gran Canaria, no podemos decir lo mismo con respecto al ideario manriqueño. No existe un manifiesto específico en el que plantee sus propuestas y desmenuce las mismas. La falta de este discurso programático no ha hecho menos comprensibles sus intenciones, al contrario, los ejemplos prácticos que de su mano han quedado, permiten mejor que cualquier teoría, acercarnos de lleno a todas sus creaciones, a su pensamiento y su estilo.

Los resultados obtenidos por uno y otro fueron también diferentes, es cierto que Gran Canaria es más extensa que Lanzarote, que en ésta el proceso de degradación comenzó perceptiblemente antes, y que Néstor murió joven (a tan sólo cuatro años de su llegada). Manrique trabajó durante veinticuatro años, su espíritu de lucha, la profundidad de sus planteamientos y la sinceridad de sus propuestas se hicieron notar en sus realizaciones, y muy importante fue la labor pedagógica que concienció a los habitantes a hacerse eco de sus principios, hecho que ha dado el carácter definitivo que hoy posee Lanzarote.

En cualquier caso, y como elemento común, ambos poseyeron una clara visión de futuro y jugaron un papel decisivo para la historia en cada una de sus islas. Concibieron las cosas a lo grande, con la vista puesta en el futuro.

d) El elemento pedagógico-social en la propuesta manriqueña

La convicción de Manrique de que *un pueblo sin cultura está condenado a la ruina*, genera en él la necesidad de subsanar este déficit y procurar a las gentes un acceso a la educación a través de la estética. Entiende la cultura en el amplio sentido de la palabra, que comprende el cúmulo de tradiciones y vestigios que genera la historia de un pueblo, pero además es necesario tener en cuenta el valor intrínseco de la naturaleza donde se desarrollan todas esas actividades. No se puede concebir una actitud aislada del hombre con respecto al medio en el que desarrolla su vida.

Para Manrique la educación debía partir de la escuela, que es la base del aprendizaje inicial del ser humano. Si desde aquí se pudiera inculcar a los niños el respeto al medio ambiente y la necesidad de conservar el patrimonio cultural, sería seguro que en futuras generaciones, el actual problema de tolerancia a la destrucción natural, no alcanzaría semejantes proporciones. Y para crear este sentimiento habría que empezar por crear unos edificios adecuados para el desarrollo de estos valores. La arquitectura pública dedicada a fines sociales como colegios, guarderías, hospitales, debía tener en cuenta la calidad de los materiales empleados y sobre todo presentar una estética apropiada.

En esta simple precaución coincide Manrique con uno de los grandes teóricos urbanísticos del siglo XX, Le Corbusier, para el que “un puñado de verdades elementales enseñadas en la escuela primaria, podría constituir el fundamento de una educación doméstica. La consecuencia de esta enseñanza sería formar unas generaciones que tendrían una concepción sana de la vivienda. Estas generaciones, clientela futura del arquitecto, serían capaces de imponerle la solución al problema demasiado tiempo descuidado de la habitación”⁷⁵.

A través del arte, Manrique pretendía transmitir una ideología de vida basada en la armonía y el bienestar, creando un estilo basado en:

- La recepción de valores que provengan del entorno en donde se habita.
- Afianzar esas impresiones a través de formas que conserven su identidad.
- Hacerse eco de la lección disciplinar de la naturaleza, teniendo en cuenta la cantera de posibilidades que ofrece.

La inspiración artística derivada de estos principios será el motor de una propuesta estético-educativa que generará una nueva visión y percepción de la realidad paisajística. El fin será evitar la destrucción de la riqueza paisajística y cultural de Lanzarote. Manrique demostró este propósito en cada una de sus obras, sus actuaciones fueron siempre encaminadas a procurar el respeto y el gozo del visitante en esa simbiosis de arte-naturaleza donde el hombre tiene una posición especial, puesto que su inserción en este medio hará renacer en él un equilibrio y le sensibilizará hacia una forma más armónica de vida.

Las ciudades masificadas, superpobladas, con falta de equipamientos, zonas verdes, jardines, plazas, son la antítesis de la propuesta manriqueña y constituían un foco potencial de problemas sociales. Siegfried Giedion coincidiendo con Manrique decía en su libro *Espacio, tiempo y arquitectura*: “El odio por el hombre nace del excesivo amontonamiento de personas. La ciudad de dimensiones excesivas ha conducido necesariamente a la bancarrota de la vida. Frente a nosotros se abre un nuevo camino que debemos recorrer: la reconquista de la vida íntima, de la proporción humana”⁷⁶.

La puesta en evidencia de la nueva relación del hombre con su escenario vital no sólo se consigue disfrutando de lo que el artista lega, sino que es imperiosamente necesario fomentar que todos y cada uno de nosotros asumamos como deber cívico las consignas que hacen posible que esa utopía se haga realidad en todos nuestros ámbitos. La labor pedagógica de Manrique hizo posible que los pueblos y localidades estuvieran limpios, que los blancos y verdes resaltaran vivamente sobre el negro del picón y el rojizo oscuro de las lavas, que los habitantes lanzaroteños tomaran conciencia del sentido del paisaje.

75. LE CORBUSIER: *Cómo concebir el urbanismo*, 3ª edición, Argentina, ed. Infinito, 1976, p. 147.

76. GIEDION, SIEGFRIED: *Espacio, tiempo y arquitectura*, 5ª edición, Madrid, Ed. Dossat S.A., 1979.

Crear centros culturales para la difusión del conocimiento y la actividad humana, constituyó otro de los objetivos de la propuesta didáctica de Manrique. *La Casa-Museo del campesino* (1968), donde se recoge, además del prototipo de arquitectura doméstica lanzaroteña el conjunto de útiles y tradiciones de la vida del campesino en la isla, representa también un enclave en el que se perpetúan las recetas gastronómicas del pasado.

El centro cultural *El Almacén* (1974) fue el primer centro cultural polidimensional no sólo de Lanzarote, sino de Canarias. En él había una galería de arte, un teatro laboratorio, una sala de cine-vídeo, un salón de actos, una librería-papelería, una tienda de decoración y diseño, un bar-restaurante. Allí tuvieron lugar distintas manifestaciones artísticas, que dinamizaron el panorama cultural de la isla.

El castillo de San José de Arrecife se rehabilitó y se convirtió en Museo de Arte Moderno como resultado de la gestión realizada por el artista. La obtención de fondos para el mismo fue mediada por la importante labor de marketing y promoción, que Manrique consiguió imprimir a la inauguración del mismo. Con esta intervención consiguió dar a Lanzarote una imagen más abierta y cosmopolita, creando un foco de interés ineludible no sólo para los habitantes de la isla, sino para el viajero que podría tener acceso a muestras de la plástica contemporánea.

El último proyecto ilustrado del artista lo realizó al convertir lo que fuera su casa *Taro de Tahíche* en la Fundación que lleva su nombre. La idea surgida años atrás no se materializó hasta el 27 de marzo de 1992, fecha en la que fue inaugurada. Al atractivo del que es uno de los edificios más representativos de la obra de Manrique en Lanzarote, hay que añadir la selección representativa de la obra pictórica del artista, así como de otras creaciones que muestran su quehacer en distintas disciplinas artísticas. Se expone también su colección pictórica particular, en la que podemos encontrar algunos de los nombres más representativos de la plástica de nuestro siglo como Picasso, Miró, Tàpies, Zóbel, etc. “La Fundación César Manrique tiene por objeto la conservación, estudio y difusión de la obra, el patrimonio artístico, la figura y el magisterio creador de César Manrique; y paralelamente, la promoción de la actividad artística y cultural en sus más amplios términos, con especial atención a las artes plásticas, a los espacios integrados en el entorno natural (simbiosis arte-naturaleza) y al respeto y defensa del medio ambiente. Su vocación es la de constituirse en un centro cultural abierto y receptivo al servicio de la comunidad”⁷⁷.

La Fundación es hoy el ejemplo en el que se dan cabida todas las teorías y pasiones de la actividad artística de Manrique. La visita del lugar nos acerca

77. DE LA HOZ, ELSA: “Manrique en la Fundación”, *Cuadernos Didácticos*, Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de Canarias, Cabildo de Lanzarote, 1993, p. 3.

una vez más a la visión pedagógica y formativa implícita al trabajo e ideario del artista. César Manrique consiguió perpetuar su memoria a través del arte, creando obras que le sobreviven, porque no es sobrevivir la permanencia después de muerto, sino el sostenimiento de la vida a través de ellas.

“La tesis de la *identificación entre el arte y la vida* remite a una larga tradición durante el siglo XX, que va desde el futurismo, el dadaísmo, constructivismo (productivista), surrealismo, hasta los años recientes. La premisa de la misma ha de buscarse en los deseos de reincorporar el arte a la vida social, en la necesidad sentida de reconquistar su *valor de uso* —en el sentido polivalente del término, no en el utilitarista— *estético social*”⁷⁸. Esta teoría que bien pudiéramos aplicar a César Manrique, se encuentra en los proyectos en que plantea una estética generalizada, es decir, la práctica de una interdisciplinariedad artística y en la que el paisaje es utilizado como elemento educador a través de sus recursos de carácter estético o emocional, lo que en otros términos se conoce como la belleza del paisaje.

A través de la propagación de esta nueva sensibilidad se podrá socializar la creación, evitando la tradicional división de la actividad artística y la vida, hasta convertirse en un factor de cambio, que es lo que Manrique buscaba, cambiar la mentalidad de las gentes con relación a su comportamiento hacia la naturaleza. La educación como medio para dar sentido a los proyectos de futuro y continuidad del hombre en la tierra. “El papel que juegan los artistas como portadores de la cultura con intervenciones de diseños totalizadores, para la programación de un nuevo concepto de vida, es con una mayor aproximación a la Naturaleza, creando obras emocionales y cautivadoras que levanten el alma”⁷⁹.

e) Sobre la titularidad arquitectónica de Manrique

La Edad Media tenía por costumbre designar con el título “Maestro de Obras” a aquél que hoy llamaríamos comúnmente arquitecto, sin tener en cuenta la naturaleza ni las dimensiones de la obra a la que dedicaba su pensamiento y sus cuidados. No se hacía tampoco una distinción precisa entre los aspectos técnicos y artísticos de la obra, por lo que bajo la dirección de la misma persona podían recaer ambas funciones.

La labor realizada por Manrique en el campo de la arquitectura originó cierta polémica en aquellos sectores profesionales que anteponen la posesión de un título específico (obtenido mediante unos estudios universitarios) para la realización una actividad concreta. Por norma general, es lógico pensar que la per-

78. MARCHÁN FIZ, SIMÓN: “¿Carácter anticipatorio del arte?”, en *Once ensayos sobre el arte*, Madrid, Fundación Juan March, Colección Ensayos Rioduero, 1975, p. 67.

79. MANRIQUE, CÉSAR: “Vale la pena vivir”, en *Escrito en el Fuego*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988, p. 30.

sona está más capacitada para hacer aquello sobre lo que ha recibido una formación adecuada, pero la norma se rompe con excepciones, y Manrique fue una de ellas para con la arquitectura.

Manrique no estudió arquitectura en ninguna escuela especializada, por tanto no poseía ningún título en arquitectura y “es curioso comprobar como muchos de los más grandes arquitectos contemporáneos no eran arquitectos desde el punto de vista académico, o sea, que no cursaron estudios de arquitectura como hoy se entiende, Van de Velde llegó a la arquitectura a través de la literatura y de la pintura; Frank Lloyd Wright y Nervi llegaron a la arquitectura a través de la ingeniería; Mies van der Rohe llegó a la arquitectura a través del dibujo de ornamentos; Marcel Breuer llegó a la arquitectura a través del diseño de muebles; Peter Behrens llegó a la arquitectura a través de la pintura y del diseño de productos industriales; Torroja llegó a la arquitectura a través de la técnica ingenieril. La lista podría ampliarse aún más, pero no es necesario para demostrarlo”⁸⁰. El hecho de no poseer un título oficial no ha impedido a estos artistas desarrollar una carrera profesional en el campo de la arquitectura, como no se lo impidió a Manrique.

La arquitectura es una actividad muy compleja, que se desenvuelve entre el sentimiento estético y la actividad práctica. La obra de creación individual continúa siendo necesaria, pero la complejidad de los problemas que demandan solución, así como una creciente unidad de expresión se encaminan cada día más hacia el trabajo en colaboración. Los arquitectos no colaboran sólo con personas de su misma profesión sino con especialistas de todo género, jardineros, paisajistas, decoradores, etc. Cuando el arquitecto idea un edificio, dibuja unos planos que servirán al constructor para convertirlo en realidad, a veces sin que medie en el proceso otros especialistas que tengan en cuenta los factores humanos y estéticos del trabajo. Las necesidades del usuario, origen de esta relación, van quedando subordinadas al punto de vista de la rentabilidad económica inmediata, alejada de cuestiones estéticas.

Manrique tuvo en cuenta la disociación profunda que se produce entre los criterios e intereses de los que hacen la arquitectura, y los que la usan, buscando un tipo de obras basadas en el arte. La arquitectura como arte se asocia al pasado, a un conjunto de obras maestras de la historia, mientras que la arquitectura actual, carente de referencias estilísticas o formales, es vista como construcción o edificación, pero no como arte. La arquitectura es el arte social por excelencia, ocupa un lugar importante en la conformación del marco físico del hombre. El espacio donde el hombre trabaja, descansa, se relaciona y se divierte viene determinado por la serie de edificios que albergan esas funciones.

80. RAMÍREZ DE LUCAS, JUAN: “César Manrique, artista total, artista aparte”, en *Arquitectura*, nº 164, Madrid, 1972.

César Manrique concibió el conjunto de sus realizaciones como obras de arte globales. La totalidad le llevó a ir más lejos, además de la planificación y la previsión puso su imaginación al servicio del proceso creativo. Colaboró en todas las pautas del mismo, lo que hizo posible ese sentido de armonía y de unidad en el conjunto. Creó un equipo de profesionales (arquitectos, técnicos, jardineros), que dieron forma a sus ideas, y aceptó sugerencias que hicieran más viable la obra o la enriquecieran. Este equipo tuvo durante años su sede permanente en el llamado “Taller de arquitectura”, creado en un edificio contiguo al centro cultural El Almacén, aquí se realizaban los proyectos técnicos y maquetas de los trabajos.

Pero hay que destacar también el original e intuitivo sistema de trabajo de sus primeras realizaciones. En ocasiones su inspiración era tan sorprendentemente rápida que en el mismo lugar de trabajo trazaba las líneas divisorias del proyecto con cal, hacía esquemas en un papel, o daba ideas verbalmente con asombrosa facilidad. Podía reducir un problema aparentemente complicado a principios fundamentales extraordinariamente sencillos. Su proceso creativo era abierto y sobre el terreno, sin necesidad de planos para ver el resultado final. El entusiasmo que Manrique emanaba en el proceso de realización de estos trabajos, se contagiaba a cada uno de sus colaboradores, desde el arquitecto hasta el obrero, todos ellos se sentían partícipes en el acto creador, y la presencia habitual del artista reforzaba este sentimiento.

Manrique, con su labor arquitectónica, aportó un ambiente humano formativo, basado en aspectos de la tradición y de la naturaleza, bajo el prisma de un trabajo interdisciplinar y eminentemente artístico. A nivel social, reivindicó insistentemente unas construcciones más respetuosas no sólo con el entorno, sino con el desarrollo de la vida humana.

4.2.2. PILARES DE LA ARQUITECTURA MANRIQUEÑA

La base de la obra de César Manrique es un robusto trípode: la tradición canaria, su tendencia a lo orgánico y su capacidad para hallar un lenguaje artístico adecuado a su propio tiempo y lugar. Y sobre estas bases articularemos su propuesta arquitectónica de manera general, centrándonos después en los aspectos más específicos de esta faceta creativa. Presentamos, por tanto, una visión de lo general a lo particular, en relación al conjunto de su obra.

a) Naturaleza-hombre-arte

Hombre y Naturaleza comparten un mismo espacio sobre la tierra, el espacio-aire. Durante mucho tiempo la naturaleza lo ocupó plenamente. Con la aparición del hombre surgió la relación entre ambos y una cierta competencia por el espacio vital. Existe una profunda unidad entre la historia de la naturaleza y la historia del hombre. La naturaleza ideal, esa naturaleza preliminar y ajena a



Naturaleza - hombre - arte.

la sociedad humana, esa naturaleza abstracta, aislada y separada del hombre, no existe en ninguna parte. La historia de la naturaleza y la del hombre se condicionan mutuamente. Son dos aspectos que no pueden separarse. De este conflicto nace el conocimiento y por medio de esa práctica, de esa acción del hombre sobre la naturaleza, se cambia el mundo. Esta actitud supone que el hombre toma posesión de la naturaleza transformándola por medio de su trabajo. El hombre ha visto la naturaleza unas veces como algo que dominar y usar, y en otras ocasiones, como algo con lo que convivir. Las grandes naciones del Extremo Oriente, China y Japón perciben el sentido de la naturaleza, la contemplan y la viven con agrado. Su concepción amistosa de la naturaleza, es sumamente distinta a la tradición occidental.

La intervención de Manrique en el medio ambiente intenta reconstruir la relación entre el hombre y la naturaleza. Tener en cuenta el valor ambiental supondrá conservarla debidamente en unos lugares y crearla en otros, configurar el “hábitat” directo o potencial del hombre, de modo que el hecho de urbanizar no equivalga a la desaparición de la naturaleza. El creciente avance de lo natural irá abriendo sucesivos espacios felices. Los proyectos de Manrique tendrán como normas rectoras generales, los cuatro puntos siguientes:

- a) La conservación de la naturaleza.
- b) Valorizar el conjunto de los elementos que constituyen el entorno.
- c) Crear espacios en los que el hombre se reencuentre con la naturaleza, y donde además pueda disfrutar de la belleza.
- d) La obra humana deberá ser solidaria con la obra natural.

El paisaje como recurso estético

Manrique encontró en la naturaleza una fuente inagotable de recursos, y trató de infundir a sus proyectos el mismo espíritu que encontró en la obra natural. La naturaleza proporciona enseñanzas ilimitadas, “en esta trepidante y vital energía del cosmos está contenido un insuperable espíritu matemático, orgánica simetría, conceptos extraordinarios del diseño, precisión absoluta y obstinada diversidad de belleza, despilfarro total de millones de facetas esteticistas”⁸¹.

Manrique comprendió que podía extraer de la naturaleza multitud de sugerencias, su propósito no era imitarla, emularla, ni superarla, sino el de integrarse en ella y descubrir que los mismos fenómenos naturales pueden constituir importantes acontecimientos artísticos. Fue capaz de extraer valores estéticos en la creación de espacios en los que no se perciben rupturas con el medio natural, y se elimina el desequilibrio físico y mental del hombre con respecto a la naturaleza, en definitiva, crea lugares en los que el hombre pueda sentirse feliz.

El paisaje adquiere un sentido y significación nuevos. Además de una fuente de conocimientos visuales y teóricos, tiene una dimensión suplementaria que le autoriza a actuar en la esfera de lo funcional y de lo ecológico, es decir, crear un lugar de utilidad y belleza. Manrique concebía estos espacios como lugares para ampliar los conceptos de arte y estética, allí se podrían recoger distintas facetas de la actividad artística del hombre, de tal modo que la contemplación de estos elementos formase parte del recorrido y el hombre pudiera reconocerlos como parte de un conjunto.

Se trata de ver la obra en su totalidad, en un medio homogéneo y armónico, evitando la fragmentación en cada una de sus modalidades artísticas. Cuando incluye elementos constructivos, esculturas, diseños, son componentes de la globalidad, donde lo útil y lo bello se confunden. Por tanto, en las creaciones espaciales de Manrique se dan cita el arte y la técnica, no tiene que decidir entre ornamentación y utilitarismo, porque está en profunda conexión con el arte. El resultado será útil y hermoso en igual proporción. Esta simbiosis Arte/Naturaleza, se convierte en la línea directriz de su actuación en el medio, sin dejar de tener en cuenta siempre al hombre como destinatario. La participación del artista tiene presente a la naturaleza desde el inicio, y no se limita a unos toques decorativos finales que disimulen la desintegración del edificio en su entorno.

Manrique se sirvió del paisaje como motivo estético, combinando armónicamente las formas y colores del territorio, pero además lo entendió como recurso del patrimonio cultural del hombre. La profunda transformación de este medio efectuado en los países más desarrollados, ha hecho ver la necesidad de considerar el paisaje como un bien cultural y patrimonial que conviene gestionar ra-

81. MANRIQUE, CÉSAR: “Lo que siento al ver donde estoy”, en *Escrito en el fuego*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988, p. 18.

cionalmente. Para Manrique en el estudio del paisaje hay unos valores estéticos, emocionales o culturales que representan el patrimonio de cada país, de cada región, de cada lugar de la tierra y que juegan un papel insustituible en el bienestar humano y en la calidad de vida.

Un hábitat bien organizado es una fuente de riqueza para la humanidad, tanto como cualquier otro recurso, por eso Manrique sabía que los espacios más atractivos y frágiles no debían estar nunca permanentemente ocupados. Cuando el número de turistas superaba la capacidad del territorio para acogerlos en términos de ordenación territorial, era ya difícil proteger y conservar el paisaje. Esta circunstancia condicionó que su propuesta para el turismo tuviera mucho que ver con una explotación racional, equilibrada y respetuosa de la naturaleza, proponiendo unas soluciones adecuadas, acordes con el paisaje y con las condiciones socioculturales de sus habitantes. Sabía también que los espacios abiertos son necesarios para el desarrollo del hombre, lo que se le niega con frecuencia en las sociedades altamente urbanizadas, y que estos espacios naturales no son sólo lugares para aprender historia natural, sino también sobre la sociedad y sobre uno mismo.

El disfrute del paisaje y su promoción por la educación

El paisaje es un valioso recurso natural cuya gestión y protección requiere a la vez *conocimientos* (ciencia) y *sensibilidad*, pero que, al mismo tiempo, tiene un valor pedagógico pudiendo utilizarse para el aprendizaje y la formación estética. Para Manrique los programas de protección y mejora del medio ambiente deberían comprender una importante labor de educación, no sólo a nivel de expertos, para mejorar su gestión y valoración, sino también en la mentalización del gran público que disfruta de esos ambientes. La interpretación del paisaje, incluso en las modalidades más triviales, tiene un papel en el desarrollo de nuestra percepción y conciencia ambiental, así como en el aumento de nuestra capacidad de entender nuestro propio ambiente. Esta toma de conciencia de lo que nos rodea a través de una educación adecuada y del papel que juega en nuestra vida, además de su valor de futuro, supondría un cambio de actitud y un freno en su deterioro.

El aumento general del tiempo libre, combinado con el acceso a medios de comunicación más rápidos y más baratos para las masas, han revolucionado la movilidad de toda la población de las regiones industrializadas. Se produce entonces un aumento de la necesidad de contactos biológicos y sociales directos que provocan un movimiento de retorno de lo urbano hacia lo natural. Para este retorno, previsto por Manrique, propuso la creación de espacios en los que la gente disfrute de los elementos que la naturaleza le proporciona; recuperó lugares deteriorados en los que faltó previsión de futuro (*Lago Martiánez*); acondicionó espacios naturales abandonados (*Jameos del Agua*, *Jardín de Cactus*); o creó emplazamientos majestuosos, para que el hombre contemplase lo que le era inaccesible (*Mirador del Río*).

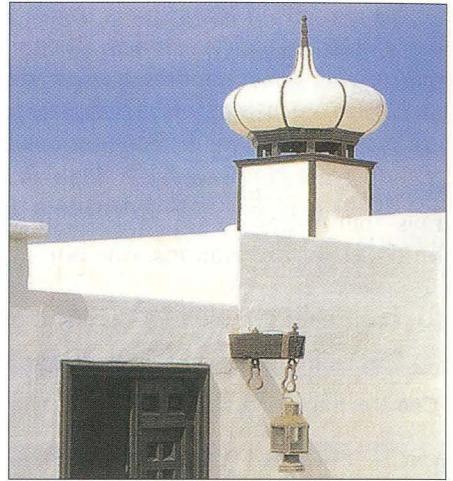
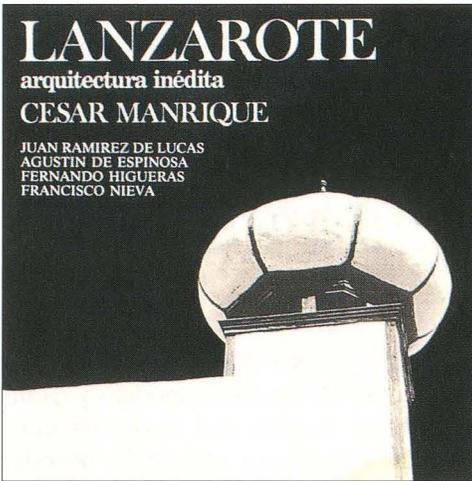
Lo que buscó Manrique a través de sus realizaciones fue la sensación de salud y de satisfacción estética. Recobrar la visión de que la tierra tiene que servir para varias generaciones, que es fuente de vida cultivable y renovable, que es un lugar para habitar, para trabajar, para celebrar y descansar. Se debe renunciar entonces a los intereses económicos individuales, a la política de cortas miras, y la dicotomía Hombre-Naturaleza. Propuso la presencia del arte, la ruta hacia lo social, la planificación ordenada y respetuosa con la naturaleza y la tradición cultural.

b) Tradición arquitectónica lanzaroteña

La tradición tiene un gran poder, precisamente porque ofrece posibilidades y guías capaces de inspirar algo nuevo, porque sirve de auténtico modelo y es un instrumento didáctico de valores desaparecidos o vivientes que se pueden convertir en factores de apoyo aplicables a próximas empresas a edificar. Estos testimonios arquitectónicos del pasado deben ser salvaguardados, es bueno por tanto catalogar, estudiar, dibujar y fotografiar estas formas para su consideración.

Manrique publicó en 1974 *Lanzarote, arquitectura inédita*, libro testimonio de las construcciones del pasado que se conservaban en Lanzarote, en él se hizo un inventario de viviendas populares, casas solariegas, arquitectura religiosa y militar, molinos, salinas, o elementos constructivos (chimeneas, puertas, ventanas). Los objetivos pretendidos con el libro fueron esencialmente: acabar con la destrucción sistemática de este patrimonio, sustituido en muchas ocasiones por nuevas edificaciones que nada tenían que ver con la esencia del lugar, y servir de ejemplo, guía y apoyo en futuras edificaciones. Se pretendía realizar una arquitectura de integración, es decir, crear relaciones coherentes y visualmente afines entre los edificios, de manera que armonizasen con los entornos tradicionales y naturales en los que se construían.

En algunos aspectos, la ideología moderna es contraria a la adopción de formas arquitectónicas antiguas, por considerarlas como formas pasadas que no se adaptan al estilo de nuestro tiempo, aunque es inevitable una cierta adopción de formas y de motivos, si un edificio pretende mantener una relación estrecha con el entorno. El grado de distanciamiento o de parecido respecto del original dependerá de la intención del autor. La conexión entre la nueva arquitectura creada y las antiguas formas se puede realizar: copiando directamente los motivos existentes; utilizando formas básicamente iguales con distinta distribución; ideando formas nuevas que tengan el mismo efecto visual que las antiguas. Se trata de resucitar la fórmula aristotélica de “Unidad en la Variedad”, evitar la monotonía y los moldes rígidos para dar salida a la originalidad de las formas tradicionales. Como decía Amos Rapoport: “La tradición tiene la fuerza de una ley respetada por todos con el consenso colectivo. De este modo se acepta y se obedece porque el respeto a la tradición da lugar a un control colectivo que actúa como disciplina. Este enfoque funciona porque hay una imagen de la vida



Tradición arquitectónica lanzaroteña.

compartida por todos, una *jerarquía* aceptada y, en consecuencia, un patrón de asentamiento aceptado. Esta imagen compartida y aceptada funciona siempre que la tradición esté viva; si la tradición muere, cambia el panorama. Sin tradición no puede haber confianza en las formas aceptadas y comienza la institucionalización”⁸².

En el caso de Lanzarote sería la arquitectura popular la que marcaría la pauta de su propuesta. Arquitectura apartada del monumentalismo, ligada a la utilidad, hecha con materiales adecuados y por quienes han de disfrutarla, realizada como si fuera un instrumento más del trabajo agrícola. Unida íntimamente al paisaje del cual parece a veces su consecuencia lógica.

Lanzarote y su arquitectura

La vida de un lugar es un acaecer continuo de situaciones que se manifiestan a lo largo de los siglos a través de sus obras materiales. Sus trazados o construcciones dotan al enclave de una personalidad propia, de la que emana poco a poco su idiosincrasia. Para Manrique esos testimonios preciosos del pasado debían ser respetados, en primer lugar por su valor histórico o sentimental, y también porque contienen una virtud plástica a la que se ha incorporado la labor humana. Forman parte del patrimonio cultural de la humanidad y es necesario ser responsables con ellos, intentando transmitir intacta esa noble herencia a los siglos venideros.

82. RAPOPORT, AMOS: *Vivienda y cultura*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, S.A., 1972, p. 16.

Lanzarote posee personalidad propia y difiere plásticamente de sus hermanas del archipiélago canario, pero en lo que todas coinciden es en la influencia del medio físico, y el peso de la concurrencia de diversas corrientes culturales a la hora de configurar su peculiar arquitectura. El grado de penetración de estas corrientes es aún más acusado en el mundo rural⁸³.

La *arquitectura popular* se presenta en Lanzarote como una de las tipologías más abundantes de la isla. Ésta surge como respuesta a las necesidades y posibilidades de los usuarios, que por supuesto están fuertemente ligadas a la tradición de la zona, no sólo en cuanto al sentido plástico y a la manera de distribuir los diversos recintos, sino a la íntima relación con el suelo, el clima, y los recursos del lugar. Esta arquitectura es anónima, no tiene autor concreto, sino que la realizan los mismos usuarios, que se han transmitido los conocimientos necesarios de generación en generación. El constructor popular se mueve en los límites inmediatos y busca por lo general la solución más eficaz y económica, por lo que consigue una obra eminentemente utilitaria, además de conferirle una apariencia agradable y acorde con las casas que le rodean. Se conserva así ese aire de conjunto, que sin anular la individualidad de cada una, refuerza la sensación de que nos hallamos ante una arquitectura armónica.

La arquitectura doméstica, como las otras, también se ha beneficiado de los avances técnicos y materiales que a lo largo de la historia el hombre ha podido incorporar a sus construcciones, sería interesante por tanto hacer un estudio detallado de estas adquisiciones y mejoras, desde arquitecturas primitivas hasta las recientes, pero este objeto sobrepasa nuestras aspiraciones, por lo que nos limitaremos a intentar destacar los perfiles más sobresalientes del conjunto de la arquitectura tradicional, que son los que Manrique tuvo en cuenta como modelos esenciales. En *Lanzarote, arquitectura inédita*, un extenso trabajo de recopilación fotográfica, recoge importantes y diferentes muestras arquitectónicas, aunque no se hace una evolución histórica sobre las mismas, ni sobre el proceso de transformación sufrido en tipologías, materiales y usos.

En general, el esquema compositivo de estas viviendas populares es de una sola planta (aunque también las hay de dos), planta cuadrada (con diferentes dimensiones), con patio al que se abren las habitaciones. Las cubiertas unas veces a dos aguas con teja, pero casi siempre de azotea plana. Los elementos arquitectónicos más característicos; las puertas (tachonadas, planas), siempre de madera; las ventanas (de cojinetes, de guillotina, de corredera, ventanillos); balcones cubiertos o descubiertos, instalados desde la colonización hispana; escaleras de piedra o de madera, colocadas en un lateral de la casa; y las personalísimas chimeneas, de distintos cuerpos superpuestos (piramidal, cuadrangular, octogonal,

83. Sobre el tema véase; ALEMÁN DE ARMAS, ADRIÁN: *Elementos constructivos y ornamentales de la arquitectura en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Colegio Oficial de Aparejadores de Santa Cruz de Tenerife, 1967.

circular), rematadas en ocasiones con la forma bulbosa de origen bizantino. Estas chimeneas no tienen parangón en ninguna de las otras islas canarias.

Existen además otros elementos que nunca faltan en la vivienda rural lanzaroteña, *el aljibe o pozo* donde se guardan las pocas aguas que se obtienen de la lluvia a lo largo del año, puesto que en Lanzarote el clima es extremadamente seco, y el agua de lluvia es un bien muy preciado. Junto al aljibe otros elementos de menor importancia como *la pileta* para lavar la ropa y *el abrevadero* de animales. Más visibles son las diversas clases de cobertizos que reciben el nombre de alpende, que en Lanzarote suele estar adosado a la pared y sostenido mediante postes y es destinado al ganado mayor. *El horno* para cocer el pan dentro de la cocina, y con formas abombadas hacia el exterior, y otras veces (las menos) fuera de la casa. *La pila o destilera* en un vano de la pared o completamente exenta, cuya misión es filtrar el agua que luego servirá para el consumo humano.

Hay que destacar como factor consustancial de la arquitectura lanzaroteña, la disponibilidad de unos materiales y la carencia de otros. Muchas veces es necesario sustituir un material que escasea por otro más predominante. En Lanzarote, predomina por ejemplo la piedra de lava volcánica —el malpaís—, muy porosa pero muy resistente, por lo que se utilizará abundantemente, mientras que la madera escasea, siendo un material que debe ser importado de otras islas (el pino canario de Tenerife o de G. Canaria). La palma canaria es la única especie con una presencia importante en Lanzarote y Fuerteventura. Para compensar, la cal es un material muy abundante en la isla, lo que permite utilizarla como sistema de cambio, además de ser corriente su uso en el enjalbegado de fachadas y techos, debido a sus propiedades de limpieza y desinfección. Con el tiempo el uso del blanco de la cal se convierte además en un factor estético definidor de esta arquitectura.

La arquitectura popular canaria destaca por su funcionalidad, sencillez y humildad, definición que se ajusta hasta aquellos edificios, que por su función y rango podrían destacar del resto de las edificaciones, como *las iglesias y ermitas*, que no alteran “estos conceptos, estas normas de conducta. Caso contrario que en Castilla, en donde la mole imponente de la iglesia aplasta con su escala gigante las casuchas de adobe que la rodean. Las iglesias de Lanzarote, lo mismo que las de Ibiza, son la mayor parte de las veces edificios apenas singularizados y si les quitásemos sus símbolos religiosos externos podrían pasar por una casa rural más. Iglesias-fortalezas, defensivas, sin apenas huecos para un posible paso y sin codiciados tesoros en su interior”⁸⁴. El modelo general de estas iglesias es de una nave, dos o tres, con fábrica de piedra y argamasa, columnas de piedra roja o gris, se despiezan en buenas proporciones con arcos de medio punto. Grandes vigas de pino tea sirven de contrafuertes a las cubiertas, cubiertas a dos aguas y con el cuerpo adosado de la sacristía en L. Con el tiem-

84. RAMÍREZ DE LUCAS, JUAN: Op. cit., (s.p)

po las iglesias más importantes, como las de Teguiise y Arrecife, evolucionan hacia la nave de tres crujías con soportales de piedra.

Los castillos o bastiones defensivos, a pesar de su talante dominador y de su emplazamiento privilegiado, tampoco comportan en Lanzarote un carácter monumental, es más un testimonio de querer ver sin ser vistos, mirar y no llamar la atención. Fueron construidos en los primeros años de la conquista y siguen los modelos importados. En general son obras de fábrica de mampostería de piedra y sillar, que se resuelven en bóveda de cañón y trazados circulares, como el de San José y el del Águila, o plantas de trazado convexo como el de San Gabriel y el de Guanapay, de formulación posterior que remodela el ingeniero Torriani, en su visita histórica a las islas.

Las casas señoriales, de una o dos plantas generalmente rectangulares, de fachadas amplias con parámetros y ventanas alargadas (más amplias que en el modelo rural) de donde toman luz las habitaciones, no siendo imprescindible la abertura de vanos hacia el patio como en la vivienda popular. El patio, a veces aporticado, sostiene galerías abiertas o cerradas. Es en este tipo de construcciones donde tienen cabida aquellos símbolos que representan la distinción social del habitante (escudos, blasones), poniendo de relieve la diferencia y el rango con respecto al poblador de la vivienda popular.

La obra pública más representativa y que aún subsiste en gran parte, la constituye la obra marítima del puerto de Arrecife y de los puertos menores, que aseguran el transporte interior y el interinsular. Mención singular merecen el Puente de las Bolas del Castillo de San Gabriel en Arrecife, y los pequeños embarcaderos de obra de mampostería de piedra y sillar de Arrieta y Punta Mujeres.

No podemos olvidar dos de los componentes que definieron en su día el paisaje típico de Lanzarote, y cuyo actual rescate ha permitido nuevamente su revalorización, nos referimos a los *molinos* y *las salinas*.

El molino de viento utilizado para la molienda de cereal, y de donde se extrae el gofio, alimento apreciado en la familia canaria. “Se localizan en los altozanos de las vegas agrícolas y siguen dos modelos claramente diferenciados: el molino macho castellano y la molina de estructura arriestrada de madera. El molino macho, de ascendencia castellana, se construye entre los siglos XVI y XVII, es un molino de base troncocónica y eje horizontal, con rotor de madera y vela, subsistiendo algunos de ellos como el de Tiagua. La molina es cronológicamente posterior, y estuvieron funcionando hasta principios de este siglo. Tienen base cúbica donde se aloja la maquinaria de molienda, apoyando el rotor de eje horizontal y las velas, mediante una estructura cúbica de madera arriestrada, que en algunos casos tienen incluso castillete, como en el molino de Mácher”⁸⁵.

85. AA.VV.: “Territorio, Arquitectura y Patrimonio, Evolución histórica”, en *Lanzarote, Reserva de la Biosfera*, Tomo V, Patrimonio, Gobierno de Canarias, Cabildo de Lanzarote, 1992, p. 275-276.

Las salinas están íntimamente ligadas al desarrollo de la pesca, siendo su época de mayor apogeo el primer cuarto de siglo como consecuencia del boom pesquero. Existe un tipo de salina típicamente lanzaroteña, donde se ha sustituido el tradicional sistema de impermeabilización del mortero de cal por un talud de barro con fondo de piedra. Aunque en su mayoría han desaparecido, aún quedan ejemplos (Janubio) que pueden servir de guía.

Indisoluble del patrimonio agrícola de Lanzarote hay que reseñar esas invenciones lanzaroteñas denominadas *socos*. “Los *socos* son las más originales de estas construcciones campesinas y consisten en muros semicirculares levantados con piedra volcánica tallada en adoquines, los cuales forman una especie de celosía sin ninguna clase de argamasa entre ellos. Esas aberturas entre la piedra permiten que circule el viento rompiendo su excesiva rudeza. En la región de la Geria y los Vinos no crecería ninguno de sus pulpos-vides, si no fuese por la protección de los *socos*. Las colinas de cenizas volcánicas se llenan de estos casi anillos de piedra negra simétricamente colocados, hasta perderse en el horizonte. Los *socos* son invención lanzaroteña y uno de sus símbolos locales más característicos”⁸⁶.

Todos estos elementos del patrimonio histórico-artístico de Lanzarote, constituirán otro de los pilares que rigen la propuesta articulada por Manrique para Lanzarote. A la necesidad de tener en cuenta los aspectos físico-naturales de nuestro entorno, Manrique añade la obligación de comprender el carácter e identidad de una cultura a través de su patrimonio. De esta manera el hombre se sentirá enraizado en el lugar donde reside.

c) Arquitectura de nuestro tiempo

En la arquitectura moderna existen dos grandes corrientes espaciales que se traducen en el llamado movimiento funcionalista (racional y geométrico), y el movimiento orgánico (irracional y orgánico). Ambas presentan un carácter internacional, la primera surgida en Norteamérica encuentra en el suizo-francés Le Corbusier su máximo representante, mientras que la segunda tiene su mayor exponente en el americano Frank Lloyd Wright. En la arquitectura funcional se tiende a eliminar lo superfluo y parte de la utilidad y adecuación de unos medios materiales a unos fines y funciones. El ornamento justifica su existencia a partir de alguna función práctica, no se concibe como algo añadido al edificio y que agrada la vista, sino que tiene que servir a un propósito útil.

Es Le Corbusier (representante en Francia de esta corriente), quien intenta descargar al funcionalismo de estos fines eminentemente prácticos, considerando que además de las necesidades materiales existen otras de carácter psicológi-

86. RAMÍREZ DE LUCAS, JUAN: *Op. cit.*



Arquitectura de nuestro tiempo.



co que es preciso atender. Le Corbusier fue un magnífico teórico que a través de su obra convirtió la urbanística y la arquitectura en uno de los grandes debates de la cultura de nuestro siglo. Pero lo cierto es que a pesar de todo el interés

que mostró por el medio ambiente y la introducción de la naturaleza en la casa o la humanización de la vida urbana, sus ejemplos constructivos se presentan como fragmentos minúsculos y sus formas y sentido plástico parecen derivar de su primitiva concepción de pintor post-cubista (Purismo). De ahí que exista cierta fractura en ocasiones, entre sus escritos o planteamientos teóricos y la representación práctica de sus ideas.

En general, la arquitectura realizada después de la Segunda Guerra Mundial se basaba en el concepto socialista, según el cual todos los hombres eran iguales, tenían semejantes necesidades y por tanto sus casas no debían diferenciarse substancialmente, lo que derivaría al estilo Internacional, consistente en un lenguaje unitario, un repertorio de formas y situaciones arquitectónicas extensibles a cualquier lugar, pero que pronto se revelará la incoherencia de su uniformidad.

Muchos países que aceptaron la arquitectura contemporánea como moneda universal, es decir, como una colección de formas trasplantables a cualquier lugar, rompieron con otra serie de valores y sobre todo con las diferencias locales en lo referente a necesidades, costumbres y materiales. Pero también, “al comienzo del Movimiento Moderno, muchas voces aisladas ya demostraban gran interés por el hecho ambiental. No era aún un interés sistemático, pero a pesar de ello se trataba de algo profundamente nuevo en la historia de la arquitectura: con el deterioro gradual del ambiente total, de la ciudad, se advertía que la arquitectura era algo más que los elementos, que las cuatro paredes que la construyen. Si Richardson, Sullivan y Horta creaban arquitecturas con un fuerte sentido del ambiente, sin hacer distinciones metodológicas entre forma y ambiente, en Wright tal preocupación se hace mucho más consciente”⁸⁷. Frank Lloyd Wright se declaró abiertamente en favor de una concepción orgánica del mundo. Toda la arquitectura orgánica de Wright está encaminada a conseguir la perfecta unión de la casa con el entorno, y la naturaleza humana con la tierra. En su tiempo muchos no le comprendían, pero con el paso de los años se ha convertido en el máximo representante de esta vertiente arquitectónica. Alvar Aalto en Finlandia, siguió con los planteamientos urbanísticos orgánicos de Wright, pero teniendo en cuenta además los elementos específicos de un ambiente humano determinado, es decir, una obra en la que se combina el elemento técnico con la sensibilidad primitiva.

En la década de los sesenta desaparecieron gran parte de las figuras mundiales que habían participado en las diversas corrientes de la arquitectura moderna. A comienzos de los setenta el concepto de arquitectura, no sólo como forma y estructura sino también como arte de vivir, iba a ser replanteado nuevamente. El nuevo enfoque trataría de recuperar la influencia del lugar no sólo desde el punto de vista físico, sino teniendo en cuenta los aspectos culturales e históricos del

87. CESARI, MAURICE: *La lectura del ambiente*, Buenos Aires, ed. Infinito, 1977, p. 60.

mismo. El entorno natural y el contexto arquitectónico deben interrelacionarse e influirse mutuamente de tal modo que entre ambos se establezca un diálogo que no perturbe a ninguno de ellos. Surgen en este contexto los regionalismos arquitectónicos “que pueden en cierta forma emparentarse con un nuevo organicismo, toman por tarea el estudio de las arquitecturas tradicionales o populares, y el empleo de materiales y de las soluciones constructivas del lugar. En suma, evitan caer en mutaciones popularistas e historicistas, buscan adaptar al lenguaje moderno las características técnicas, climáticas, sociales, etc., específicas de cada región”⁸⁸.

No existe antagonismo entre arquitectura regional y arquitectura moderna, aunque sí que ha existido una polémica entre los arquitectos sobre cómo se deben aplicar las enseñanzas que la arquitectura popular o regional proporciona, en los nuevos edificios. Lo cierto es que de la combinación de los adelantos técnicos de la actualidad, y de la lección que supone observar las construcciones de épocas pasadas, se puede obtener un modelo apropiado de arquitectura para el momento en que vivimos.

César Manrique optó por encontrar en el pasado soluciones a problemas reales del presente. No fue un teórico, sino un realizador de teorías. Su punto de partida se enmarcó en una actitud supercrítica hacia la ruptura con la tradición arquitectónica y la irrupción del modelo internacional de mano del fenómeno turístico. El modelo único y la propuesta de un estilo universal se ha revelado como la más impersonal de las opciones. En nuestros días y después de casi un siglo de experimentación se vuelve a los ideales de la vida del pasado, de una manera actualizada, adaptada a las necesidades del hombre de hoy, y por supuesto, sin renunciar a las ventajas y el confort que el progreso ha introducido en nuestros hogares.

Él fijó su mirada en lo más cercano e inmediato, el lugar en el que vivía, en sus arquitecturas tradicionales, y en sus valores naturales. Preocupado por cuestiones medio ambientales, actuó sin destruir y obtuvo de los recursos naturales, elementos a los que dotó de un nuevo significado. Comprendió la peculiaridad del lugar, y creó una arquitectura respetuosa del pasado. Utilizó elementos propios de la arquitectura moderna que enriquecieron las propuestas tradicionales.

Manrique entendió la funcionalidad de la arquitectura creando confort y las mejores condiciones para el desarrollo de la vida en el interior y exterior del edificio. Espacios amplios, grandes ventanales, máxima comodidad, adaptados a los modelos tradicionales de la arquitectura del lugar. De la combinación de los principios de modernidad y tradición obtuvo una arquitectura que se ajusta plenamente a los tiempos en que vivimos.

88. DOLS, JOSÉ A.: *Función de la arquitectura moderna*, Barcelona, Salvat Editores S.A., 1973, p. 80.

4.2.3. CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DE LA OBRA ESPACIAL DE CÉSAR MANRIQUE

La obra espacial de César Manrique ha sido la más valorada entre el conjunto de su producción artística. Fue calificada según los casos; de obra ecológica, arquitectura paisajística, espacios seminaturales. Etiquetas todas ellas, que si no definen exactamente su labor, sí que se aproximan al sentido total de sus creaciones.

A la hora de establecer la relación de características específicas que singularizan esta labor, tropezamos con ese fuerte sentido de totalidad y reciprocidad entre las partes que componen el conjunto, por lo que, al querer deslindar unos elementos de los otros, apreciamos cómo podrían ser incluidos en varios de los subgrupos que pretendemos establecer. Es necesario, por lo tanto, acercarnos a su trabajo de una manera más detallada, para valorar en qué medida el conjunto de sus realizaciones se ajusta a sus ideas vertebrales: naturaleza, tradición y modernidad, y hasta qué punto se hacen coherentes, de lo general a lo particular, sus profundas convicciones.

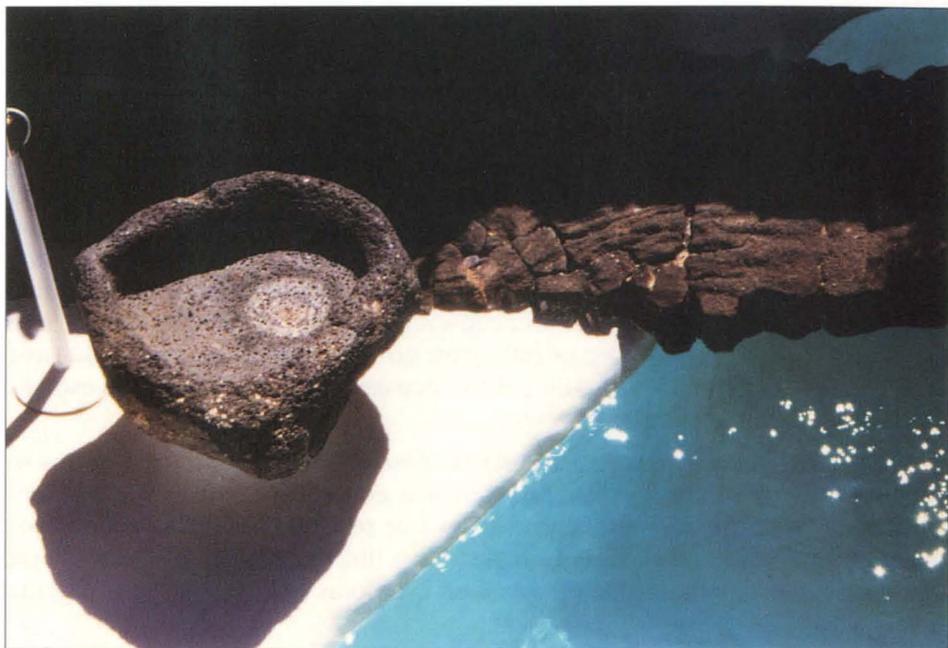
Manrique nunca articuló por escrito, ni las grandes líneas de actuación de su labor arquitectónica, ni las características puntuales de la misma, pero nos dejó magníficos ejemplos en los que contemplar las unas y las otras. La necesidad de presentarlas por escrito es tan sólo el soporte literario de la experiencia visual que obtenemos al penetrar en cualquiera de estos espacios. “El mérito de la obra de César Manrique es que, tanto en la pintura como en la arquitectura y la escultura ha realizado una obra intuitiva y empírica que apenas se ha beneficiado del sustento racional de la teoría, sin por ello perder fuerza”⁸⁹.

a) Diseño intuitivo e imaginación

Si hay algo que justifica la fertilidad que presenta la carrera artística de Manrique es la desbordante imaginación que acompañó al artista durante toda su vida. La imaginación fue una característica necesaria en todas las épocas, pero quizás es más necesaria que nunca en la nuestra, en la que parece que todo está dicho, pintado, o realizado, con lo cual ser original resulta hartamente difícil si no se poseen unas cualidades especiales. A través de la imaginación, Manrique nutrió las raíces de su pensamiento creador, y esta fuerza le vino dada de una forma instintiva, mucho menos sometido a la razón que a los impulsos del subconsciente. Tenía dos fuentes principales de información: la percepción directa y la intuición.

En muchas ocasiones no nos damos cuenta, pero que en un edificio haya algo que nos conmueva o nos deje indiferentes depende del grado de imaginación que el artista haya empleado en el mismo. Lo que nos induce a pensar también,

89. CASTRO, FERNANDO: “El juego es el mensaje”, en Catálogo de la exposición *Manrique: Arte y Naturaleza*, Pabellón de Canarias, EXPO, Sevilla, 1992, p. 28.



Diseño intuitivo.

que ese instinto inicial o intuición, suele estar fuertemente cargado de un impulso estético, que en Manrique se manifestó abiertamente desde sus primeros años de vida. Se dieron en él unas peculiaridades que podríamos llamar innatas, que partían de la excelente capacidad imaginativa, aderezada con el talento estético y una forma intuitiva de manifestarse.

El ejemplo más evidente de lo dicho era su forma de trabajar, la ausencia de planos para sus construcciones se suplía con su presencia constante sobre el área de trabajo y con las soluciones inmediatas que improvisaba. Poseía una gran competencia para producir ideas sobre la marcha. Cada propuesta de solución podía ser calibrada al instante, la valoración racional de las ideas intuitivas era tan rápida, que en él la razón y la intuición se hallaban en perfecta ósmosis. Las ideas creativas y su capacidad para producirlas se adaptaban siempre al objetivo propuesto, unas desencadenaban las otras, todo bajo la visión pertinente e integradora del conjunto.

El equipo con el que Manrique trabajó conocía a la perfección esta singularidad y la captó con profesionalidad. No era fácil en ocasiones acometer desde el punto de vista técnico las ideas del artista, pero la buena disposición de unos y la resolución de otros, hicieron posible realizar las maravillas del genio creador de un hombre imaginativo.

b) Sentido vitalista y funcional

El sentido vitalista que Manrique confirió a sus obras se regía por la idea de que el artista debe aplicar todo su talento a la vida, y hacerlo además positivamente, creando alegría y belleza. El factor humano es el origen de sus creaciones, éstas no tienen sentido si no van unidas a su disfrute por los hombres. Introduce la vida (no sólo animal o vegetal) y tienen cabida elementos para el goce estético y lúdico. Estas obras así concebidas tienen que producir al ser que las contempla una emoción cautivadora que le levante el ánimo y le produzca felicidad. Se trata pues, de hacer que el hombre encuentre un lugar para sentirse bien y olvidar en lo posible las preocupaciones diarias. Podemos afirmar que este objetivo lo consiguió plenamente, pues no imaginamos a nadie en lugares como Jameos del Agua, o Mirador del Río pensando en otra cosa que la esplendidez del sitio y la belleza envolvente.

Para Manrique lo estético no está reñido con lo funcional, sino que ambos se complementan y se integran inseparablemente en sus espacios. La arquitectura además de una ciencia es arte, por eso, hay que tener en cuenta la solidez, idoneidad de los fines, además de la belleza. Lo funcional no se entiende de un modo racionalista, sino desde perspectivas creadoras que se adecuan a la vida



Sentido vitalista y funcional.

humana, sirviéndola y expresándola. El criterio arquitectónico ha de tener en cuenta ese aspecto humano tanto como el puramente estético. Manrique pretendía dotar a sus creaciones de significado estético a través del arte, y de palpación vital generando impresiones de calidez, humanidad, alegría, y sosiego.

El sentido vitalista de que hablamos viene reforzado por el sentimiento lúdico, ya que estos espacios son lugares también para el esparcimiento y recreo. El elemento lúdico se manifiesta a través de valores esenciales que tienden a la felicidad, en aquellos lugares especialmente concebidos para el entretenimiento, como parques, piscinas, playas. Lo cierto es que, toda la actividad artística de Manrique responde inconscientemente a un deseo de liberación y actividad lúdica, expresada para establecer una comunicación entre el artista y el mundo, porque la verdadera función del arquitecto o del artista, es crear para que sus obras contribuyan a generar vida, alegría y belleza.

c) Referencia al modelo popular

Uno de los pilares básicos de la arquitectura de Manrique tiene en cuenta la referencia a modelos populares, pero estos valores no se proponen nunca como ejemplos a los que copiar, sino como consulta a partir de la cual, con los adelantos que ofrece nuestra época, construir algo nuevo, pero solidario con la tradición.

Cuando Manrique tenía en vistas un proyecto, rastreaba primero el lugar en busca de sugerencias que venían por diferentes vías (observación detallada del entorno, o intuitivamente), pero además tenía en cuenta con especial interés, los elementos emblemáticos del lugar, a los que aludía constantemente en la obra. Por ejemplo cuando se le encargó la adecuación de la zona del Lago Martiánez, tomó como referente la iglesia de San Telmo, y reprodujo algunos de sus detalles constructivos por todo el complejo. El elemento referencial del Jardín de Cactus está en el molino de viento situado en lo alto, cuyo espíritu de movimiento y compenetración con el aire se transmite a los distintos móviles que se colocan en el lugar. Podemos citar más ejemplos, como El Castillo Negro, referente para la remodelación del paseo marítimo de Santa Cruz de Tenerife, o las murallas en el parque marítimo de la ciudad de Ceuta.

En ocasiones, estas arquitecturas preexistentes son ejes directrices, es decir, se aproxima a ellas no para inspirarse, sino para restaurarlas y habilitarlas, recreándose en la recuperación de estos espacios y conjugándolos con nuevos elementos. La convivencia entre formas viejas y nuevas, y el uso que se da a estos espacios amplía la capacidad expresiva y artística del conjunto (Castillo de San José).

El empleo de modelos populares es diferente en lo que respecta al espacio exterior/interior. En el aspecto externo de la casa respeta los diferentes modelos existentes con ligeras variaciones, pero en los interiores, los nuevos trazados se



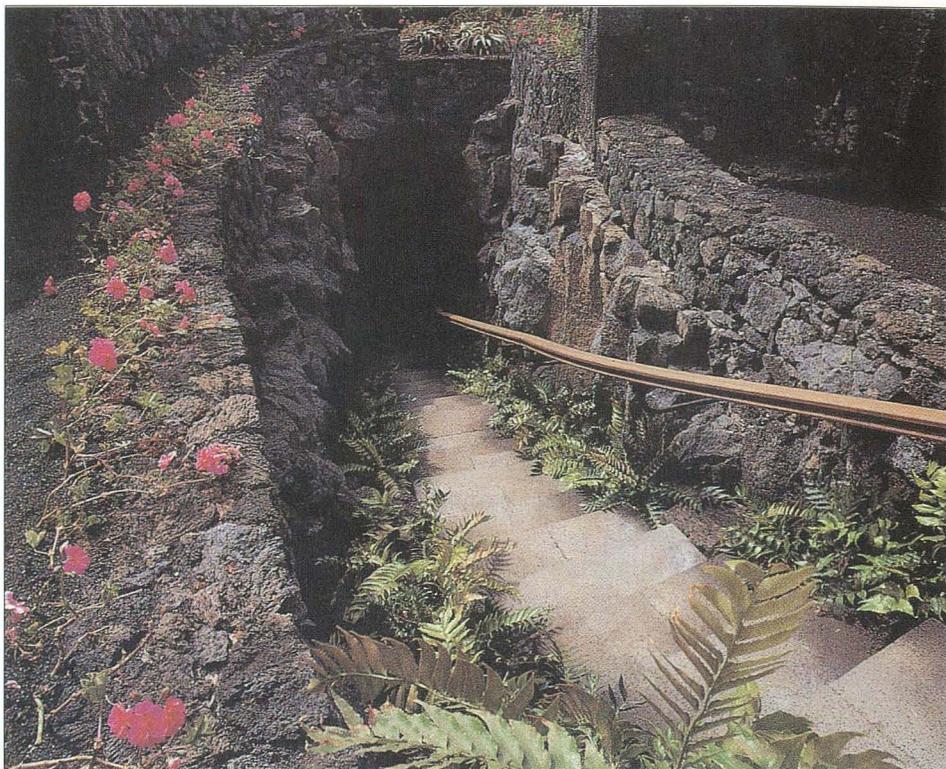
Referencia al modelo popular.

apartan del conjunto de aposentos rectangulares anteriores, para producir espacios más abiertos, más amplios y transparentes, donde las ventanas ocupan lugar privilegiado. La funcionalidad de la vivienda actual requiere la amplitud de espacio, y la claridad del sol, que además confieren a la obra confortabilidad y calidad de vida.

d) Arquitectura de integración

Cuando nos referimos en estos términos a la arquitectura de Manrique, queremos decir que sus espacios se adecuan al terreno en el que van a ser ubicados, lo contrario pasaría por dominar, es decir, un contraste evidente entre la construcción y lo que la rodea. En algunos casos las obras están en función de su emplazamiento específico, obedecen al contexto, y la morfología del lugar que las acogieron (Jameos del Agua), donde trabajó teniendo en cuenta la esencia del lugar, tratándolo con delicadeza, dando énfasis a sus puntos fuertes y exaltando su potencialidad. En otros casos, partiendo de un emplazamiento singular (Taro de Tahíche- campo de lava) se trató de encajar una construcción en el terreno, de tal forma que la casa se funda con el paisaje y parezca integrarse en él.

Esta arquitectura orgánica procura no alterar el paisaje, porque sus formas son más armónicas y naturales, al tener en cuenta siempre los materiales que le



Arquitectura de integración.

procura la naturaleza circundante (piedra volcánica). Los espacios orgánicos de Manrique son también ricos en movimiento, en indicaciones direccionales, en ilusiones de perspectivas. Este movimiento no tiene por objeto simplemente impresionar al ojo del hombre, sino que además expresa la acción misma de la vida. La pared ondulada, los muros irregulares realizados *a cuchara*, las aristas romas, las curvas, no responden tan sólo a una visión artística sino que acompañan mejor el movimiento y el camino del hombre.

En el aspecto ornamental juega con la intersección de materiales diferentes (paredes volcánicas, madera), tiene en cuenta los elementos visuales del paisaje (color, línea, escala, forma, textura, espacio), sin olvidar los recursos naturales que fomentan la vida y el crecimiento: el agua y las plantas. El edificio y el jardín llegan a ser en algunas de sus creaciones una sola cosa. Resulta difícil determinar dónde comienza uno y termina el otro, de tal manera que ambos se compenetran aportándose mutuamente lo que necesitan.

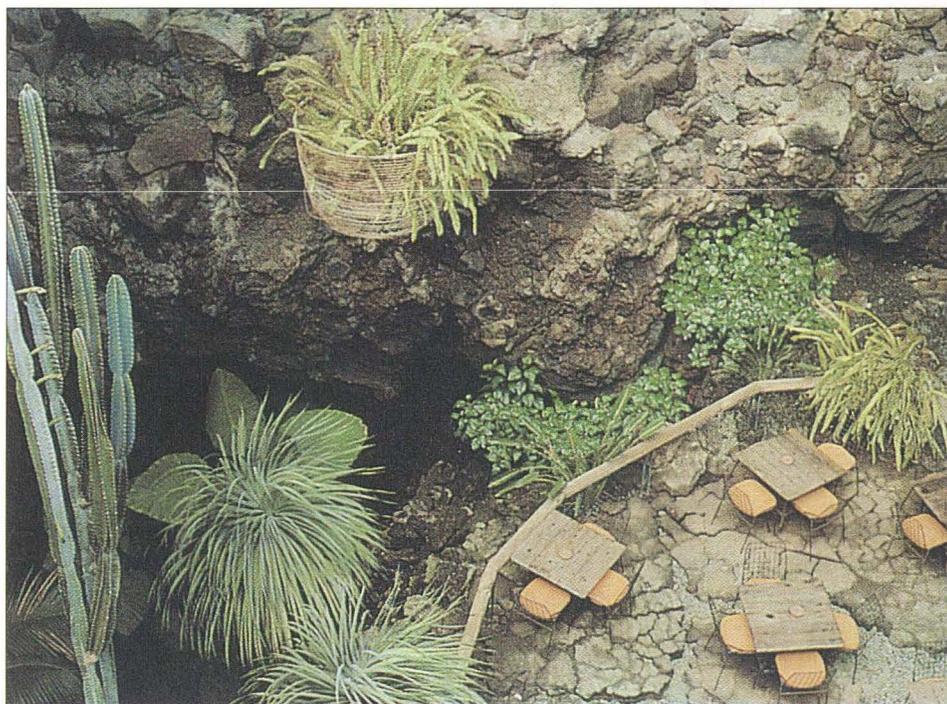
A veces este edificio crece y se configura, como si de un organismo vivo se tratase, según las necesidades del momento. Lo mismo que ocurría en la tradi-

ción popular que agrandaba el hogar en función de nuevas actividades. Así ocurrió en una de sus más excepcionales obras, la casa de Tahíche, donde las diversas reformas y ampliaciones se adaptaron al terreno.

e) Utilización de elementos naturales

Existen en la naturaleza cuatro componentes: agua, tierra, fuego y aire, que unidos son la causa de la vida en nuestro planeta, éstos crean el mundo animal y vegetal. Cuando Manrique hace uso del agua, de la vegetación o de las rocas en sus espacios, pretende una atracción sincera con la naturaleza. La ornamentación a través de elementos naturales genera un efecto positivo en el hombre, puesto que al ser presentados de manera armónica consigue que formen parte indisoluble de su vida.

Manrique fue consciente de la riqueza potencial del *agua*; de la variedad de formas en las que podía ser presentada (piscina, chorro, torrente, fuente, cascada); del atractivo de la misma, tanto para el juego como para su contemplación; de las sugerencias de frescor, alegría, misterio, que puede provocar en el estado anímico del hombre; así como la vinculación directa de la misma con la vida. En



Elementos naturales.

todas las realizaciones del artista, el agua ocupa un lugar destacado y su presencia se hace sentir de manera perceptible. Las piscinas casi artísticas, de contornos irregulares, y fondo pintado de azul para resaltar el color del agua, producen, en su quietud, una sensación de unidad y descanso; reflejan el estado cambiante del cielo y la luz. La irregularidad de sus formas y el estar rodeadas de vegetación produce una sensación de espaciosidad. Unas cuantas piedras grandes, colocadas en el fondo de la misma producen un efecto de profundidad. Cuando opta por las fuentes, cascadas, o aguas fluyendo, la impresión de calma se traduce en movimiento, y la vida bulle por cada una de estas manifestaciones.

Al agua le sigue en importancia el uso que hace de lo vegetal. *Las plantas* tienen la propiedad de articular sus espacios interiores y exteriores, además de dar variedad ambiental con sus colores y texturas. Las utilizó atendiendo a sus propiedades, en ocasiones, asocia especies del mismo tipo para transmitir un efecto de unidad a través de la variedad; otras veces utiliza plantas de formas similares pero de texturas diferentes, que al yuxtaponerse producen un efecto contrastado. El colorido influye también determinadamente en la apreciación global del lugar. Manrique configura su propio jardín partiendo de una selección tripartita que incluyó:

- Las especies tradicionales regionales (dragos, palmeras, cocoteros, buganvillas, helechos, cactus, higueras, flores de pascua, pitas) que preservan los aspectos históricos y ecológicos de un paisaje determinado.
- Especies botánicas que no son originarias de Canarias, sino que han sido introducidas en las islas como plantas exóticas y tropicales o los cactus llegados de México (1835), pero que se han adaptado perfectamente a las condiciones climáticas de las islas arraigándose definitivamente (laurel de indias).
- La influencia del jardín japonés. La concepción básica del jardín japonés parte de la emoción estética que recibe su valor del hecho de ser realmente una réplica viva del paisaje natural, de introducir en la vida diaria un real encuentro con la naturaleza. Este concepto es equiparable al jardín manriqueño, coincidente en que, al igual que aquél, siempre se vale de elementos naturales, rocas, zahorra, arena, arbustos, elementos encontrados, retorcidas raíces al aire, follaje. Participa igualmente de la falta de simetría de los jardines japoneses, es decir, de la ausencia de un eje direccional que marque toda la composición, creando posibilidades múltiples. El hombre puede recorrer y descubrir al azar los vericuetos, y recrearse en la contemplación de los detalles.

Este modelo de jardinería en el que se dan cita elementos e influencias de otras culturas, persigue una imagen seductora, sugerente, y llamativa, que se logra con ese derroche de imaginación. Su artificialidad queda paliada por esa sabia adaptación al terreno, por el recurso de la vegetación espontánea y por esa búsqueda amistosa de lo natural.

La tierra y las rocas son elementos primarios del lugar, y en Lanzarote este elemento es poderoso, puesto que una gran parte de la isla está cubierta de magma petrificado, un componente indisociable del aspecto paisajístico de la isla. Manrique siempre tuvo en cuenta este carácter vulcanológico del paisaje. El artista entendió las rocas como un material de trabajo cargado de belleza. La piedra es un elemento que expresa dureza y permanencia, es el resultado de fuerzas poderosas en el tiempo, puede variar de forma, de color, y puede encontrarse en el lugar de trabajo (monolitos basálticos del Jardín de Cactus), o traerla de otros lugares para realzar paredes o pavimentos. La piedra fue tanto un elemento constructivo empleado en paredes, pavimentos, dinteles, escaleras, barandillas, y remates, como un recurso estético.

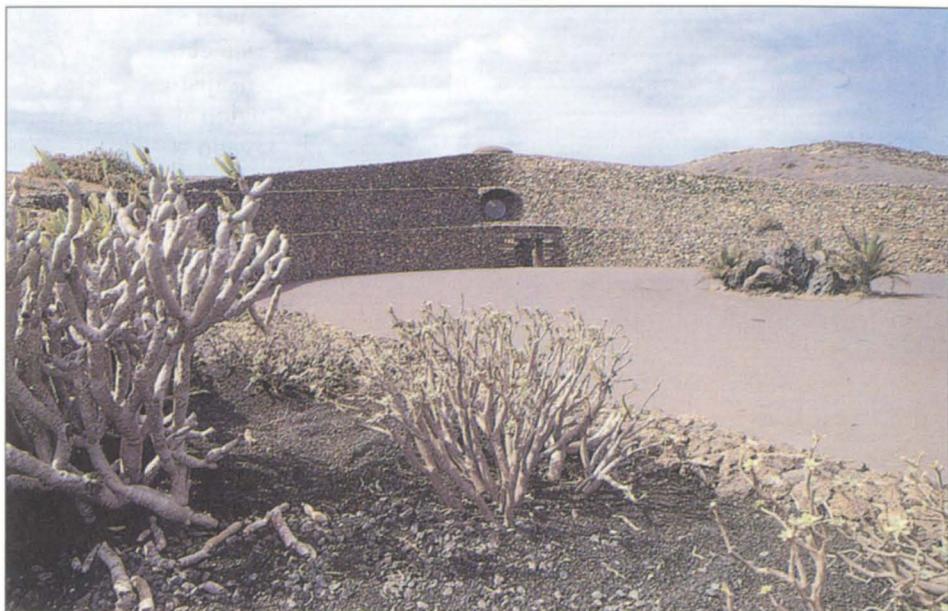
El viento es otro factor natural, cuya presencia se hace notable en la isla. Este factor condiciona el clima en Lanzarote, y por tanto la agricultura, los recursos y a sus gentes. Éste es para Manrique un elemento dinámico al que sacar provecho asociándolo a sus propuestas artísticas, como por ejemplo los móviles, que salpican sus espacios arquitectónicos y que hizo extensibles al conjunto de la isla. Propuso una serie *Juguetes para el viento*, que se colocaron en las principales confluencias de caminos, conjugando la creatividad artística con el recurso natural que los mueve y modifica.

f) Recursos efectistas

La utilización de recursos que impacten, que produzcan un efecto visual y emocional en el hombre, no siempre está al alcance de todos los creadores. Saber hacer uso de los mismos requiere ciertas dosis de imaginación y talento para emplearlos correctamente, y para conseguir el resultado pretendido.

La multiplicidad y la diversidad suelen producir numerosos puntos de vista y ofrecen diferentes alternativas en las obras en las que se emplean. Cuando Manrique contrasta los volúmenes de una casa, las diferentes alturas, el exterior con el interior, los desniveles del terreno con escaleras, rampas, estimula las sensaciones de cambio. Produce el efecto de que aparezcan ante nosotros nuevas imágenes, como sucede en la naturaleza donde todo se nos ofrece con numerosos aspectos.

La modulación induce a la expectación y al descubrimiento. A través de lo estrecho contemplamos el detalle que conduce nuestros pasos en un sentido determinado. La liberación se produce cuando, de repente, accedemos a un espacio más amplio y ante nuestros ojos se presentan múltiples posibilidades. Es un poco la puesta en escena de lo inesperado, de la sorpresa, que es uno de los recursos efectistas más utilizados por él en sus trabajos. Recordemos la sorprendente entrada en el Jardín de Cactus, o la magnífica vista de La Graciosa desde el Mirador del Río, después de atravesar un pequeño laberinto de vueltas que en nada evidencia la visión que nos espera. Esta puesta en escena, es lo que deno-



Recursos efectistas en el Mirador del Río.

minamos el efecto sorpresa de Manrique. Nos presenta la belleza con cierto misterio, jugando con la expectación y el asombro.

g) Originalidad de diseño en los elementos constructivos

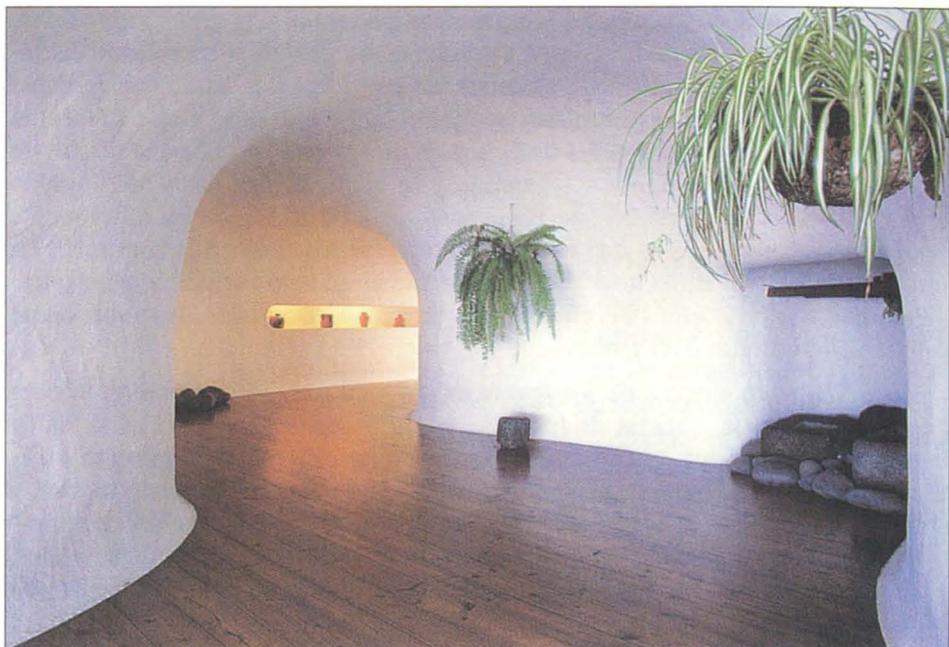
Los elementos constructivos no eran para él simples formas de resolver un problema de ejecución, sino que por el contrario le ofrecían una magnífica oportunidad para desplegar sus facultades creativas.

En *las escaleras*, por ejemplo, el artista desarrolló una obsesión. Consciente de la fascinación y atractivo de las mismas, de sus connotaciones de ceremonia y coreografía, poseen tanto un claro factor de utilidad, como un incuestionable sentido de la belleza. Desplegó todo un repertorio de soluciones para salvar desniveles, este muestrario estuvo siempre exento de convencionalismo, y en pocas ocasiones encontramos resultados parecidos. De piedra, de madera, pintadas de blanco o en estado natural, el inventario de escalones, escaleras o rampas estará adaptado a los lugares en que se ubican.

Los magníficos ejemplos de escaleras de caracol del Castillo de San José, el Mirador del Río, o la elegante escalera que se eleva descubriendo una elipse en el Jardín de Cactus, son representaciones de su genio creativo, y de la riqueza que éstas pueden aportar a un espacio. Son escaleras bellas y bien trazadas que impresionan al que las contempla, además de invitarnos a ascenderlas sugieren



El Mirador del Río, escalera.



Pasillo del Mirador del Río.

la existencia de interesantes detalles más arriba, acrecentando nuestra ansia de explorar lo desconocido. Escaleras que realiza según los casos, con collage de lava, sillería basáltica, mampostería basáltica vista o pintada, tabla separada en huella, o simplemente enfoscadas en blanco.

Las puertas, punto de transición entre el exterior y el interior del edificio, dan testimonio de la importancia que como distinción territorial les confiere el artista. Ofrecen información sobre la función del espacio al que accedemos, como la puerta de rejería del Jardín de Cactus, donde el motivo referencial (el cactus), se repite por los enrejados de ventanas y barandillas, como alusión permanente y concreta al contexto. Además del forjado, en algunas de sus puertas es frecuente encontrar dinteles elaborados con mampostería o sillería basáltica adintelada o en arco.

Las ventanas, le sirven para algo más que para que la luz y el aire penetren por ellas. El modo como se coloquen en el muro afecta a nuestra comprensión de toda la casa, contribuyendo a dar sentido al orden interior. Las ventanas fueron utilizadas por Manrique para interrelacionar el mundo exterior con el interior del habitáculo. El ejemplo más conocido es la ventana de lo que fuera en su día el estudio en la casa de Tahíche. La lava penetra en raudal hacia el interior creando esa conexión perfecta entre el espacio privado y el exterior.

Las chimeneas de los tejados lanzaroteños presentan una gran singularidad, con respecto a el resto de las islas. La combinación de varios cuerpos de distintas formas (cuadrada, octogonal, circular), les confieren una altura considerable que se remata de forma piramidal, semicircular, o bulbosa, y que presentan aberturas en el lado superior. La tradición les otorga una procedencia dispar, de influencia hindú, portuguesa o bizantina, y lo cierto es que éstas han logrado identificarse de tal forma con las edificaciones de la isla que hoy difícilmente podemos disociarlas de lo que es el patrimonio arquitectónico lanzaroteño. La utilización de estas chimeneas fue para Manrique un acto ineludible en sus trabajos, puesto que además de vínculo con la tradición, aportan un componente estético casi escultural a las obras.

El tratamiento externo de *los muros* es también muy interesante en la obra de César Manrique, además de los muretes informes de piedra de lava, los de mampostería basáltica, encontramos otro peculiar sistema, denominado *a cu-chara*, que consiste en revestir la pared sin alisar, la superficie queda rugosa, y sobre ella se aplican las capas de cal. Muros, puertas, ventanas, chimeneas, escaleras, y muchos otros elementos constructivos (bóvedas, barandillas, techos, etc), son componentes fundamentales en las estructuras arquitectónicas de Manrique.

h) Materiales del lugar

Íntimamente ligados a los elementos constructivos están los materiales con los que se realizan. El primer material que Manrique tiene en cuenta es la piedra. Lanzarote es especialmente rica en piedra lávica y basáltica, de ahí que su empleo sea tan abundante, de esta manera, se logra la armonización con el entorno. La piedra en sus distintas formas de presentación (rofe, lapilli, jable, callaos, pulidas); de utilización (mampostería, sillería, amontonamiento, picón); así como en los distintos lugares que se utiliza, procura a la obra su originalidad.

La madera, a pesar de no ser muy abundante en Lanzarote, es un material necesario en sus obras. El artista se fija en su ligereza y elasticidad, en su color, en su escasa conductibilidad calórica, en su variedad y fuerza decorativa, y la emplea en pavimentos, puertas, ventanas, escaleras, artesonados, cubriéndola de barnices que varían su tonalidad. El núcleo o tea del pino canario, es la variedad más utilizada, procedente de Tenerife o Gran Canaria.

La roca de cal, por el contrario, abunda en Lanzarote. Desde hace siglos se utilizó como elemento de intercambio con otras islas y sirvió también para encalar las casas. Posee además cualidad desinfectante, por lo que los tejados de las casas que recogen las lluvias han de pintarse de blanco para recolectar el agua en su estado más puro. Debemos atribuir a la cal otra propiedad, la reflexión natural de los rayos del sol, lo cual es especialmente valioso en zonas don-

de hace mucho calor. Todas estas razones han generalizado el uso del blanco en la fachada de las casas de Lanzarote, aunque durante años coexistieron con el azul añil y el rosa de la cochinilla.

La institucionalización del blanco como color único en toda la isla se debe, aparte de los factores reseñados, al interés de Manrique por dar a la isla una imagen homogénea, y un estilo unificador. El blanco de los muros se contrasta con el verde de las puertas y ventanas. El verde y el azul al parecer eran los colores preferidos por los pescadores para pintar sus barcas, la pintura sobrante se utilizaba en estas partes de la casa, se obtiene así la combinación verde-blanco, azul-blanco, que gracias en parte a la tradición y a la insistencia de Manrique, ha acabado por asociarse a la arquitectura lanzaroteña. Blanco-verde, en los pueblos del interior, y blanco-azul en la costa como hacían los antiguos moradores. Lanzarote es también negro; las lavas, las gravas y el picón ponen el trasfondo a estas arquitecturas relucientes, un fondo que procura un mayor realce del tono de las construcciones.

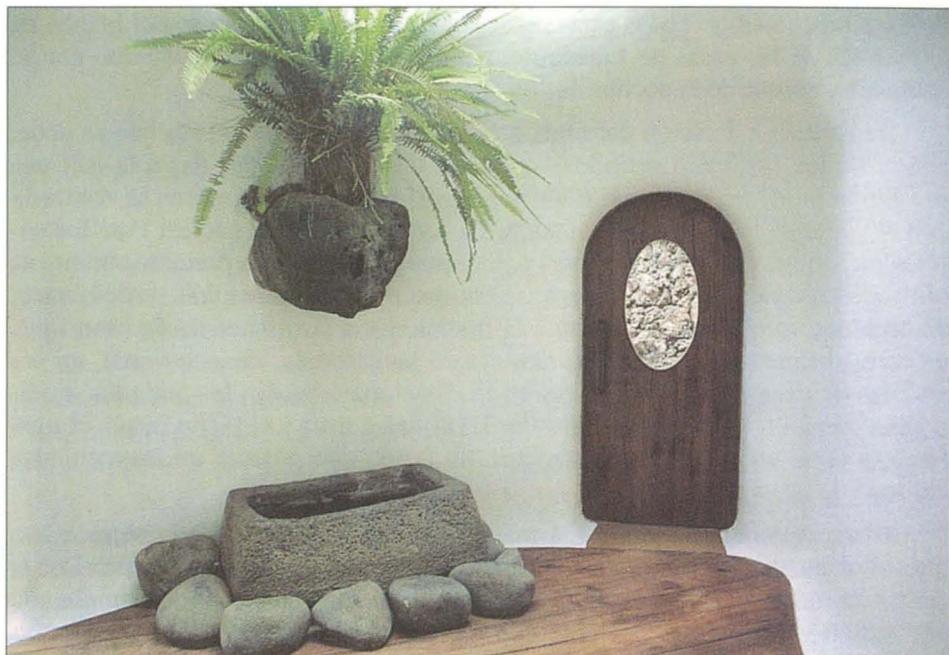
Utiliza igualmente numerosos materiales que el progreso y la técnica han puesto al alcance del hombre para mejorar sus aposentos y embellecerlos, el cristal, el mármol, el hierro, el bronce, etc., participan de sus obras cumpliendo su función y potenciando siempre con sus cualidades estéticas las partes en las que se ubican.

i) Minuciosidad en los detalles

Diseñar un espacio viene dado por la creación de un ambiente adecuado y por la consecución de un estilo arquitectónico a través de sus elementos. Pero además, incluye infinidad de detalles, su número se nos hace aparente cuando intentamos catalogar el mobiliario existente en este ámbito: rejas, bancos, señales, signos, postes de luz, papeleras, lámparas, sillas, mesas, ceniceros, etc. La simple lista da sensación de desorden y de desarmonía, un sentimiento bastante contrario al evocado al mencionar casa, árbol o agua.

El mundo familiar del detalle afecta a la apariencia del conjunto, y esto es algo que Manrique sabía muy bien. Cuando concebía una obra pensaba en sus más mínimos detalles que no dejaba al arbitrio posterior. Para él, todo era importante, farolas, barandillas, puertas, papeleras, bancos, textura del suelo, tipos de plantas, forma del bordillo, hasta la piedra colocada de forma aparentemente casual en el fondo de una piscina.

Para decorar los espacios con todos estos detalles no recurrirá nunca a tiendas especializadas, sino que él mismo creaba lo que necesitaba, como las lámparas realizadas a partir de boyas de barcos, o los maceteros obtenidos a partir de viejos abrevaderos o destiladeras. Puso un especial interés en armonizar la ornamentación de los detalles con su contexto, de tal manera que lo que habitualmente nos pasa desapercibido por su escaso interés, adquiere en



Detalles decorativos.

sus conjuntos un atractivo renovado. Consiguió combinar lo artificial con lo natural, lo creado por el hombre con lo aportado por la naturaleza.

Resumen

En toda la arquitectura de César Manrique hallamos una estrecha simpatía con el destino humano, lo que posiblemente ha provocado que la misma encuentre menos resistencia a ser aceptada y comprendida que la de otros artistas contemporáneos. Es una obra que se explica a sí misma, puesto que todos los elementos que la componen tienen para nosotros un referente directo que nos acerca y nos predispone a entenderla de una manera natural, casi lógica.

El conjunto de elementos que integran sus obras, ya sean hechos por el hombre o preexistentes en la naturaleza, dan lugar a formas nuevas, que se convierten en su propio lenguaje. Por eso podemos calificar al conjunto de su obra como una propuesta personal, que responde a las necesidades precisas de los lugares en los que se sitúa, pero que posee sólidos fundamentos que hacen de ella un modelo ejemplar transportable allí donde se den condiciones similares.

Manrique no creó escuela en Lanzarote, pero sí se puede recoger y observar su directa influencia. Arquitectos como Fernando Higueras, J. Manuel de la Prada, Luis Andino, o Blanca Cabrera han creado obras en Lanzarote de acuerdo con los puntos de vista de Manrique. Citemos el personalísimo hotel de las Salinas, en la bien urbanizada Costa Teguise, y el conjunto urbano de La Santa, rodeado de originales piscinas marinas. En estos lugares se une la audacia de la arquitectura contemporánea con el máximo respeto y embellecimiento del paisaje circundante.

4.2.4. OBRA

LANZAROTE

Pocas veces la imagen de un determinado lugar ha estado tan condicionada por la obra de un artista como en el caso de Lanzarote con César Manrique, pensar en la isla es evocarle y viceversa. Pero este sincretismo no es resultado del azar sino de un largo proceso de entendimiento mutuo en el que una de las partes aporta el material inspirador, y la otra recoge esta enseñanza y la transforma en obras. De esta intensa relación ambos han recogido sus frutos. Manrique obtuvo en las canteras estéticas de Lanzarote, el material para trabajar en su pintura, esculturas e intervenciones arquitectónicas; y la isla se benefició de este trabajo respetuoso hacia ella, librándose de la masificación urbanística descontrolada.

En 1968, César Manrique regresó de Nueva York para instalarse definitivamente en Lanzarote. Trabajó en paralelo en tres obras que marcarán las directrices de toda su producción posterior: Jameos del Agua, su casa en Taro de Tahíche, y la Casa Museo del Campesino. En estas realizaciones se ponen en práctica todos los postulados y elementos que caracterizan las obras del artista. Siempre se ha hablado de Jameos del Agua como su primera obra de intervención paisajística, pero lo cierto es que en 1955 había trabajado en *La plazuela de la Iglesia de San Ginés*, llamada también *Plaza de Las Palmas* y en el *Parque Municipal de Arrecife*.

El Parque Municipal abarcaba el espacio comprendido entre el Puente de las Bolas y el Parador Nacional. Existían para este proyecto unos planos realizados por Gregorio Prats Armas. Pepín Ramírez (alcalde de Arrecife) consultó con su amigo César, quien los desaprobó por considerar sus formas versallescas totalmente discordantes con el estilo de la isla, él mismo se ofreció para realizar aquel trabajo, sin necesidad de planos y con la ayuda de un maestro albañil (Manuel Morales), que siguió fielmente sus instrucciones. La solución aportada por Manrique fue más sencilla y acorde con el entorno, el espacio venía focalizado por el pequeño estanque central en el que además de la fuente colocó su primera escultura realizada con rocas volcánicas erosionadas (actualmente esta escultura no existe, sus partes fueron desmembradas y colocadas en el Puente

de las Bolas). En el resto del parque colocó zonas ajardinadas y los paseos fueron pavimentados con suelos de basaltos.

Jameos del Agua (1968)

Al noroeste de la isla, al pie del volcán de la Corona, en el también denominado Malpaís de la Corona, existe un interesante conjunto de cuevas y tubos volcánicos de varios kilómetros de longitud que conducen hasta el mar. Estas formaciones son resultado de las erupciones del volcán, las corrientes de lava al solidificarse y enfriarse, dieron lugar a burbujas volcánicas, cuevas y tubos. No tendríamos constancia de las mismas si no fuera por *los Jameos*, es decir, aquella parte del tubo volcánico de la que se ha derrumbado el techo, quedando una parte al descubierto que delata la presencia de los tubos volcánicos.

De este impresionante conjunto forma parte la Cueva de los Verdes, que fue acondicionada en sus dos primeros kilómetros en 1966, por Jesús Soto (amigo y colaborador de Manrique en obras posteriores), en la que su intervención consistió en presentar un recorrido guiado de luz y sonido. Esta cueva se utilizó desde la época aborigen para refugio de ganado y hombres ante los ataques constantes de los piratas.



Jameos del Agua (piscina), 1968.

Los Jameos del Agua, como se ha llamado al resto del conjunto, obra del azar geológico y de la mano de Manrique, presentaban en 1968, antes de sus trabajos, un aspecto bien diferente al que hoy contemplamos. Acompañado de su amigo Pepín Ramírez, entonces ya presidente del Cabildo de Lanzarote, Manrique visitó el lugar y propuso sus primeras ideas que comenzaron por una profunda limpieza del lugar para devolver a la charca el aspecto cristalino de sus aguas; y por importantes obras de acceso a los jameos. La participación del artista fue directa y activa a lo largo de toda su ejecución. El conjunto se articula en torno a tres espacios:

- El Jameo Chico y la cueva de la charca.
- El Jameo Grande y la piscina.
- El Auditorio.

La entrada se efectúa por una casita enjalbegada, con chimeneas bulbosas de influencia portuguesa, y transponiendo el umbral de una puertecilla modesta, nos encontramos transportados a un paraíso subterráneo, esplendoroso de vegetación (filodendros, ñameas, helechos, cactus) y de reflejos lumínicos.

En el *Jameo Chico* en cuyo acondicionamiento se instaló un bar-restaurante con mesas y sillas macizas en madera y hierro, algunas de las cuales se disponen alrededor de una pista circular de baile, realizada en irregulares piezas negras encajadas como si fueran un puzzle. Una escalera en zigzag lleva al lago. Hacia el fondo, una parte cubierta del túnel, a modo de gran bóveda (21 metros de alto, 19 mts de ancho y 62 mts de largo) cobija un pequeño lago de agua salada y transparente, que se nutre del mar, en el que habita un cangrejillo ciego de color blanco, que alcanza apenas un centímetro de longitud, y que los científicos consideran especie única en el mundo, cuya aparición en su forma actual podría datar del Cretácico (hace unos 100 millones de años). Estos cangrejos se han convertido en el símbolo del lugar, y Manrique utilizó su imagen para crear el emblema en hierro que identifica a la obra.

Bordeando el lago por un estrecho caminito, con barandilla baja y las paredes del tubo aplanadas y pintadas en parte de blanco (contrastes: negro-blanco, liso-rugoso, artificial-natural), se llega a una escalera serpenteada, salpicada de vegetación, que nos conducirá hasta el *Jameo Grande* (100 mts de largo, 30 mts de ancho). En la magnífica piscina de formas onduladas, que sobrecoge al espectador, enmarcada en blanco, destaca el azul intenso del fondo, las rocas ubicadas de manera casual dentro y fuera de la misma, así como la imponente palmera oblicua en uno de sus laterales. Todo invita aquí a disfrutar, amenizado con detalles como el bar ubicado en una pequeña cueva en el que los asientos son piedras de formas pulidas por el mar.

Al final del Jameo Grande se encuentra la entrada al *Auditorio* (1976). Se tiene en cuenta la pendiente del techo de la cueva, colocando el escenario al fondo y estableciendo los asientos en doble graderío paralelo, de filas anchas y



Auditorio de Jameos del Agua.

espaciosas que garantizan la confortabilidad. La planta adopta la forma de abanico y todo el espacio está focalizado hacia la escena. Se pone especial interés en la iluminación colocada estratégicamente en puntos claves, que va acentuando la pendiente de las gradas hacia el escenario. El resultado es un perfecto anfiteatro con capacidad para 600 personas, con magníficas cualidades acústicas y tímbricas.

La última burbuja volcánica es el *Jameo de la Cazuela*, situada detrás del gran escenario del auditorio. De un extremo de la roca, surge una cascada de agua salada que se cubre con una pirámide de cristal, de cuyo centro cuelga una fabulosa escultura móvil, hecha de tubos metálicos y espejos pegados.

Del Jameo Grande y en uno de los bordes surge una escalera en espiral, hecha en mampostería encalada y madera, a través de la cual accedemos a una serie de edificios bajos en los que se ha instalado recientemente (1989) un museo de vulcanología, donde distintas muestras de piedras, fotos, material diverso, intentan acercar al visitante al fenómeno volcánico. En la sala principal del museo encontramos un mural de grandes proporciones realizado con maderas de antiguos barcos pesqueros y partes pintadas en la pared. Juega con el efecto que produce esta combinación, como si de un *trompe l'oeil* se tratara. Viene a representar la esencia de las embarcaciones en su esquema, la espina dorsal del barco.

Los Jameos del Agua es la primera obra ejecutada por César Manrique y su equipo (Jesús Soto, Antonio Álvarez, Eduardo Cáceres, Luis Morales), auspiciados por el Cabildo de Lanzarote (Presidente Pepín Ramírez). Sería el primer punto de referencia en la catalogación de los atractivos de la isla.

Resulta admirable el arte simplista, la decoración natural, el exquisito gusto con que Manrique ha trabajado en esta obra y como ha solucionado cada una de las situaciones constructivas sin reiteración. El repertorio de pavimentos que emplea (enarenados de picón, callados, alfombra de mampostería o sillería basáltica, enfoscado pintado de blanco); la diversidad de escaleras (de lava, en piedra, blanco y madera); las soluciones originales para las barras de los bares (encajados en la roca, combinando la madera y el blanco); los personalísimos taburetes de barra realizados con un simple callao; el esmero en el diseño de los servicios, y la interminable lista de detalles resultado de la mente de su creador.

Taro de Tahíche (1968)

“*Taro*, es una palabra esencialmente lanzaroteña para denominar la construcción que se hace con piedras superpuestas, en seco, sin ninguna clase de argamasa intermedia, tal como se hizo en los tiempos neolíticos. La función de estas chozas pétreas es la de poder vigilar los campos cercanos, de vides o de higueras. En las proximidades de la localidad de Tahíche existe uno de esos ‘taros’, justo enfrente de donde César Manrique se construyó su espectacular vivienda sobre cinco ‘burbujas’, cuevas volcánicas”⁹⁰.

Con este nombre bautizó la casa que comenzó a construir a su llegada a Lanzarote. La elección del sitio, una enorme finca de colada lávica de 30.000 metros cuadrados, fue la primera peculiaridad del conjunto. La selección de este lugar vino marcada por la existencia de ciertos caprichos geológicos en forma de burbujas volcánicas y un jameo. Cuando el artista vio estos agujeros y la espectacularidad del paisaje en el que se situaban, decidió sin vacilar edificar allí su vivienda. Había visitado recientemente la ciudad de Méjico, en la que pudo contemplar una de las mejores zonas residenciales llamada “El Pedregal”, levantada igualmente sobre terreno volcánico, lo que le animo aún más en su empresa. César puso el nombre de su casa también a un cuadro en 1969, materializando en una pintura, las cinco burbujas negras sobre un fondo hirviente en rojo.

En los planes de Manrique figuraba la idea de promover una colonia de artistas en Lanzarote, para contribuir a vitalizar la vida cultural de la isla. Donó una parte de estos terrenos a Manolo Millares, y Pepe Dámaso, con la intención de que ambos construyeran también allí sus viviendas. El proyecto no llegó a consumarse con lo que con el paso del tiempo, el artista volvería a readquirir esas parcelas a sus propietarios.

Las labores comenzaron en 1968, simultaneando su presencia en ellas con las obras de Jameos y de Mozaga (Casa del Campesino). Manrique tenía muy

90. RAMÍREZ DE LUCAS, JUAN: “Taro de Tahíche”, en *Lanzarote, Arquitectura Inédita*, 2ª edición, Cabillo de Lanzarote, Lanzarote, 1988, (s.p).



Taro de Tahíche, detalle de la piscina.

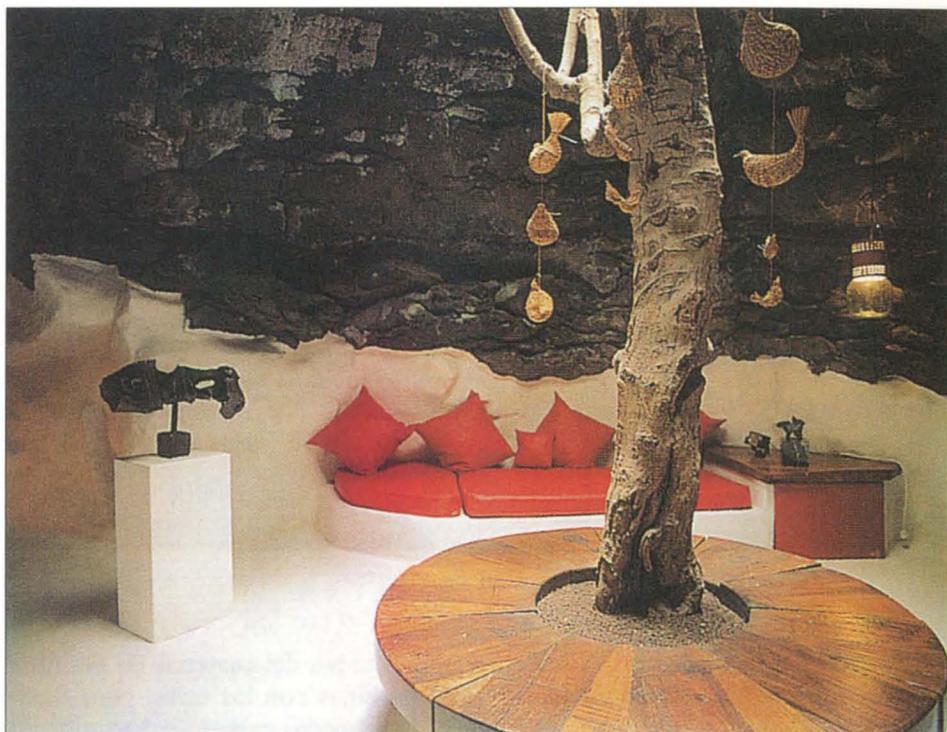
clara la concepción estructural de la casa, que partía de los descubrimientos subterráneos de las burbujas. Con la soltura que le caracterizaba, delimitó con tiza el espacio del terreno que quería utilizar, en el que prácticamente tenía ya construida la planta baja.



Taro de Tahíche, exterior.

La tarea en principio era difícil, porque la dureza del material no permitía excavar los pasillos que comunicaban unas burbujas con las otras, pero finalmente se pudo hacer gracias a la utilización de pequeñas cargas de dinamita colocadas estratégicamente. Lo primero que hizo en esta planta baja, tras comprobar el estado y la resistencia de las piedras que formaban las burbujas fue abrir corredores en la roca volcánica para conectarlas unas con otras. A cada una de ellas le dio un carácter y personalidad diferenciados y las acondicionó para su habitabilidad.

El esquema de la planta subterránea es el siguiente: al espacio se accede por una espectacular escalera de basalto y se llega a la primera burbuja llamada *burbuja de la fuente*, a través de un pasillo accedemos a la segunda o *burbuja blanca*, utilizada como salita general de descanso, después de la cual encontramos la tercera *burbuja roja*, utilizada en su día como sala de música, aprovechando la sonoridad excelente que produce la porosidad de las paredes de piedra y la forma casi esférica que tiene. En medio de ella, la higuera que se proyecta hacia arriba buscando la luz, llega hasta la sala de estar del segundo piso, donde se abre una cúpula de plástico que la alimenta. De la burbuja roja y girando hacia la izquierda, llegamos a un jameo, espacio que Manrique escogió para construir la piscina, que repite el peculiar estilo de la de los Jameos del Agua, aunque en dimensiones más reducidas, pero de igual concepción ondulante y rodeada de exuberante vegetación. Es en esta parte de la casa donde el disfrute de la naturaleza se hace más palpable, se puede ver aún hoy la hamaca que Catherine Viviano regaló al artista. En uno de los extremos del jameo y si-



Taro de Tahíche, burbuja roja.

tuada en una concavidad se abre una zona para comer, con mesas, sillas y una pequeña cocina.

Se pasa entonces a la cuarta burbuja o *burbuja negra*, y tras ésta a la quinta o *burbuja amarilla*. Para acceder por último, a la pieza final de esta planta subterránea que fue el estudio del artista y que hoy es la sala de exposición permanente de su obra pictórica. No pasa inadvertido el magnífico detalle del ventanal emanando lava del exterior, mostrándonos la conexión de la obra creada con el entorno, la unión de lo natural y lo artificial.

La articulación del espacio inferior está regida por estas cinco burbujas, que tienen unos ocho metros de diámetro por cinco de altura, de formas circulares y abiertas al cielo. En todas crece una higuera y todas ellas tienen los suelos y la mitad de las paredes encalados, al igual que los pasillos estrechos y bajos que las comunican, produciendo una sensación de catacumba que se rompe al llegar a la apertura del jameo. Las burbujas, a las que el artista denomina según su color, están decoradas siguiendo esta premisa así como en las tapicerías de los sillones y en los objetos decorativos. La iluminación, que obtiene igualmente un tratamiento especial, viene además reforzada por la diversidad de soluciones y

formas de las lámparas; coxis de animales que sustentan una bola de cristal, botellas de vidrio con capucho que penden de la roca; o aquellas de estética casi pop que se colocan en la burbuja amarilla. A la higuera que marca el eje central del espacio, la acompañan en ocasiones helechos y vegetación adyacente que reafirman la vida del habitáculo.

De este complejo troglodita, pasamos a la superficie a través del jardín en el que encontramos un gran mural realizado en 1992 de nombre *Jaquetón* (o cangrejo ciego). En la composición, de marcada tendencia hacia la horizontalidad, utiliza piedra volcánica para las líneas que definen el diseño y el relleno se resuelve a base de azulejos de colores cortados de forma irregular, que se disponen como si de un mosaico se tratara. Estas formas cerámicas de colores muy vivos, con predominio del rojo y el azul, no son teselas regulares sino de cortes irregulares y estructuras no imitativas. La plenitud expresiva de esta composición se acentúa con el blanco del fondo, y la horizontalidad del muro, pero también con su brillantez. El sol la dota de luminosidad y su imagen se refleja en la charca que traduce las formas en efectos acuáticos.

La parte superior o planta alta, está conectada al interior por una escalera de caracol que desembocaba en el salón de estar, al que rodeaban otras dependencias domésticas como la cocina, cuarto de estar, habitación de invitados, dormitorio, o el espectacular cuarto de baño. Manrique no concebía los baños como lugares secundarios, sino que los dotaba de categoría artística, los integraba en el conjunto de piedra, mezcla la blancura del mármol con la negrura de la lava y los grandes ventanales introducían a través de los jardines exteriores la nota de verdor. En la actualidad todas estas piezas han cambiado su funcionalidad original y se han convertido en salas museísticas, donde cuelga la colección privada del artista, así como una amplia muestra de bocetos, fotografías y obra gráfica del mismo.

En general, el aspecto externo de la edificación se inspira en la arquitectura tradicional de la isla, pero no de una manera ortodoxa, puesto que la complejidad de la misma sobrepasa los criterios elementales de la vivienda popular. Utiliza los recursos que caracterizan la globalidad de su obra, los materiales de la zona, los muros blanqueados, chimeneas bulbosas, ventanas de guillotina, puertas con cuarterones, imaginación infatigable en la decoración y; por supuesto, incorporación de soluciones modernas en aras a conseguir unos espacios llenos de confortabilidad.

La casa se completa con pequeños jardines de paredes encaladas, en los que se combinan el negro del picón y variada vegetación (cactus, buganvillas, helechos, flores de pascua, dragos, cocoteros). Oscuro de piedra, negro de picón, verde de plantas y blanco de cal, este es el conjunto tonal que define la casa y por extensión la arquitectura que Manrique realiza en Lanzarote.

No podemos olvidar el papel que juega la escultura por toda la casa, tanto en los espacios abiertos de la misma, como en las salas interiores. Recientemente

se ha colocado en el aparcamiento exterior del recinto uno de los móviles de la serie *Juguetes para el viento*, en los que Manrique juega con el viento evocando a los antiguos molinos desaparecidos casi en su totalidad. A la entrada del recinto está *El tiovivo*, colocado sobre base de piedra y de cuyo eje central surgen brazos con formas cóncavas y huecas que se mezclan entre sí por efecto del viento, al juego ha añadido la nota de color, un color llamativo que intensifica su aspecto lúdico, casi parece un juguete para niños.

En la entrada se encuentra la escultura *El triunfador*, realizada en hierro y en la que dos figuras similares de formas recortadas, se asocian produciendo una conjunción de huecos y superficies que producen un efecto de reiteración de imagen. En esta obra el artista parece conectar con la idea vanguardista de Gargallo sobre el hueco o el vacío. Las obras escultóricas situadas en el exterior están estrechamente relacionadas con el entorno, por contra las esculturas situadas en el interior del edificio responden a criterios de decoración.

Desde 1982 Manrique venía gestando la idea de convertir su casa en institución que guardara su legado para generaciones futuras. Ayudado por su amigo Pepín Ramírez (elaboró los estatutos) creó jurídicamente la Fundación “Amigos de Lanzarote” en 1987, idea que se transformó en la Fundación César Manrique en 1992, año en que se inauguró oficialmente. En lo sucesivo se llevaron a cabo una serie de reformas en Taro de Tahíche, al objeto de acondicionarla a sus nuevos fines. Las principales fueron:

- Las instalaciones de la entrada, que antiguamente eran la residencia del personal, se convirtieron en oficinas.
- La comunicación entre los dos niveles de la casa, que antes se hacía por la escalera de caracol del salón, se resolvió hacia el exterior con una escalera de basalto.
- Una entrada por el exterior del salón, para acceder a la sala de la colección particular del artista (nombres destacados de la vanguardia pictórica española como Guerrero, Chirino, Zóbel, Sempere, etc.).
- Ampliación del antiguo estudio del artista en la planta baja, donde ahora se puede contemplar una importante muestra de su producción pictórica.
- Se remodelaron otras partes de la casa; la cocina, donde hoy se expone su obra gráfica; el cuarto de estar, hoy sala “espacios”, donde se muestra la obra de intervención en el medio; su dormitorio, donde se exponen bocetos y apuntes de murales, diseños, móviles o cerámicas.
- Entre 1991-1992 se concluyó el jardín en el que se situó el último mural realizado por Manrique.
- Se abrió una nueva sala de exposiciones y otras dependencias, bar, tienda, y almacenes.

- A principios de 1995, se modificó la zona de administración y despachos, se finalizó el almacén.

Al producirse todas estas variaciones es evidente que la primitiva privacidad de la vivienda ha dado paso a una nueva perspectiva colectiva y social de sus espacios. Por el contrario, la idea de museo ha ganado muchos puntos al albergarse en instalaciones de esta belleza artística, que merece ser visitada tanto por el continente como por su contenido. Buena parte de los placeres que proporciona la casa se obtienen explorándola, aprendiendo a descubrir los lugares especiales que encierra, percatándose de la yuxtaposición de calidades, percibiendo lo rugoso y lo liso, lo alto y lo bajo, lo abierto y lo cerrado.

Para construir esta casa Manrique tuvo en cuenta imágenes conocidas de la arquitectura lanzaroteña que vigorizó con técnicas y soluciones modernas, pero también y de forma importante pretendió establecer un diálogo con el peculiar paraje donde se asienta. Taro de Tahíche es un espacio donde reina la amplitud, la armonía y la belleza. Es la respuesta del artista a un paisaje desértico, respuesta que le sugirieron su imaginación y su instinto.

Por esta casa recibió el artista tentadoras ofertas de compra y diversas sugerencias para su explotación comercial, pero él no albergó nunca actividades especulativas con la misma, prefirió concentrar sus energías y bienes en impulsar la cultura en la isla, creando lo que es hoy la Fundación César Manrique.

La Casa del Campesino (1968)

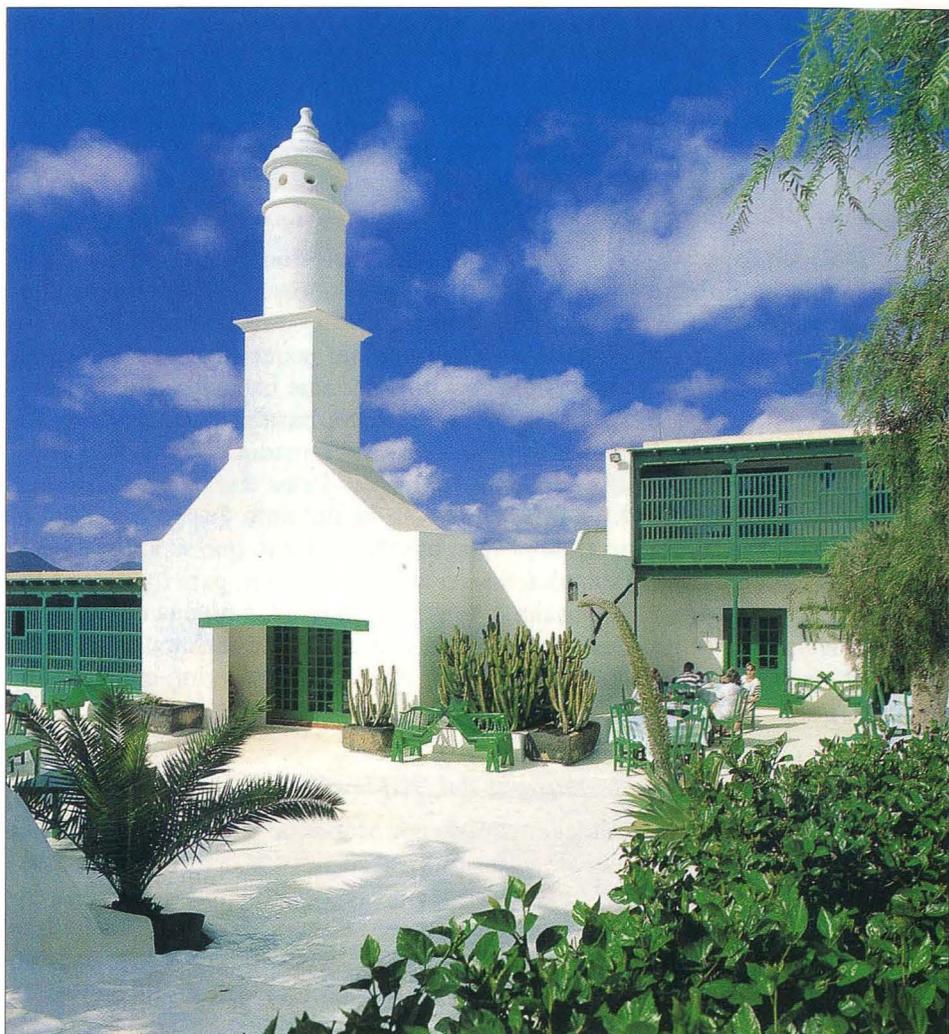
La Casa del Campesino se encuentra emplazada en el centro geográfico de la isla, entre San Bartolomé y Mozaga. En este lugar existía ya una pequeña casa campesina de la que Manrique partió, a la que restauró y amplió para convertir en prototipo y modelo de vivienda ideal lanzaroteña. En ella no podían faltar el patio, los muros que se cierran y protegen del viento, el aljibe, las clásicas chimeneas, los balcones canarios, el blanco de las paredes, el verde de las puertas. No reprodujo un modelo concreto existente en cualquiera de los pueblos de la isla, sino que extrajo elementos diversos de distintas localidades, aunándolos y mostrándolos conjugados: chimenea, balcón y puertas de Tegui y San Bartolomé, cubiertas encaladas a cuatro aguas de Femés, portón de entrada con chimenea de Yaiza, etc.

El espíritu tradicional que confiere al conjunto no se acaba en esta conjugación de formas arquitectónicas, sino que además se pretendió reflejar la vida y las costumbres del campesino a través de talleres de alfarería, de bordados y tejeduría, un museo donde se exponen los útiles, herramientas, aparatos agrícolas, y objetos de uso doméstico que revivan en la memoria de los visitantes las tradiciones del pueblo lanzaroteño. Para completar este muestrario de usos, el restaurante en el que degustar los platos y gastronomía típica de la isla.



Fecundidad (1968).

Frente a la casa, subiendo la pendiente que se salva con inmaculada escalinata de blanco reluciente, se alza sobre un montículo de piedra volcánica la escultura más controvertida del artista: *Fecundidad*, en su día fue tema de ardientes y reiteradas polémicas en diversos medios de comunicación, a pesar de lo cual hoy conserva mayor vigencia que nunca. Poseedora de un fuerte carácter simbólico, alude a la labor realizada durante siglos por el campesino lanzaroteño; el trabajo ingrato que va unido a la lucha continua contra la tierra sedienta y un viento feroz que la devora. Quienes no concebían otra manera de rendir un perpetuo y merecido homenaje al heroico agricultor de campos lávicos que el tópico figurativismo, se sintieron heridos ante esta composición abstractizante que en nada semeja a la figura homenajeada. Esta ausencia de símbolos atribuibles al campesino se suple, sin embargo, con referencias a la tierra, a la planta, resultado fructífero de esa lucha contra la adversidad ambiental. A todo ello rinde Manrique su homenaje con una escultura abstracta, de 15 metros de altura, situada en el centro geográfico de la isla, donde convergen con la lava las tres zonas de cultivos de Lanzarote: jable, arenados naturales, y enarenados artificiales.



Casa del campesino (1968).

Sobre pedestal de roca, cilindros cortados, cuartos manguantes de esferas, troncos de pirámides y de conos; formas geométricas níveas, procedentes de los depósitos de agua de embarcaciones armónicamente unidos en un solo cuerpo, pretenden alcanzar el infinito, resistiéndose al intenso viento que en algunas épocas azota la isla. Rompe las hieráticas formas del obelisco para hacerse teoría de masas definidas por aristas y planos. Por eso, más que monumento al campesino lanzaroteño, le cuadra el título que su autor le puso: Fecundidad.

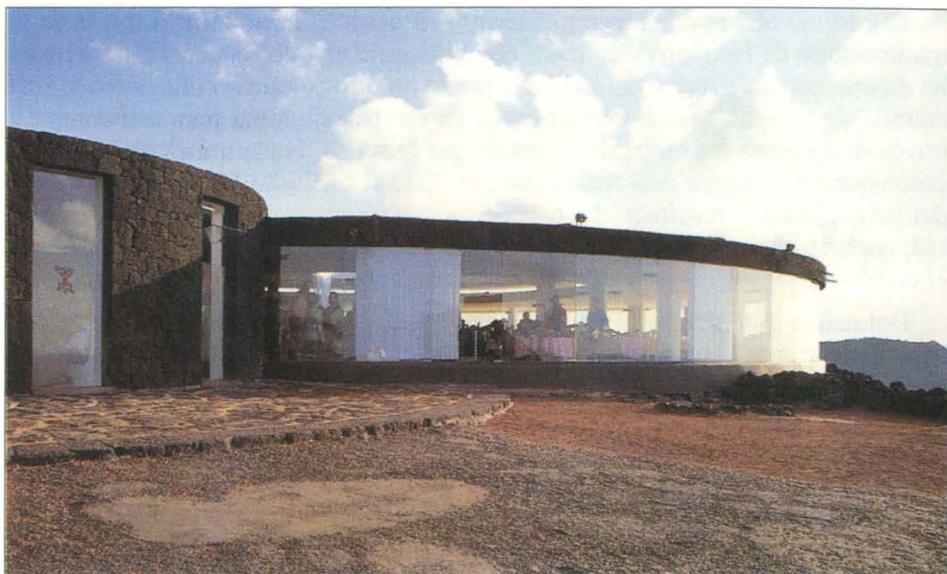
Concreción de esfuerzos y proclama de superación, retorno a la fertilidad, que logra hacer fecundas a las lavas. El conjunto se completa con pequeños jardines al pie del monumento, con cebollas sobre picón, vides y otros cultivos. La pureza lineal, la corrección de los volúmenes hacen de ella una manifestación del purismo abstracto. Este atrevimiento compositivo responde a un conocimiento profundo del arte moderno, nuevamente conjugaba tradición y modernidad a través de la idea y la forma.

En 1992 se proyectaron obras de ampliación en el Monumento del Campesino, siguiendo las directrices marcadas por César Manrique, siendo sus colaboradores directos, Esteban Armas y Luis Morales, los que se encargan de su ejecución. En la parte trasera de la casa se proyectó un pequeño complejo con un coso para manifestaciones folclóricas. Para el hueco que había quedado al desaparecer una antigua cantera de extracción de piedra basáltica se pensó en dos burbujas artificiales que serían construidas con unas armaduras de perfiles laminados, forjados nervados y bovedillas de hormigón. Estas dos burbujas (diámetro de 30 y 18 metros), tendrían dos claraboyas de aluminio y cristal, y estarían enterradas con respecto al nivel de la capa basáltica, por lo que se aprovecharía para plantar algunas especies autóctonas en la parte superior, para lograr que todo el edificio se integre en el paisaje. A través de un túnel, bajo una colada lávica, se conectaría el centro de artesanía. Para acceder a este recinto, el proyecto presentaba una entrada desde el edificio primitivo y otra posterior, que comunicaba con el nuevo centro de artesanía, a través de una escalera helicoidal.

Montañas de Timanfaya - Restaurante del Diablo (1970)

En 1970 siguiendo la estrategia marcada por Manrique y su equipo para destacar los lugares emblemáticos de Lanzarote, protegerlos y dotarlos de aprovechamiento turístico, le llega el turno a las Montañas de Timanfaya. Para este lugar se gesta la idea de construir un restaurante en la parte denominada el Islote de Hilario, que es precisamente el punto donde el suelo está más caliente, a tan sólo seis metros de profundidad se miden 400 °C de temperatura. El problema técnico que planteaba el lugar fue resuelto por Jesús Soto, que ideó la impermeabilización del suelo a base de sucesivas capas de rocas basálticas y cemento; y la salida del calor por el horno central, y escapes laterales, por los quemaderos de aulagas y los chorros de agua evaporada o géiseres. Debido a las elevadas temperaturas, era necesario tener en cuenta el tipo de materiales que se utilizarían, siendo la piedra, metal, cristal, y losas especiales para aislar el suelo, los más idóneos.

La planta del restaurante presenta una forma circular, rodeado de amplias cristaleras, a modo de escaparate que hace las veces de mirador desde el que se divisa la prodigiosa tierra de volcanes. En el centro del mismo encontramos un pequeño jardín también acristalado, en el que sobre la ceniza volcánica, yace el esqueleto de un dromedario y el tronco de un árbol seco y quemado. Es un jar-



Restaurante del Diablo (1970).

dín sin vida, muerto. Cuenta la leyenda que en el Isote de Hilario vivió durante cincuenta años un eremita con su dromedario, el cual plantó una higuera que no daba ni flores ni frutos. Los huesos de la columna del dromedario sobre el picón negro debajo del árbol, serían la representación simbólica de aquel relato.

La decoración interior es muy sencilla, ausente la profusa incorporación vegetal, dado que la esencia del lugar arrasado por el fuego destruye esta asociación, a excepción de pequeños líquenes que nacen en la cara norte de las piedras, único vegetal que puede subsistir en estos lugares. Hay que destacar la *Escultura-lámpara* del centro del bar, construida con forma de árbol, en la que de un eje central o tronco surgen las ramas que son sartenes invertidas de diferentes tamaños. Estas sartenes haciendo de lámpara, se repiten por toda la sala, en pequeñas lámparas adosadas al techo, o en los tiradores de las puertas de los baños. El suelo se ornamenta con pavimentos en rojo blanco, colocados de forma radial que conducen al centro de la sala.

Al cuerpo circular del restaurante se adhiere otro espacio también circular, una especie de murallas curvadas de lava negra que delimitan la entrada. A través de ellas el visitante accede a la peculiar cocina o parrilla, colocada sobre un hoyo de seis metros de profundidad, que recibe el calor de las entrañas de la tierra. El suelo alrededor del hoyo está cubierto de acero resistente al fuego. Una tienda, los baños y las cocinas, así como añadidos posteriores (patios, dependencias para el personal, garajes, etc.), completan las primitivas instalaciones.

El edificio ofrece una imagen exterior geométrica. Se procura, a través de la mampostería de lava, no desentonar con el paisaje en que se asienta, pero no se ha disimulado de manera tan evidente como en otros ejemplos. Es como si una extraña nave espacial se hubiera posado en ese paisaje lunar para contemplar a través de sus grandes ojos cristalinos lo que la rodea. Este simbolismo no es el único que se extrae de esta realización, en todo el conjunto Manrique nos habla del fuego, causa y resultado del paisaje en que se asienta el restaurante. El diablo, nombre que escoge para el mismo, vive en el fuego eterno, y su figura será el emblema del lugar, que se repite por puertas, señales y en todos los accesos.

Del restaurante del Diablo parte la *Ruta de los Volcanes*, una ruta cuyo objetivo fue restringir el acceso indiscriminado de todo tipo de vehículos y personas por el parque. La ruta fue configurada teniendo en cuenta las singularidades volcánicas, e intentando evitar daños irreversibles. Se utilizaron los materiales del lugar para construir la pista, de tal manera que no se produjera un contraste, y la carretera fuera lo menos perceptible posible. Se consiguió con su trazado, dar una visión aproximada y correcta de la belleza del lugar y preservar el paisaje de las visitas masivas.

Manrique instó al gobierno de Lanzarote a iniciar las gestiones necesarias para proteger este paisaje de Timanfaya, proponiéndolo para su declaración como Parque Nacional. En 1974 Timanfaya consiguió esta categoría.

Restaurante “La Era” (1970)

En 1969 Manrique y el artista Luis Ibáñez compraron en Yaiza un viejo caserón situado detrás de la iglesia, construido al estilo de la arquitectura tradicional de la isla. Era una de las tres únicas casas que aún quedaban en el pueblo después de las erupciones volcánicas de 1730-1736. En 1970 se llevaron a cabo las labores de remodelación y ampliación de la casa siguiendo con exquisito respeto la tradición de la arquitectura doméstica de la isla. En principio, Manrique pensó utilizar esta casa como estudio, pero por diversas causas, esta idea no llegó a materializarse y la casa se convirtió en el restaurante *La Era*. Arrendado durante años, fue adquirido en 1985 por la familia Hernández Ramírez, que introdujo entonces, la auténtica cocina canaria.

Después de la restauración original de César se han realizado varias ampliaciones posteriores, pero siempre siguiendo el proyecto inicial y utilizando elementos arquitectónicos tradicionales tanto en la construcción como en la decoración. Se conservan las pinturas murales de azulejos y muchas de las propuestas decorativas del artista.

Islote del Amor (1971)

Frente al paseo marítimo de Arrecife sobresale el Islote de Fermina. En este arrecife costero comenzó César Manrique, en la década de los setenta, el pro-

yecto para el Islote del Amor. La obra se conecta a tierra con una pista sobre relleno de escollera para empatar con el islote, donde se desarrollaría en su cara interior la edificación y la piscina. Hacia la punta se localizaría un solarium a base de zocos de piedra volcánica y en el extremo se construyó un pequeño faro, que aunque de dimensiones ingenuas, sorprende por la utilización del aparato de su fábrica. Estas obras no se concluyeron en su totalidad, debido a problemas de la empresa promotora.

En 1982 el Ayuntamiento de Arrecife retomó el tema encargando al ingeniero de caminos, Agustín Roso Pascual, la ejecución de un proyecto que diera continuidad a lo que existía, así como acondicionar una serie de servicios comunitarios que mejoraran la infraestructura del lugar. En la costa norte del recinto se había realizado un embarcadero, al que se añadiría una pasarela de madera. En la piscina de forma irregular se terminarían los tres islotes ejecutados a medias y se plantarían cocoteros y palmeras. La zona destinada a solarium y balneario estaría junto a la piscina, y un parque situado en el extremo noreste junto a las edificaciones, dotado de jardineras, alcornoques, bancos y elementos de amueblamiento.

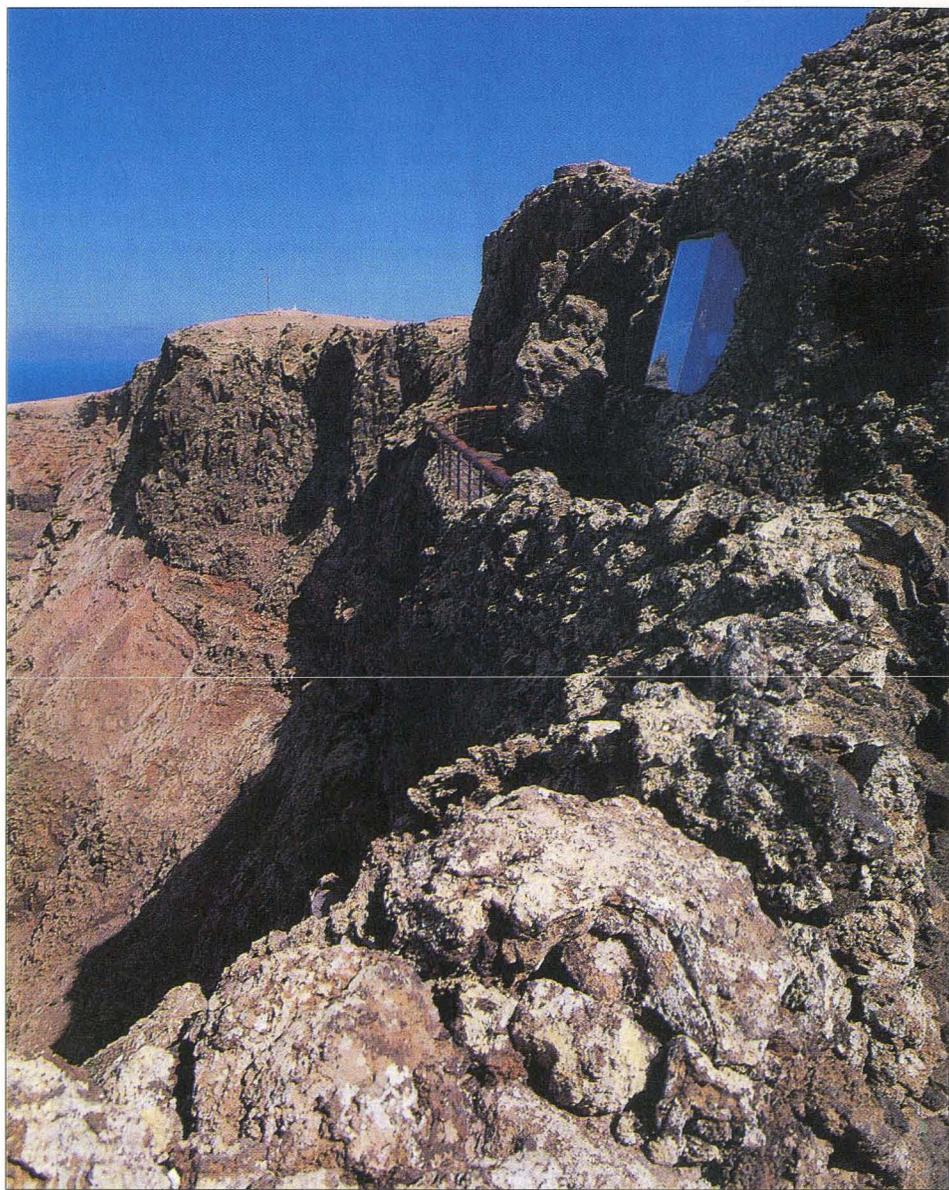
Las edificaciones existentes en la estructura básica (aseos, almacén, cocina, bar, restaurante, sala de exposiciones, biblioteca, sala de juegos y otros servicios), se terminarían en un estilo típico lanzaroteño, sin sobrepasar los 3,50 metros de altura. Para concluir, el acceso al islote desde la avenida marítima se haría peatonal, atravesado por puentes, bajo los cuales podrían pasar las pequeñas embarcaciones y además se permitiría así asegurar la renovación del agua en la marina. A pesar de estas claras intenciones, lo cierto es que el proyecto no se llevó a cabo y volvió a presentarse ante el pleno del Ayuntamiento en los años 87 y 88, corriendo la misma suerte. En la actualidad el estado del islote no presenta grandes mejoras con respecto a lo ejecutado en los años setenta, por lo que la obra sigue pendiente de una decisión política que la lleve a término.

Otras obras

Entre 1970-1974 se acometieron toda una serie de obras encaminadas a mejorar el entorno y restaurar edificios de valía artística pero que se encontraban en avanzado estado de deterioro. Todas estas obras se enmarcan en el plan de recuperación y embellecimiento de rincones y edificios claves del patrimonio lanzaroteño.

- Creación de los jardines de la explanada del hospital de Arrecife.
- Jardines del Arrecife Gran Hotel.
- Restaurante “El Golfo”.
- Reparación del Mirador de Malpaso en Haría.

- Restauración del Molino de Gofio en Guatiza.
- Restauración de las iglesias de Tinajo y Guatiza



El Mirador del Río (1973).

Mirador del Río (1973)

Está ubicado en el acantilado de Famara, al norte de la isla, frente a las islas Graciosa, Montaña Clara, Alegranza y Roque del Oeste, y sobre una pendiente de casi 500 metros de altura. En el lugar se emplazaron algunas baterías militares durante la guerra que libraron Estados Unidos y España por la soberanía de Cuba a finales del siglo pasado. La idea de construir un mirador en dicho emplazamiento, parece que se deriva del intercambio de ideas entre el arquitecto Fernando Higueras y César Manrique.

Manrique mandó hacer una perforación en el monte. En esa hondonada se creó el espacio interior, que luego se volvió a tapar recubriéndolo con piedra del lugar. Esta labor de enmascaramiento, hace que el espacio parezca estar excavado en la roca. Concebido de este modo no altera el perfil del monte que lo alberga. Se accede al Mirador por una carretera que termina en una explanada de piche que hace de aparcamiento. Allí se encuentra el emblema creado por el artista para identificar el lugar, la escultura en hierro *Pez y pájaro*, en el que recrea la fauna asociada al mar que se divisa del acantilado, y al aire que se mueve en la cúspide de la montaña.

La fachada es una pantalla escalonada a modo de mastaba de tres pisos, realizada en collage de lava, en cuyo primer cuerpo se abre la puerta de entrada y en el segundo un óculo. Tras atravesar el pequeño laberinto, se accede a un sinuoso y orgánico pasillo pintado de blanco, decorado con helechos, cerámicas, piedras colocadas exquisitamente y luz tenue, realizado además por la belleza del pavimento de madera, que le confiere calidez. Al llegar al primer espacio cupular dominado por el corrido ventanal se produce en el espectador el buscado efecto de sorpresa. Consigue una vez más impresionar la vista y los sentidos del que accede de repente a algo inesperado e impensable.

El interior se articula en torno a dos espacios cupulares con sendos ventanales, en el centro de estas cúpulas pintadas de blanco se colocan dos *esculturas metálicas* con doble finalidad: estética y física (mediante las cuales se pretendía mitigar las ondas sonoras). Están realizadas con alambres y chapas metálicas, dan la impresión de ser móviles por su elegancia ligera, pero no se mueven. Existe además otra estupenda *composición escultórica* del artista, una pieza metálica, realizada con la técnica del assemblage, en la que hace gala de su genio. Las dos salas se utilizan de bar y zona de descanso. La panorámica que se divisa a través de los grandes ventanales invita a la reflexión perdiendo la mirada en la majestuosa vista que nos ofrecen el mar y las islas vecinas. Pero para contemplarla de una manera más directa se puede salir al exterior de estos núcleos, a través de un balcón abierto asegurado con una gruesa barandilla de madera y fundición.

Existe también un recorrido interno en vertical. Desde el espacio central parte una asombrosa escalera, a modo de gigante caracol marino, que comunica

con la tienda de recuerdos de planta circular, y con el exterior de la cubierta, resuelta como un faro acristalado también circular, tan original como el resto del conjunto.

Los arquitectos utilizaron las grandes ventanas o paredes acristaladas para acrecentar la perspectiva, pero con la solución del mirador se da un paso más allá, puesto que permite al visitante que se mueva fuera del recinto de la habitación aumentando la sensación de profundidad. En el Mirador del Río se dan cita dos de los pilares que rigen la propuesta manriqueña: la perfecta integración y respeto a la naturaleza y el empleo de soluciones arquitectónicas y técnicas novedosas que hacen de la misma una arquitectura puramente moderna.

El Almacén (1974)

Manrique, apoyado por un grupo de amigos (Pepe Dámaso, Luis Ibáñez y Gerardo Fontes), abrió en 1974 un centro polidimensional con fines culturales en Arrecife, este centro se llamó "El Almacén". Era un viejo caserón situado en la calle José Betancort de Arrecife, antigua sede de la Escuela de Artes y Oficios Pancho Lasso, al que se proponían convertir en lugar de encuentro cultural. En sus inicios contó con un bar de nombre "Picasso", una librería "García Lorca", y una sala de exposiciones, "El Aljibe", donde se promocionó a artistas jóvenes.

En 1976 el local tuvo que cerrar por desavenencias en el grupo promotor y dificultades económicas. Pero en 1983, con los beneficios obtenidos por el proyecto



El Almacén, interior.

de decoración de La Vaguada madrileña, Manrique pudo comprar los edificios adyacentes y comenzar nuevas obras de acondicionamiento, ayudado por un equipo nuevo de asesores y artistas, reinaugurándose en enero de 1984.

Para la rehabilitación y recuperación de estas viviendas siguió como siempre el modelo tradicional de la vivienda popular pero introduciendo en el interior soluciones adaptadas a la nueva concepción del espacio moderno. El complejo cultural del Almacén quedó entonces constituido por dos edificios. En el principal se instaló la galería de arte (El Aljibe), un pequeño teatro con capacidad para 150 espectadores, una cabina de proyección, un bar, un restaurante y varias tiendas (muebles, diseño, flores, librería). En el otro edificio, situado en la misma calle pero en el lado opuesto, se encontraba el taller de arquitectura (en el que trabajaron los arquitectos Alfonso Galán, Blanca Cabrera, o el interiorista Domínguez del Río), así como las oficinas. Mantuvo su actividad hasta 1989, año en el que el artista decidió vender estas instalaciones al Cabildo de Lanzarote, que lo dedicará desde entonces a funciones similares en favor de la cultura, trasladando allí el Departamento de Cultura de dicha institución.

Mirador de Malpaso en Haría (1974)

César Manrique y los miembros de su equipo, realizaron en 1974 para el Cabildo la construcción de un mirador sobre el valle de Temisa, en Malpaso. El mirador es pequeño y modesto pero con una espléndida vista sobre el valle de Haría y sus alrededores. Es una construcción rústica con una fachada principal con pérgola y ventanales en la parte posterior. El resultado es pintoresco y muy logrado.

La ermita de Máguez (1974)

La ermita de Máguez se encontraba en la plaza de esta localidad, había sido destruida en su totalidad, tan sólo se conservaban algunas fotografías sobre la misma. Contando con este material Manrique y Fernando Higuera intentaron reproducirla lo más fielmente posible, aunque variando un poco las proporciones y haciéndola mayor. César diseñó para el Altar Mayor un mural de piedra con aglomerado de cenizas volcánicas, en el que despliega conceptos abstractos. Realiza también labores de embellecimiento en la plaza que rodea la ermita.

Palacio Spínola (1976)

El palacio del siglo XVII, situado en la plaza de Teguiise, fue comprado casi en ruinas por la empresa Río Tinto, S.A. Aconsejados por César Manrique sus directores deciden llevar a cabo su reconstrucción. Sería Fernando Higuera el arquitecto encargado de la restauración, y la dirección artística correría a cargo de Manrique, que supervisó todo el proyecto. Posteriormente ha sufrido nuevas remodelaciones, pero que no afectan al trabajo llevado a cabo en 1976. Actual-

mente ha pasado a pertenecer al Ayuntamiento de Tegüise y por tanto al patrimonio histórico-artístico de Lanzarote.

El Castillo de San José (1976)

El castillo de San José fue construido entre los años 1776-1779, durante el reinado de Carlos III. La fortaleza no poseyó nunca un marcado carácter defensivo, sino que prestó más bien una finalidad de almacén para alimentos y material militar. Situado en el litoral de Arrecife, en la bahía de Los Mármoles y Puerto Naos, estaba abandonado desde hacía un siglo. Fue César Manrique quien propuso al Cabildo de Lanzarote la recuperación de este edificio, confiéndole una funcionalidad diferente, la de museo de artes plásticas. Con esta propuesta el artista pretendía; por una parte, conservar un documento histórico y patrimonial de la arquitectura lanzaroteña; y por otro lado, adaptarlo a una nueva finalidad.

Manrique dirigió las obras de restauración respetando al máximo lo ya existente y modificando lo menos posible. En el exterior, despejó el terreno circundante, que se había convertido con el paso del tiempo en un paraje desolado y sucio. La gran explanada delante de la entrada del castillo hace las funciones de aparcamiento y guarda relación compositiva y estética con las texturas de las paredes de la fachada principal, resuelta con una magnífica y sólida fábrica de



Castillo de San José, exterior.



Castillo de San José, interior del restaurante.

mampostería de piedra y remates de sillar. Se suprimieron algunos añadidos que no eran de la época. Además de esta entrada principal, existe un recorrido opcional lateral por el que se accede directamente al bar, sin pasar por las salas internas del castillo, realizado en forma de alfombra de callaos.

En el interior, a pesar de las reducidas dimensiones, se aprovecharon al máximo los diversos espacios, para ser utilizados como salas de exposición. Las dos naves con bóvedas de cañón realizadas con grandes sillares de lava negra y pavimento de sillar, acogen cómodamente las obras de arte de la colección del museo. Para llegar al aljibe o cisterna de abajo, las gradas austeras de antaño, se han convertido en una elegante escalera, que comunica las dos plantas del edificio. Una vez más el artista se recrea en este elemento constructivo, confirándole singularidad a través de su forma interrogante. La curva que describe a lo largo de la pared y el pasillo ligeramente ondeado de líneas blancas, suaves y lisas, se acentúa con iluminación indirecta y con la proporcionalidad del alto y ancho de los escalones. Una escultura en madera de Barón situada en el ángulo de bajada, y las piedritas casuales, la adornan.

Esta labor de recuperación llevada a cabo por Manrique se complementa con el bar-restaurant, local anexo de nueva planta, realizado en terrenos ganados a los desmontes circundantes de la parte inferior. Tiene una fachada de cristal arqueada que permite disfrutar de la vista sobre el puerto de Arrecife.

El Museo Internacional de Arte Contemporáneo (MIAC) se inauguró con el I Certamen Internacional de Artes Plásticas de Lanzarote, el 8 de diciembre de 1976 gracias al apoyo e influencia de César Manrique, y albergó la colección de arte de vanguardia más importante del momento en Canarias, constituyéndose en el segundo museo de España con estas características (primero fue el de Arte Abstracto de Cuenca creado por Fernando Zóbel, y el tercero en Alicante, el Museo Colección siglo XX, cuyo impulsor fue Sempere).

Restaurante “Los Aljibes” (1976)

Entre las colaboraciones que Manrique realizó con la empresa Río Tinto S.A., y con su amigo el arquitecto Fernando Higuera, dirigió artísticamente las obras de construcción de un restaurante integrado en la tierra, sobre antiguos aljibes, para el que diseñó una cobertura a base de originales lonetas corredizas. Este restaurante se encuentra en la entrada de Costa Tegui, y muy cerca de él, están las oficinas de la empresa constructora Río Tinto, una pequeña y sencilla casita que sigue el modelo popular lanzaroteño, construida también bajo las directrices de César Manrique. La entrada es lo único que se conserva del proyecto original, en ella puede apreciarse la disposición de plantas en bancales, antecedente inmediato del Jardín de Cactus, y el móvil *Fobos*, antecedente de la serie de móviles *Juguetes para el Viento*, que años más tarde se colocarían por los distintos cruces y carreteras de la geografía lanzaroteña.

Jardines del Hotel “Las Salinas” (1977)

La empresa Río Tinto S.A., contrató al arquitecto madrileño Fernando Higuera para que diera vida al proyecto de construir en Lanzarote un complejo hotelero de grandes proporciones, que acogiera una serie de servicios de ocio (piscinas, muelle deportivo, campo de golf). Este complejo estaría situado junto al mar, en la zona de la costa que estuvo ocupada antiguamente por salinas. La idea era construir un hotel de primera categoría, distinto a los que habitualmente encuentran los turistas en lugares costeros.

La solución que aportó el arquitecto fue un sorprendente y único edificio en el contexto arquitectónico lanzaroteño. Hacia el exterior presenta la forma de un enorme barco anclado en la playa. La planta tiene forma de Y, con un patio central octogonal que sirve de eje al edificio. Las fachadas son inclinadas, permitiendo así mayor luminosidad en las habitaciones, las cuales poseen su propia terraza, desde la que se puede observar el mar y la tierra quemada de Lanzarote.

Esta gigantesca construcción de hormigón blanco con largos recorridos horizontales, necesarios por la limitación de crecimiento en altura, se contrarrestaron con el atractivo de esos paseos con jardines interiores y láminas de agua.



Jardines del hotel Las Salinas (1977).

Los pasillos escalonados interiores forman la gran cúpula, abierta en su parte superior. Esta cúpula protege del viento y del sol excesivo al gran jardín interior, que a modo de oasis, confiere una fuerte personalidad al hotel.

Todos los jardines, interiores y exteriores, fueron diseñados por César Manrique, siguiendo su tradicional gusto por lo natural, las plantas trepadoras colgando por los balcones, la exuberante vegetación ocupando todos los rincones, las cascadas de agua iluminadas, que enmascaran la imponente arquitectura del edificio. Las piscinas de agua salada, que llegan hasta la playa, están llenas de preciosos detalles; puentecillos de piedra, jardines formados con rocas volcánicas y plantas tropicales, palmeras por doquier recordando el oasis, toda clase de flores y arbustos, arenas blancas, negras cenizas.

Manrique logró armonizar la naturaleza con una arquitectura dedicada al ocio, donde generalmente priman otros intereses. En algunos de los detalles decorativos Manrique quiso introducir elementos tradicionales de la arquitectura doméstica lanzaroteña, como balaustres, celosías, lucernarios, utilizando profusamente el color blanco y la roca volcánica. Hay que destacar también como parte de la decoración interior los *dos murales* realizados en lava basáltica negra, y con tratamiento de escayola. En 1979 el conjunto recibió el Premio Internacional de Arquitectura.

Aeropuerto de Arrecife (1979)

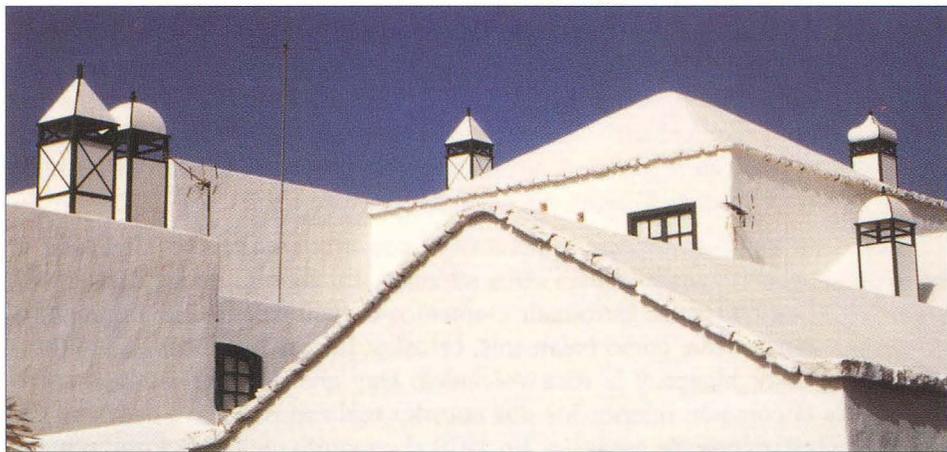
En 1979 se encargó a Manrique las obras de remodelación del Aeropuerto de Lanzarote. En esta ocasión, la solución pasaría por crear algo diferente del prototipo habitual en este tipo de edificaciones. Concibió un edificio a escala humana, como el resto de la arquitectura lanzaroteña, sencillo, y de carácter alegre. Predomina el blanco y verde en todos sus elementos, toldos de rayas, persianas y celosías de madera, adornado con toda clase de plantas tropicales. Al llegar a la terminal el viajero ya apreciaba que aquello era diferente, un espacio amable y sencillo.

Una de sus grandes aportaciones artísticas es el *mural* de grandes dimensiones, realizado en piedra, en el que las líneas que marcan la composición contrastan con los rehundimientos de la superficie produciendo un contraste de superficies y sombras que enriquecen la abstracción de la escena compositiva.

El aeropuerto sufrió modificaciones en años posteriores, en las que ya no se tuvieron en cuenta las aportaciones de Manrique. Las últimas obras de ampliación llevadas a cabo en 1995, pusieron en peligro la existencia del mural en alto relieve citado, por lo que La Fundación César Manrique se dirigió a la Dirección General de Aeropuertos Españoles y al director del aeropuerto de Lanzarote, para velar por su conservación. Ambas direcciones acordaron trasladar el mural a la nueva terminal con un equipo especializado.

Pueblo Marinero (1981)

El Pueblo Marinero en Costa de Teguise, fue otra de las realizaciones que Manrique supervisó como director artístico para la empresa constructora Río Tinto, S.A., con el arquitecto Alfonso Galán Campos.



Pueblo marinero (1981).

Es un conjunto arquitectónico tipo bungalows, que se inspira en la arquitectura popular lanzaroteña, con una capacidad para 19.000 personas. En el que se prohibió la circulación de coches, para que sus habitantes puedan disfrutar de tranquilidad y estar ajenos a los ruidos y contaminación de la ciudad con una zona peatonal, articulada en torno a una placita, que lleva el nombre de Joan Miró. Se intentó conferir a la estética exterior de los edificios una variedad de volúmenes y formas para evitar la monotonía y repetitividad.

Casa de Hussein de Jordania (1982)

La Mareta es el nombre de la residencia que el rey hachemita mandó construir en Lanzarote a partir de una construcción ya existente. La casa, que en su día perteneciera a la familia lanzaroteña de los Noguera, fue adquirida a principios de los setenta por la promotora inmobiliaria Río Tinto (actual Ercros). Esta empresa la sometió a una serie de reformas y ampliaciones y la destinó para alojamiento de sus directivos. Posteriormente el Rey Hussein de Jordania en uno de sus viajes a Lanzarote se encaprichó de la casa y la adquirió, sometiéndola nuevamente a una serie de cambios. En la remodelación intervinieron Manrique y el arquitecto Fernando Higueras.

La residencia, situada en Costa Tegui, tiene una superficie de 26.000 metros cuadrados. Dispone de un edificio principal y seis bungalows independientes, una zona de garaje y de servicios, pistas de tenis y voleibol, dos piscinas y helipuerto. La mayor parte del terreno lo ocupa un cuidado jardín diseñado por Manrique en el que los cactus, las tuneras, las palmeras y la flora autóctona configuran un amplio espacio abierto y vegetal.

La casa se articula en torno a un patio central en donde la fuente o la *Jaima*, nos recuerdan el mundo árabe. El edificio principal, dividido en dos plantas, consta de cinco dormitorios, un salón, un cuarto de estar, un comedor, un despacho y una pequeña bodega, además de una piscina con la característica forma irregular de las que realizó Manrique, ornamentada con rocas y picón del Malpaís de Tahíche. Se complementa con dos terrazas, una de ellas cubierta.

Hacia el exterior la arquitectura sigue la tónica de cualquier construcción lanzaroteña, mimetizándose con el paisaje, lo que le permite pasar desapercibida. La decoración interior también es sencilla, aunque con ligeros toques de elegancia. Manrique quiso combinar armónicamente detalles árabes y canarios, como el zócalo de alguno de los salones, que enmarca también una de las puertas, o el enrejado de la puerta principal.

No es concebida como un palacio para un monarca, sino como una casa confortable y armónica. Finalizada en 1982, apenas fue visitada por el monarca hachemita que la donó en 1989 a los Reyes de España.

El Charco de San Ginés (1984)

Esta pequeña laguna de Arrecife, víctima del plan urbanizador de la ciudad, y de la falta de saneamiento de la zona, se había convertido en una cenagosa superficie de agua enmosquitada que a nadie parecía interesar. En el Ayuntamiento y por las calles se hablaba de construir garajes subterráneos. La gestión del concejal Paco Cabrera logró que el proyecto no se llevara a cabo y que al contrario, se planteara la recuperación de la misma como lugar emblemático de la ciudad.

El proyecto se encargó al arquitecto Miguel A. Armas, al ingeniero José M. Fiestas y bajo la dirección artística de César Manrique. La primera fase se concluyó en 1984, se logró así salvar del abandono y posible destrucción uno de los pocos lugares con carisma con que contaba la ciudad de Arrecife.

Estos trabajos complementaban las obras ya ejecutadas de dragado y saneamiento del Charco, realizando la pavimentación y ajardinamiento del mismo, se construyeron también los muros de piedra del lado norte. El Charco se prolongaría hasta la plaza de las Cuatro Esquinas, construyéndose dos puentes de madera, así como una cascada artificial. En el centro del Charco, dos islas artificiales separadas por un pequeño canal. La zona perimetral del Charco se pavimentó y ajardinó con el mismo tratamiento.

Casa de Haría (1988)

Manrique inauguró su nueva casa el día en que cumplía 69 años (24 abril 1988). Años atrás había decidido dejar la vivienda de Tahíche, para residir en el valle de Haría. En este lugar encontró las condiciones óptimas que buscaba para establecer su nueva residencia y estudio. Manrique reconstruyó esta casa sobre una anterior medio derruida. Vista desde el exterior presenta un aspecto de formas cúbicas blancas, rodeadas de una gran huerta de rofe negro. Tan sólo destacan una techumbre a cuatro aguas, que corresponde al dormitorio del artista y las dos chimeneas que rematan el conjunto. La casa tiene planta cuadrada.

La entrada principal de la vivienda resuelta con portada almenada, a la manera tradicional lanzaroteña, es seguida por un pequeño patio que da paso por un arquito de piedra al segundo patio. En ambos patios encontramos una esmerada ornamentación a base de elementos artesanales (pilas para el agua, piedras de molino de destilar) y flores. Del segundo patio se pasa al salón, y también se accede a la galería de madera superior por una escalera lateral.

El salón es un gran espacio rectangular compartimentado en varios ambientes, la zona de la chimenea de piedra volcánica, la biblioteca, y el comedor. En él se abren otras dependencias, la cocina y un pequeño aseo con lucernario. En la entrada del salón hay una escalera por la que se accede a la zona de dos pisos de la casa, donde están las habitaciones de invitados y la terraza de madera. Frente al comedor se sitúa la habitación del artista cubierta con techo de artesano-



Casa de Haría (1988), Lanzarote.

nado, y al lado está el magnífico baño, abierto con cristalera al huerto, con bañera circular excavada en el suelo, que personaliza esta pieza.

“Uno de los aspectos más llamativos de la casa es el feliz aprovechamiento de los objetos y elementos que, descontextualizados de sus primitivas funciones alcanzan nuevas y ricas significaciones. Las vigas del salón son postes telefónicos, la base de una máquina de coser es un bar, el molinete de un barco es una mesa, latas y culos de botellas forman cinco lámparas. Y además la presencia constante de antiguas sillas de lira, cestos, medidas de bodega, piezas de barcos, molinillos de café, cajas de cedro, cerámicas, etc. Los objetos se distribuyen por todo el espacio y también en algunas paredes que se rompen con desniveles u hornacinas donde las piezas se iluminan indirectamente y acentúan los valores plásticos de la decoración. Este juego lo complementa la voluntad de estirar o encoger el espacio por medio de espejos en algunos lugares. También se reutilizan materiales que con otros nuevos crean un rico mundo de contrastes y cualidades: la piedra de basalto, el mármol, la piedra de Tindaya, losas alicantinas de barro cocido, la tea y la riga”⁹¹.

91. MARTÍN RODRÍGUEZ, FERNANDO G.: “La Casa de Haría del artista César Manrique”, en *Sauer-mann*, nº 1, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, pp. 94-95.

Esta casa situada en el fértil valle de las 10.000 palmeras, es a su vez otro pequeño oasis lleno de vegetación, donde se llegan a contar doscientas palmeras, grandes y pequeñas, cactus, geranios, flores de pascua, armoniosamente distribuidas y colocadas por todos los rincones de la casa. Siguiendo sus diseños se levantó con posterioridad en el jardín una pérgola acristalada, en la que el artista quería realizar la piscina.

Jardín de Cactus (1990)

La idea de realizar esta obra venía de la década de los setenta, cuando el Cabildo adquirió la finca (que era un basurero), junto con las ruinas del molino (restaurado en 1973), amurallando el solar hasta que se efectuaron las nuevas obras de acondicionamiento en 1990.



Jardín de Cactus, entrada.

Guatiza y Mala experimentaron un auge sorprendente en el cultivo de la cochinilla hacia 1830. Grandes campos de cactus y tuneras se extendieron por esta zona del norte de la isla. Para proteger el suelo de la sequedad acuciante, los campesinos extraían picón a mano de esta cantera, con ayuda de camellos, que luego trasladaban a sus huertas. De la cantera sobresalían unos monolitos basálticos de piedra muy dura, imposibles de triturar a mano que quedaron in situ olvidados por la mano del hombre. La idea de realizar en dicho emplazamiento un jardín de cactus y aprovechar aquellos monolitos naturales partió de Manrique, que encontró en el Cabildo lanzaroteño el apoyo económico para su realización. El lugar se convertiría en la última de las seis obras que forman parte de la Red de Centros del Cabildo.

Sorprende a la entrada la reproducción gigante de un cactus de metal de ocho metros de altura, que por sus proporciones y su semejanza con la realidad nos recuerdan algunas de las obras de Claes Oldenburg en su doble propuesta de cambiar los materiales y alterar el tamaño desmesuradamente. Por este proceso de metamorfosis, Oldenburg desnaturaliza el objeto, lo hace otro, pero siempre reconocible. Manrique nos introduce en la idea del jardín a través del gigantesco cactus (variando su tamaño), realizado en un material ajeno a la naturaleza vegetal (tubos de hierro y tachas), pero obteniendo un resultado sumamente impactante y reconocible.

En el acceso principal, “como es habitual en él, ha creado un espacio previo que impide apreciar parcialmente el conjunto. La puerta (...) se abre a un camino obligadamente giratorio; otro dintel, obstruido por una pared de piedra, hace que el visitante continúe a ciegas. Después que se esquivo, lateralmente, esa pared, aparece la totalidad del jardín. Como en el Mirador del Río, el artista ha preparado con habilidad teatral la sorpresa del visitante; éste se enfrenta, abruptamente, con una escenografía inesperada, y que abarca, para su deslumbramiento, de una sola vez”⁹². El recinto realizado en piedra tiene forma circular, con escalones descendentes a modo de gradas, por donde se distribuyen los diferentes tipos de cactus. En el centro de la escena, los monolitos de lava están dispuestos tal y como se encontraron en el lugar, resaltados con pequeñas lagunas o charcas que refrescan el ambiente, en donde los caminos de piedra definen los límites de la vegetación recubiertos de negro picón o lapilli y piedra. El tratamiento de la jardinería como *colección científica*, le da ese carácter de jardín botánico, en donde se pueden admirar más de 1.400 especies de cactus, que se han desarrollado de forma espectacular debido a las excelentes condiciones climáticas.

“El jardín de Cactus es una obra integral, totalizadora, en la que confluyen todas las artes acogidas en un majestuoso espacio (...) Cada detalle revela la

92. SANTANA, LÁZARO: César Manrique. *Un arte para la vida*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1993, p. 24.



Jardín de Cactus, interior.

propia manera de hacer y de sentir del autor. Así: la excelente puerta de rejería constituye un elemento referencial del conjunto; la portada con dintel despiezado de piedra volcánica y porosa, anuncia la pureza y nobleza de todo el espacio; el cuerpo circular de acceso evoca un juego ilusorio, a la manera barroca, que retiene la percepción total del interior, originando así un peculiar efecto de sorpresa; los móviles hacen referencia a sus inclinaciones por el pop-art, asumidas durante su estancia en Nueva York; la escultura cinética, cuyas esferas de cristal semejan moléculas que nos remiten a la esencia de la forma; el recuperado molino encaramado en lo alto del conjunto, elemento que alude a la sinceridad de su propuesta y el rescate de lo vernáculo⁹³. *El mural de cactus* realizado en madera (situado en el bar), la siempre deslumbrante escalera en caracol que se eleva describiendo una elipse y que conduce a la terraza, la variedad de elementos auxiliares que se colocan por todo el recinto (lámparas, papeleras) que nada tienen que ver con modelos convencionales, los uniformes del personal, los originales indicativos de los aseos con una pareja-mural, son intervenciones de diseño que muestran la fertilidad de su talento e imaginación para resolver de forma original cualquier necesidad.

93. GALANTE GÓMEZ, FRANCISCO JOSÉ: "César Manrique. La Naturaleza y el Jardín de Cactus de Lanzarote", en *Aguayro*, n° 188, Las Palmas de Gran Canaria, julio-agosto 1990, p. 26.

Últimos proyectos para Lanzarote

Proyecto del Faro de Arrecife (1990)

La Dirección General de Puertos y Costas dentro del *Plan de señalización de las Costas Canarias*, promovió en 1990, un concurso de ideas para la construcción de un faro en Arrecife. Manrique presentó un proyecto en el que pretendía hacer algo espectacular, con una altura de unos 60 metros, realizado en piedra viva y con un juego de espejos en su parte superior, que emitiría reflejos durante el día y que serviría de guía a la navegación marítima. Pretendía, además, instalar en la parte alta un restaurante giratorio desde el que se viera la panorámica de la bahía de la ciudad, con móviles alrededor. Este proyecto no llegó a realizarse.

Desde su última obra, el *Jardín de Cactus* (1990), y hasta su muerte (1992) a Manrique le propusieron algunos proyectos en Lanzarote, como el *Mirador del Golfo* en el sur de la isla. En esta ocasión, el artista, cansado de especulaciones y ataques personales, condicionó su participación a que los políticos se comprometieran a adoptar una serie de medidas que ralentizaran el crecimiento urbano de Lanzarote.

Otros proyectos que quedaron sin ejecución: el *Mirador de las Nieves*, que el Cabildo de Lanzarote pretendía construir en Teguiise; la adecuación del espacio del *Yacimiento Arqueológico de Zonzamas*; o la *Ruta del sur*, que trataba de unir el lago del Janubio con el lago del Golfo, con obras en Montaña Bermeja.

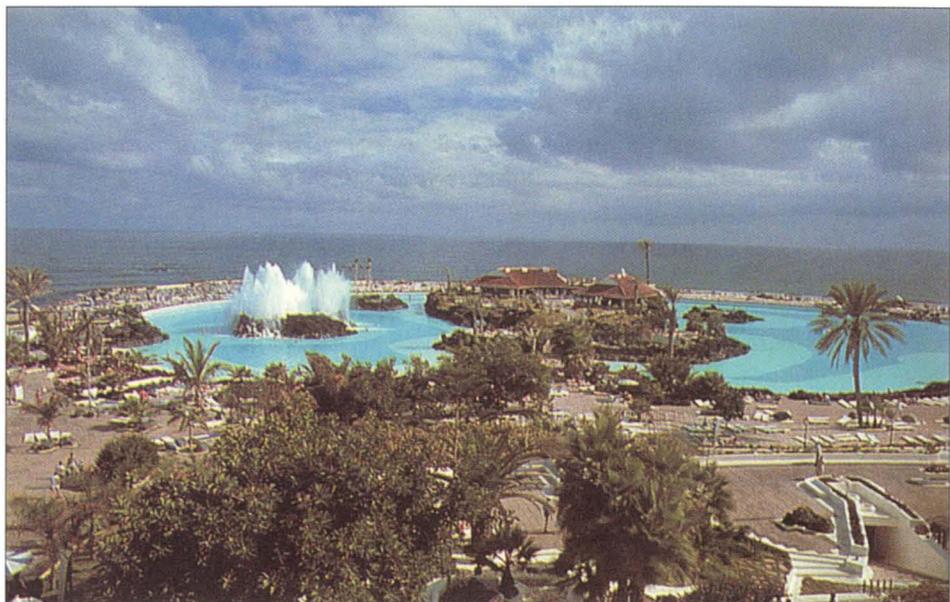
b) TENERIFE

Jardines y piscinas del hotel "Gran Tinerfe" (1972)

La dirección del hotel Gran Tinerfe, situado en Adeje, cerca de la playa de las Américas, al sur de la isla de Tenerife, encargó a Manrique y a los ingenieros José Luis Olcina y Juan Alfredo Amigó el conjunto de piscinas y jardines de dicho hotel. Las piscinas diseñadas por Manrique son de formas curvas y asimétricas, en las que destacan fuentes y jardines, el color blanco, los fondos azules, las piedras negras salpicando el entorno, y la abundante flora que envuelve y oculta los apartamentos adosados de una planta del edificio. Simultáneamente el equipo que trabajaba en esta obra comenzaba las labores en el Puerto de la Cruz.

Costa Martiánez (1971-77)

El Puerto de la Cruz empezó siendo una salida marítima al fértil valle de la Orotava, un pequeño puerto de pescadores que con el tiempo se convirtió en uno de los centros turísticos más importantes de Canarias y de España. El crecimiento de la ciudad fue imparable, los hoteles y apartamentos se multiplicaron.



Costa Martiánez (1971-77).

Paralela a la insistente demanda de suelo edificable, se observó la ausencia de lugares de esparcimiento y de una playa apropiada, para que los viajeros pudieran disfrutar del sol y el mar.

En la década de los cincuenta se llevaron a cabo tímidos intentos de ordenación urbana de la costa. Será a partir de los años sesenta cuando se van a apreciar los primeros resultados. En 1967 se inicia la primera etapa de acondicionamiento del litoral del Puerto de la Cruz que constó de dos fases:

- El Paseo de la Avenida de Colón, encargo que partió del director del hotel Tenerife Playa (Cándido L. García San Juan), que aunque modesto causó impacto en la ciudad .
- En el año 1969, se construyeron la piscina y vestuarios en la playa Martiánez (lo que hoy se llama las piscinas municipales).

Entre las piscinas municipales y el intento de la playa de Martiánez, el Ayuntamiento ejecutó la obra de un muro de defensa, que dejaba una zona abrigada ganada al mar de unos 42.000 metros cuadrados. Fue entonces cuando al equipo compuesto por Juan Alfredo Amigó Bethencourt, José Luis Olcina Alemany, y César Manrique, se le ocurrió elaborar un proyecto (sin encargo oficial) para la zona y proponérselo al ayuntamiento de la ciudad. La corporación captó rápidamente la idea, la apoyó y realizó las gestiones necesarias ante el Ministerio de Información y Turismo para aprobarlo.

Desde el año 70 en adelante se construyó el paseo de San Telmo, también dirigido por César Manrique. Luego se realizó el dragado de lo que hoy es la playa de Martiánez, la escollera de protección de dicha playa (realizada en tres fases), el alumbrado público de toda la ciudad, y por último, el ayuntamiento (presidido por Francisco Alfonso) adjudicó las obras de ampliación del puerto pesquero y acondicionamiento de la playa de Martiánez.

César Manrique concibió el conjunto como un gran lago artificial de unos 33.000 metros cuadrados, repartidos en 15.000 para solárium y 15.000 para un lago con agua de mar que se renovase constantemente. Al margen, funcionan tres piscinas para niños y cuatro para jóvenes y adultos, en las que colocaron varios móviles; *Los Alisios*, bocinas giratorias en torno a un eje metálico y sobre la base de un tronco de eucalipto; *Deimos*, barras de hierro soldadas transversalmente con distintos recortes en forma de veletas; o la escultura gigante *La Jibia*, que sirve para animar el juego de los niños.

En el gran lago se asientan cuatro islas, una grande y tres pequeñas. La mayor, es todo un modelo de ingeniería, por su estructura cimentada bajo el nivel del agua. En ella se instala una sala de fiestas submarina (*Andrómeda*), con grandes cristaleras que permiten contemplar las aguas y con cúpula abatible; un restaurante de lujo; y servicio de bar en superficie con grill, además de otras instalaciones de ventas de recuerdos, complementos y oficinas. En la siguiente isla en extensión, se ubica la estación de bombeo. Otra de las islas se utiliza para la salida de agua de llenado en forma de cascada artificial, y en la más pequeña, se dispone una fuente de unos diez metros de altura.

La preferencia por diseñar piscinas irregulares, sin aristas duras y cortantes, obedece a un deseo por parte del artista de emular a la naturaleza. Él decía que nunca una charca o un lago adoptaba formas rectangulares. Algunas de sus piscinas adquieren tal grado de belleza que son casi esculturas gigantes.

En uno de los ángulos del gran lago, hay otra laguna de poca profundidad en la que se asienta la escultura más monumental creada por Manrique, *Homenaje al mar*, realizada en hormigón blanco y cuyo interior está resuelto a base de láminas de madera. Grandes y orgánicos volúmenes se engarzan en una composición metafórica del mar, gigantescas olas resueltas de manera personal por el artista, que unidas a su impresionante tamaño convierten a esta obra en algo más que un enfático objeto de decoración. Es un elemento que contribuye a configurar el espacio, el entorno, y no un objeto neutral, sino poderosamente significativo. No hay un solo punto de vista para contemplarla, ni una visión total, sino que son variables y el espectador puede descubrirlas caminando dentro de ella, es una escultura ambiental que altera nuestra percepción del espacio. El aspecto constructivo de esta escultura la emparenta con los montajes metálicos de Chillida.

Raíces al cielo es otro de los conjuntos escultóricos que encontramos en Martiánez. En esta ocasión Manrique juega con el recurso de la inversión. Un bosquecillo de arboles invertidos, cuyas copas son las raíces que se presentan con un claro sentido escenográfico, y con una función puramente decorativa mirando al cielo y situados junto al mar. Son elementos naturales que al separarse del contorno habitual y ser dispuestos de manera original se han convertido en muestras escultóricas. *Homenaje a Wilhelm Reich* son raíces retorcidas de eucalipto colocadas de forma inversa. Es el homenaje que Manrique rinde al inventor del orgón y que manifiesta con esas cepas delirantes de felicidad mirando al cielo.

Los elementos decorativos empleados por todo el conjunto se inspiran, unas veces, en el propio entorno, como la media empalizada (palos hincados y terminados en punta), que sugiere una fortificación defensiva colonial, o los diversos tipos de bancos, pérgolas, farolas, garitas, que existían en torno a la ermita de San Telmo; y otras veces, reutilizados de sus propuestas estéticas para Lanzarote, como el uso del blanco, la piedra, la vegetación o la jardinería.

El lago Martiánez fue inaugurado en 1977, transcurridos dieciocho años de su puesta en explotación se ha rentabilizado y revelado como uno de los focos de atracción más rentables del Puerto de la Cruz. Estos espacios públicos se han convertido en objetivos importantes en la planificación turística de cualquier lugar. El diseño del lago Martiánez cumple los requisitos esenciales para que un área de recreo tenga éxito y perdure: calidad de la experiencia humana al aire libre, y preocupación por mantener el equilibrio ecológico.

Parque marítimo del Puerto de la Cruz (1988)

Siguiendo con las obras de acondicionamiento de la costa del Puerto de la Cruz, Olcina, Amigó y Manrique, trabajaron en una vía de acceso que comunicó el muelle pesquero con el Peñón. El paseo peatonal principal permitió disponer en su parte baja de dos niveles de aparcamientos. Está adornado con chiringuitos, jardinerías y otros elementos; en las zonas de aparcamiento también se colocan jardines a los que se accede por escaleras y rampas. La infraestructura de las vías de aparcamiento no fue tarea de Manrique, sino de la sociedad creada por el ayuntamiento para tal efecto. Esta fase del litoral fue previa al proyecto de Playa-Jardín.

Playa-Jardín (1991-92)

El ayuntamiento del Puerto de la Cruz, consciente de la importancia que el litoral tenía para la ciudad, decidió reordenar otra parte de la costa. Primero fueron las piscinas del Martiánez; después el lago, la playa artificial, el acondicionamiento del muelle, el parque marítimo. Faltaba por tratar la zona del litoral comprendida entre el Peñón y el barrio de Punta Brava.



Playa-Jardín, Puerto de la Cruz (Tenerife), 1991-92.

Con el mismo equipo que en anteriores ocasiones (Amigó, Olcina y Manrique) se presentó el proyecto con el nombre de *Playa-Jardín*⁹⁴. Constaba de dos fases: la obra marina, diques de defensa semisumergidos, llevada a cabo por la Dirección General de Puertos y Costas del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo; y la fase terrestre en la que intervino el equipo anteriormente citado. La regeneración de la zona de playa propiamente dicha necesitó más de doscientos mil metros cúbicos de arena negra, que se obtuvieron de los fondos marinos de las islas. La playa, protegida por una escollera semisumergida, se hizo con cuatro mil bloques de hormigón de veinte toneladas cada uno.

Playa-Jardín fue concebida por Manrique como una playa de arena negra, tonalidad de las viejas piedras del castillo. Dispuesta en terrazas a distintos niveles, situadas de tal forma que no afectan a la visión de las otras playas y el mar. A su alrededor jardines en los que se siembran numerosas plantas y árboles frutales (plataneras, cocoteros, limoneros, naranjos, papayeros, aguacateros, ficus, laureles de indias, palmeras), muros de piedra natural, alumbrado adecuado, flores, paseos en los que se colocan bancos, pérgolas, enredaderas, cuevas de piedra, y toda clase de servicios y equipamientos pensados para el disfrute de los ciudadanos y visitantes (bares, restaurante, aseos, vestuario, canchas de juego).

94. AMIGÓ BETHENCOURT, JUAN A., y OLCINA ALEMANI, JOSÉ: *Proyecto de Playa-Jardín en Punta Brava*, 1989.

Destaca el bar de la Cascada en el centro neurálgico de la obra, llamado así porque lleva una cascada permanente de agua de mar, obtenida de un pozo situado a 15 metros por debajo de la bajamar. Otro de los atractivos del conjunto es el kiosco situado en una pequeña plaza que sirve de templete para actuaciones de bandas de música. La restauración de antiguas edificaciones existentes sirvieron para ubicar servicios como el de la Cruz Roja, oficinas de administración y una galería de arte.

Con este proyecto, realizado entre 1991-1992, se completó el tratamiento del litoral portuense. Playa-Jardín de Punta Brava es hoy la playa que tanto necesitaba el Puerto de la Cruz. En junio de 1995 se colocó una escultura móvil *El Róbalo*, presidiendo las instalaciones de la playa, la escultura procedía del Puerto de Santa María en Cádiz (playa de Puerto Sherry). El ayuntamiento del Puerto de la Cruz aceptó el ofrecimiento de los propietarios de la escultura móvil para ubicarla en Playa-Jardín. Está realizada en hierro galvanizado con elementos en forma de peces pintados de vivos colores y con una altura total de cerca de doce metros. En Playa-Jardín existe también un mural diseñado por César Manrique, situado en una de las paredes del *self-service* del lugar, representa uno de los peces de la serie fauna atlántica, hecho en azulejos de colores sobre fondo blanco.

Parque marítimo de Santa Cruz de Tenerife (1991-95)

En la memoria del proyecto del parque marítimo, de los ingenieros Juan Alfredo Amigó, José Luis Olcina y Miguel Caballero, se describe el parque comprendido entre la Avenida de Tres de Mayo y la Montaña del Lazareto, en cuatro grandes bloques:

1. El Parque marítimo.
2. El Palmetum.
3. La escollera para la protección marítima del Lazareto.
4. La vía de enlace de penetración sur-avenida marítima.

1.-En la zona del *Parque marítimo* existen cinco localizaciones distintas: el castillo, solárium y piscinas, el restaurante de la cascada, aparcamiento, y solar de la dársena comercial. El área del Castillo Negro, puerta de entrada al conjunto, está contemplada como una serie de terrazas a distintos niveles que rodean el castillo dejando un foso a su alrededor en el que entra el agua del mar. La vieja edificación denominada *Casa de la Pólvora*, se respeta íntegramente y pasa a convertirse en galería de exposiciones o sala de conciertos.

La zona de solárium y piscinas es el centro de gravedad del conjunto. La piscina principal está ubicada en una explanada formada por terrenos ganados al mar. De la piscina de la playa cae una cascada de más de veinticinco metros de altura que sale de la montaña del Lazareto y que pasa por encima del res-



Parque Marítimo de Santa Cruz de Tenerife (1995).

taurante. El restaurante está totalmente acristalado con un paseo exterior, desde el que se puede contemplar la panorámica de todo el recinto. La forma de la planta del local pretende ser similar a la de la piscina principal del parque, que en los laterales cuenta con dos grandes cúpulas a modo de invernaderos que albergan jardines. El solárium esta lleno de cocoteros y en los laterales se sitúan bancos y pérgolas que hacen más grata la estancia de quienes deseen sombra. En la parte central, entre las dos playas artificiales, van ubicados varios kioscos, bares y tiendas. La piedra natural es la protagonista de las construcciones de toda esta zona, tanto los pavimentos como los adoquines, las losetas, muros y bancos.

2.–*El Palmetum*, se sitúa en una antiguo vertedero de basuras de la capital, la montaña del Lazareto, una superficie de 120.000 metros cuadrados. Allí se habilita un museo, en forma de casa canaria, rodeado de césped e interrumpido por grupos de palmeras, más de cuatrocientas especies procedentes de todo el mundo. Un riachuelo artificial pasa a lo largo de la montaña.

3.–*La escollera para protección del Lazareto*, consiste en un talud en todo el borde marítimo de la montaña, realizada con material procedente de excavaciones y dragados.

4.–*Vía de enlace*, que une la avenida marítima con la de penetración sur. La zona que queda entre el peatonal y la acera de la vía podría ser destinada a hoteles.

Se contemplaron también otros elementos en el proyecto como la zona de aparcamientos, o el solar de unos 15.000 metros cuadrados sobre el que se podrían presentar distintas ofertas de atracciones. El proyecto en cifras revela una cantidad que nunca se había barajado en otras obras de Manrique, por lo que fue necesario recurrir a la ayuda de diversos patrocinadores, incluyeron a la Corporación Municipal, el Cabildo de Tenerife, el Gobierno de Canarias, y fondos de la Comunidad Europea.

En febrero de 1995, se produjo la inauguración de la primera fase del proyecto, la referida a las piscinas, restaurantes, aseos, duchas, arreglo de playa y accesos que se abrieron al público. Quedan por resolver otras fases del mismo, que incluyen la terminación del restaurante de la cascada, aparcamientos y el Palmetum del antiguo vertedero del Lazareto, así como la plaza cultural compuesta por la Casa de la Pólvara, el Castillo Negro y la Ermita de Regla.

c) LA PALMA

Ambientación para la inauguración mundial del Centro Astrofísico del Roque de los Muchachos

El 28 de junio de 1985 se celebró en La Palma la inauguración del Centro Astrofísico del Roque de los Muchachos. Para preparar la ambientación de la zona se llamó a César Manrique. Su contribución consistió en un anfiteatro, que se realizó aprovechando la hondonada del terreno, donde se colocaron plateas desmontables para su posterior desalojo sin que el entorno sufriera deterioro alguno. Frente al anfiteatro se instaló el palco de autoridades, que llevó en su parte central un símbolo circular hecho con espejos, una estrella rodeada de satélites. Otra carpa realizada en el extremo sirvió para la recepción del acto.

Entre el anfiteatro y la gran carpa, la carretera que unía estos espacios se acondicionó con bandas de codeso (única planta que se adapta a la climatología del lugar) y con uno de los elementos decorativos más originales de todo el conjunto: *Las Banderas del Cosmos*. Sobre mástiles de once metros ondeaban diez banderas de veinte metros cuadrados, en los que el artista quiso representar imágenes abstractas de planetas desconocidos, aún sin descubrir por el hombre, relacionando sus órbitas con un concepto poético del color y las formas, pero sin rigor científico. Manrique realiza en estas banderas investigaciones eminentemente abstractas, basadas en la teoría cromática del *simultaneísmo* (que ya realizara Robert Delaunay hacia 1913). Son obras de carácter no figurativo y en las que los valores expresivos residen en la combinación de colores y formas. Una de ellas sirvió de motivo para reproducir un sello conmemorativo del acto de inauguración del observatorio. En la misma línea de las banderas realizó encargos para la casa real de dos estandartes de carácter náutico; para el yate *Bribón*, en el que inserta un anagrama de Miró; y otro para el *Fortuna*, un símbolo marino que representa un gran pez y la corona real reflejada en el mar.

Toda la decoración del acto estuvo basada en temas imaginarios del cosmos, como la escultura *Al Infinito*, que el autor definió como símbolo cósmico del Universo, algo que no tenía explicación lógica, una verdadera abstracción. Tres monolitos de hierro forjado pintado con materiales antioxidantes, apuntando al cielo surgen de una curva orbital. Se realizó sobre una base en forma de tronco piramidal en hormigón.

El acondicionamiento de este lugar para un evento puntual, es una muestra de arquitectura efímera (carpa, anfiteatro). Esta faceta artística fue resuelta por el artista con originalidad. Del acontecimiento tan sólo queda la monumental escultura, convertida en su símbolo.

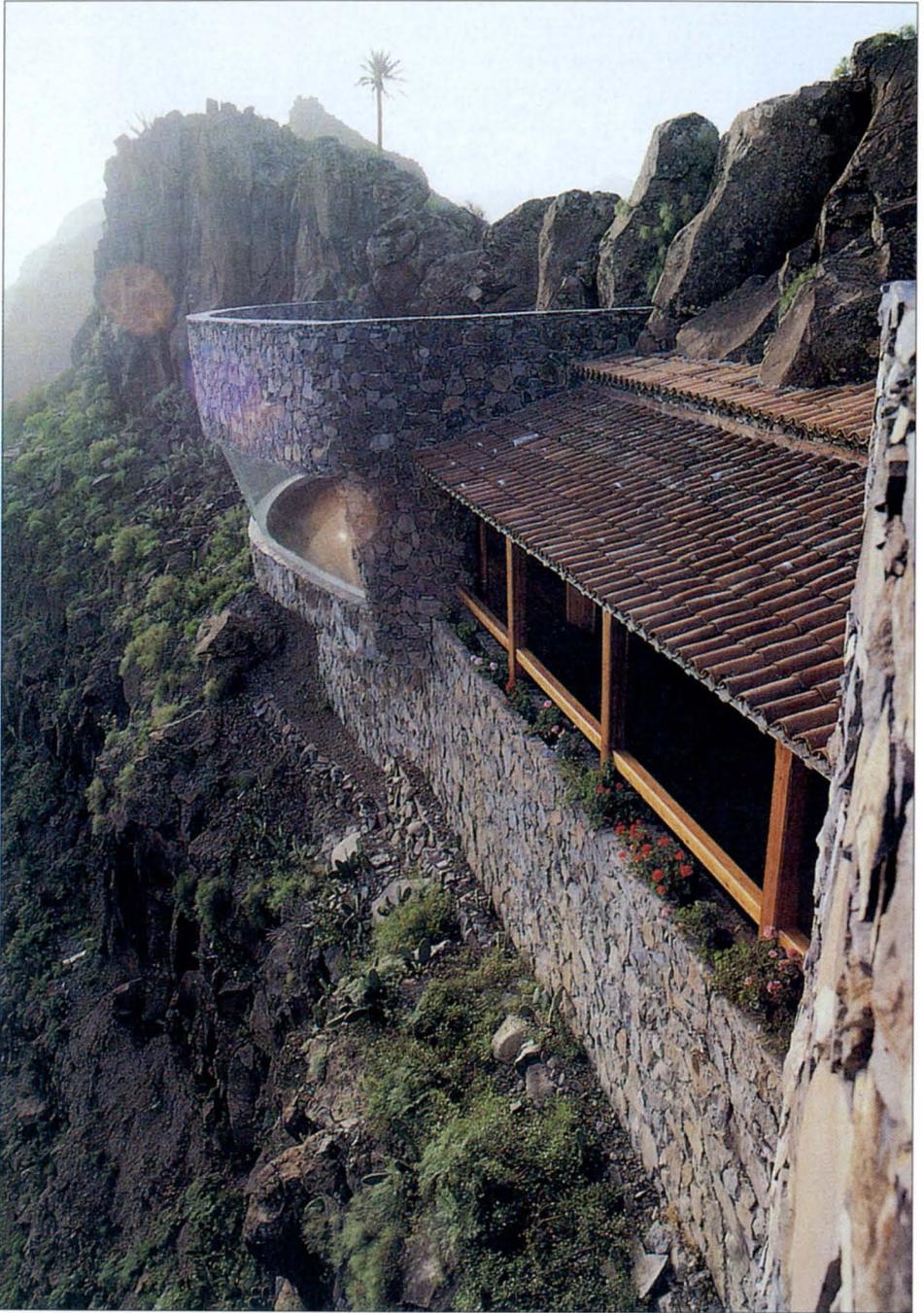
d) EL HIERRO

Mirador de la Peña (1989)

Situado en Guarazoca a ocho kilómetros de Valverde. Colaboró con el arquitecto Alfonso Galán Campos, y el aparejador Manuel Espejo, el encargo corrió a cargo del Ayuntamiento de Valverde. Manrique concibió este mirador recubierto de piedra extraída de los alrededores, y colocada cuidadosamente, de manera que los líquenes centenarios que en ella se encuentran conservaran su antigüedad. Aprovechó el escalonamiento de los terrenos para crear una plataforma exterior, y hacia el interior la escalera de entrada al salón con sus enormes jardineras retiene poderosamente la atención del visitante. Vuelve a recurrir a las



El Mirador de la Peña, El Hierro (1989).



El Mirador del Palmarejo, La Gomera, 1990.

grandes cristaleras como hiciera en el Mirador del Río, esta vez inclinadas para aumentar la sensación visual al contemplar la estampa majestuosa del Valle del Golfo.

Para este mirador, al igual que en el del Río, realizó una escultura emblema en hierro llamada *Morena*, pez abundante en las aguas marinas que rodean la isla; y un mural en madera recortada y pintada de vivos colores, intentando simbolizar el mítico lagarto de Salmor

Con posterioridad se ejecutaron obras para realizar un edificio complementario al mirador que sirviera como restaurante y escuela, un despacho, dos aseos y un aula. La solución pasa inadvertida gracias a la utilización de piedra natural del lugar por sus lados vistos, y enterrando el resto.

e) LA GOMERA

Mirador del Palmarejo (1990)

El último de la serie de miradores realizados por el artista en las islas fue el de La Gomera, en el Palmarejo, sobre el Valle Gran Rey. De nuevo trabajó con los ingenieros Olcina y Amigó, y con la arquitecta Blanca Cabrera.

La composición es similar a la del Mirador del Río de Lanzarote. Un interior con dos salones semicirculares se comunica por un pasillo de madera y teja, abierto con un balcón canario, pintado en blanco, piso de madera, la pared del fondo es la propia roca. El salón, dedicado a restaurante, tiene chimenea y en la cúpula de entrada se sitúa un móvil, que se ve interior y exteriormente, pues atraviesa el techo por un eje que se mueve al exterior por la acción del viento, y que transmite ese movimiento al interior de la cúpula.

Exteriormente tiene un volado sobre el risco que no es transitable como en el Mirador del Río, y se cierra con cristaleras. Las paredes están recubiertas con piedra roja del lugar y desde la carretera sólo se aprecia la gran cúpula central de acceso, y dos más pequeñas (tiendas) a los lados.

También aquí se realizaron obras posteriores para un edificio complementario de diferentes usos (almacenes, restaurante, aula), y nuevamente se optó por un edificio semienterrado que pasase inadvertido. Se jugó con los desniveles, de tal forma que la cubierta del edificio quedase a la misma cota que el acceso al mirador por las cúpulas, tratando la fachada con piedra del lugar.

f) GRAN CANARIA

Idea para el tratamiento urbanístico de La Isleta, zona de El Confital (1991)

La Corporación Municipal de Las Palmas de Gran Canaria, recurrió al asesoramiento artístico de César Manrique para el proyecto del tratamiento urbanístico de El Confital, aportando las siguientes ideas:

- Zona de aparcamiento, escalonada e integrada en el paisaje, y en la parte superior del aparcamiento, terrazas con jardines, pérgolas y bancos.
- Zona náutica, donde se ubicaría el lago, con una serie de islotes visitables en su interior, pequeñas piscinas con zonas para tomar el sol, y zonas para niños con toboganes y esculturas infantiles.
- Zona comercial, entre el aparcamiento y el solárium, que se prolongaría hasta la piscina de La Cascada.
- En la montaña, un restaurante de forma circular, construido en piedra y cristal, al cual se accedería en un pequeño tren.
- En las faldas de la montaña, se pensaba en un gran anfiteatro con la correspondiente pista, donde celebrar toda clase de espectáculos al aire libre y entre el eje central del anfiteatro y el centro de la pista un chorro de agua que iría ubicado en el extremo norte del lago.
- Zona de instalaciones deportivas, con campo de golf, pistas de tenis y de balonvolea.
- Sala de fiestas, con torre que sostiene un restaurante giratorio.
- Acuario.
- Edificios comunes.

Todas estas ideas aportadas por Manrique todavía no se han puesto en marcha, pero es posible que en un futuro sean tenidas en cuenta para realizar las obras de acondicionamiento de la zona. Por lo pronto, el Ayuntamiento de las Palmas compró un móvil del artista, de la serie *Juguetes para el viento*, para colocarlo en la Puntilla.

g) MADRID

La Vaguada (1981-1983)

El centro comercial de la Vaguada tiene una larga historia, repleta de polémicas y reivindicaciones vecinales, que tiene su origen en la masificación y falta de equipamientos del barrio del Pilar. En 1973 la empresa Hennin compró los terrenos de La Vaguada, ya ordenados para centro comercial, pero pasaron ocho años entre trámites municipales y urbanísticos, hasta que comenzaron las obras.

A pesar de las manifestaciones, los actos de protesta y la oposición vecinal, que aspiraba a que el solar se convirtiera en parque y zona de recreo para el barrio, lo cierto es, que los intereses económicos generados en torno al proyecto, dieron al traste con estas pretensiones. Solamente se obtuvo el compromiso de la cesión de una importante parcela del terreno para el ayuntamiento, con el fin de que ésta se destinara a Centro Cívico que cubriera las necesidades sociales y culturales del distrito.



La Vaguada (1981-83).

El centro comercial de la Vaguada contaba con un proyecto ya elaborado cuando se contrató a Manrique como asesor artístico, pero éste lo desestimó, elaborando un nuevo plan con el arquitecto José Ángel Rodrigo. Desde que el artista se hizo cargo del trabajo (mayo 81-septiembre 83) tuvo clara la idea de conseguir un edificio con una arquitectura moderna y funcional, pero con un diseño creativo tendente a la vinculación con la naturaleza. Y partió para el mismo de tres principios básicos:

- a) Tratamiento naturalista del conjunto en su aspecto exterior, para el cual utilizó un revestimiento de piedra natural con musgo, traída de Montejo de la Sierra, colocada a modo de mastaba escalonada.
- b) Humanización de su escala visual, constatando sus bajas dimensiones con las de los bloques y edificaciones circundantes.
- c) Acondicionamiento especial de la terraza, concebida de manera ajardinada, con amplios espacios de uso público.

En la terraza destacan los lucernarios, las pirámides de cristal por donde entra la luz natural al interior, protegidas por unas velas de grandes dimensiones que impiden los efectos caloríficos del verano y reflejan la luz lunar por la noche. Los mástiles de estas velas tienen quince metros de altura y son capaces de soportar vientos de hasta 120 kilómetros/hora. Las velas producen un singular cambio estético en las tradicionales cubiertas de los edificios.

Mucho de lo que Manrique proyectó para la terraza no llegó a ejecutarse. La empresa recortó gastos durante el proceso constructivo, lo que obligó a suprimir varias de sus ideas iniciales. Se suprimieron los lagos artificiales, la escultura de poliéster titulada *El abrazo*, los móviles, las cascadas, las fuentes, etc., que hubieran dado a la obra la espectacularidad que Manrique deseaba. Estos recortes provocaron el disgusto del artista.

En el interior las diversas calles peatonales que comunican las plantas y tiendas están cubiertas y climatizadas, no faltan los elementos decorativos, fuentes, plantas, esculturas, bancos de reposo, etc. Todo el ambiente está invadido de vitalidad y alegría.

La localización de un centro comercial depende de un análisis de mercado y accesibilidad, se considera la distribución de la población, el poder adquisitivo, la localización de centros de competencia, los medios de acceso al sitio, su capacidad. Todo esto se tuvo en cuenta al concebir "Madrid-2", además de confeccionar la idoneidad de una serie de servicios, que se consideraron claves en el buen funcionamiento de un centro de este tipo: circulación de vehículos, de mercancías, peatones y aparcamientos. Todos ellos se resolvieron con eficacia y seguridad. La primera y segunda planta se dedican a hipermercado y tiendas diversas, mientras que en la planta alta se sitúa la zona de restaurantes, bares, cines, etc., una zona dedicada al ocio y recreo. Este complejo urbano no dejaría de ser un hipermercado si no hubiera mediado el tratamiento artístico-ecológico de Manrique, convirtiéndolo en un emblema indiscutible del barrio del Pilar.

Inaugurada La Vaguada en 1983, pasaron dos años hasta que comenzaron las obras del prometido Centro Cívico, anexo al centro comercial. A pesar de que Manrique ofreció sus servicios al ayuntamiento madrileño para garantizar la continuidad estética del complejo, lo cierto es que las mismas se ejecutaron sin la colaboración del artista. Hoy en día, este centro lo componen un teatro, biblioteca, piscinas municipales, centro de salud, dependencias municipales, centro de jubilados, y un área de parque que han mejorado notablemente las condiciones de vida de la población del barrio, pero que nada tiene que ver con las características estéticas que Manrique hubiera propuesto.

Para César Manrique la obra de La Vaguada fue un reto y un desafío, las condiciones de trabajo a las que se enfrentaba eran nuevas para él, tenía que plantearse construir algo nuevo, humano y ecológico. A pesar de que varias de sus ideas más originales fueron suprimidas en posteriores recortes presupuestarios, Manrique superó el desafío.

h) CEUTA

Proyecto del Parque Marítimo del Mediterráneo (1989-1995)

El ayuntamiento de la ciudad de Ceuta contactó con Manrique para solicitar su colaboración en un proyecto turístico para la ciudad. El artista aceptó el tra-

bajo y encargó a los ingenieros Olcina y Amigó la redacción del proyecto correspondiente. Aunque el anteproyecto⁹⁵ data de 1989 no se inauguró hasta 1995. Las obras se desarrollan en terrenos ganados al mar, junto a la Avenida Marina Española, se trató fundamentalmente de crear una zona lúdico-recreativa que propiciase el desarrollo turístico de la ciudad.

El eje central del parque es el lago, que se llenó con agua del mar. Este lago tiene la doble función de servir para el baño, y ser soporte de una edificación que se inspira en las murallas de Ceuta. Alberga restaurantes, bares y otros servicios, además de un faro, elemento referencial del puerto. En el interior del lago hay una isla llena de vegetación y algunos lugares donde tomar el sol y descansar. En los alrededores del lago, las terrazas y jardines disimulan la sensación de explanada del terreno original. En la zona de la muralla de la Avenida Marina Española se desvió la vía del puerto, que hoy discurre junto al mar. A partir de ella, se levantó otra pequeña muralla que sirve de cerramiento a todo el recinto, junto a la cual se crean las zonas de almacenes, vestuarios, algunas cafeterías y grandes zonas de jardines.

El anteproyecto también contemplaba la creación de un poblado marinero en la zona de acceso que lindaba con la explanada del muelle, con casitas de una sola planta (excepcionalmente de dos), donde irían ubicados pequeños bares, restaurantes, tiendas, en definitiva, un pequeño y singular centro comercial. También se pretendía reconvertir el actual puerto pesquero en puerto deportivo. Todas estas ideas fueron recogidas por los ingenieros colaboradores de Manrique, aunque quedaron en el aire esos toques personales que el artista confería al finalizar las obras.

i) SEVILLA

Proyecto: Centro cultural y de investigación y zona de expansión y recreo de uso público en la finca "Veta de la Palma", Puebla del Río, Sevilla (1990)

Las dos partes de este proyecto: el centro cultural y la zona de expansión, resumen los planteamientos que Manrique esgrimió como emblemas de sus propuestas arquitectónicas: el acceso a la cultura en cualquiera de sus formas y el disfrute del entorno. En definitiva, se estimaba disponer de un centro perfectamente equipado de características similares al existente en la región de la Camarga francesa. En el anteproyecto del citado complejo, se definen las líneas del plan:

1. *Centro cultural y de investigación* sobre acuicultura extensiva, situado en la zona de preparque, muy cerca del lucio *El Bocón*, consta de:

95. AMIGÓ BETHENCOURT, JUAN A.y OLCINA ALEMANI, JOSÉ: *Proyecto del Parque Marítimo de Santa Cruz de Tenerife*, 1992.

- Sección de recepción de visitas.
 - Sala de exposiciones.
 - Acuarios de distintas especies piscícolas autóctonas.
 - Museo de la Marisma, que permita conocer al público el origen, evolución e historia de la zona.
 - Centro de acogida para investigadores interesados en la fauna, flora o ecosistema del lugar.
 - Zona de recuperación de aves, en la que trabajarían expertos biólogos, ornitólogos y veterinarios.
2. *Zona de expansión y recreo de uso público*, en la que se encontrarían:
- Observatorios estratégicos de la avifauna, que permitirán a estudiantes, investigadores y público en general familiarizarse con las aves de la zona.
 - Plaza de tientas marismeñas, para la contemplación de las faenas marismeñas tradicionales y selección de ganado bravo.
 - Sendas naturales.
 - Albergue de alojamiento.
 - Mesones típicos.
 - Áreas de descanso y esparcimiento para adultos.
 - Parque infantil.
 - Aparcamientos, puntos estratégicos, etc., todo ello comunicado con sendas naturales.

Estas instalaciones se desarrollan sobre los lucios y lagunas que se encuentran en la finca, propiciando la integración entre los edificios y el entorno natural. Se tendría en cuenta la arquitectura tradicional andaluza para la configuración exterior de las construcciones procurando crear el equilibrio necesario entre éstas y el paisaje en el que se insertan.

j) CÁDIZ

El éxito de los espacios turísticos creados en Lanzarote indujo a promotores del Puerto de Santa María (Cádiz), a contactar con César Manrique para encararle proyectos de esta naturaleza.

Cantera de Doña Blanca, a diez kilómetros de la ciudad, de donde salían piedras, desde hacía siglos, con destino a las mejores casas solariegas e iglesias de Andalucía. La piedra, una arenisca blanda, se fue erosionando hasta moldear bóvedas, columnas, salas de enormes dimensiones y formas insólitas en el lugar. Manrique pensó en un centro cultural para estas canteras, con auditorio, restaurante, acuario y una sala-museo en donde exponer las historia de estas cuevas. En los alrededores de la cantera se diseñaría un parque y un mirador desde el que admirar la bahía de Cádiz, se aprovecharían también las ruinas de una ciudad fenicia del siglo VIII a. de C., para crear allí un museo de arte de esta civilización.

La ordenación de la playa de la Muralla, es otro de los proyectos del artista para la ciudad, del que sólo pudo ver hecha realidad su primera obra, el chiringuito *El Róbal*, construido sobre la arena, mediante plataformas de distintas alturas y donde se colocaron velas para cubrir la terraza y una enorme escultura móvil *El Róbal*, a base de peces de acero. Detrás del bar, haciendo un corte en el terreno había planeado realizar un pueblo subterráneo.

El cementerio-jardín para el Puerto de Santa María, encargo del Beach Club (similar a uno planeado para Alcalá de Henares-Madrid). La propuesta de Manrique es jovial y alegre, con pretensión de quitar esa imagen tétrica que rodea estos lugares, “el espacio natural se convierte en motivo dominante; evoca la imagen de un paisaje casi primitivo cuyos senderos, enterramientos –señalados con escuetas plantas– y demás intervenciones se distribuyen de manera informal por el espacio preexistente, subyaciendo así un tono eminentemente romántico. De este modo, el agua que a través de grutas, cascadas, arroyos, discurre por los distintos niveles del cementerio puede adquirir un sentido simbólico”⁹⁶.

Últimos planes

La muerte le sobrevino a Manrique en el momento en que se encontraba en plena actividad creadora. Instituciones públicas y privadas requerían su participación en obras de diversa índole. Algunos de estos proyectos se pudieron realizar por existir maquetas y una redacción técnica de los mismos (*Parque Marítimo de Santa Cruz de Tenerife, Playa-Jardín en Punta Brava, Parque Marítimo de la ciudad de Ceuta, o el Centro de Puebla del Río*), aunque no pudieron culminarse tal y como el artista lo hubiera hecho. Manrique modificaba, cambiaba o sugería a medida que las obras se realizaban. Este diseño instintivo, le procuraba hallazgos y soluciones sorprendentes que marcaban de originalidad el final de sus creaciones.

Islas como Gran Canaria que nunca habían contado con el artista para realizar ninguna obra, hicieron sus primeros encargos al iniciarse la década de los noventa, recordemos la idea para el Parque del Confital en Las Palmas, o el Mirador de Bandama. Fuerteventura, tenía pendiente el Mirador de Morro Veloso en los altos de Betancuria; en la Palma, se gestaba la idea de un parador en el Valle de Aridane, y desde hacía años el Ayuntamiento de la Guancha en Tenerife quería encargar a Manrique un proyecto turístico para el Charco del Viento y un mirador en Cerrogorro.

Fuera de las islas, el alcalde de Marbella encargó a Manrique que redactara el proyecto para la construcción de un auditorio al aire libre en su municipio. Visitó también Benalmádena, en la Costa del Sol, en la que pensaba construir

96. GALANTE GÓMEZ, FRANCISCO JOSÉ., *Op. cit.*, pp. 106-107.

un parque en la zona del Muro. Se habló de un mirador-restaurante en la montaña de Benalmádena y un complejo de piscinas en la zona del mar. Una empresa privada le había pedido que visitara Casablanca, y que adecuara parte del casco antiguo de la mítica ciudad marroquí.

Todas estas propuestas son la muestra de que la imaginación y el genio de Manrique a sus 73 años, seguía en plena efervescencia y que su labor era reconocida en el ámbito local, nacional e internacional. Si la muerte no se hubiera encargado de frustrar la vida de este artista, seguramente hoy seguiríamos sorprendiéndonos de su inagotable capacidad creadora.

4.2.5. MANRIQUE Y LA DEFENSA DEL MEDIO AMBIENTE

Manrique comenzó temprano a recoger los frutos de su participación en la planificación arquitectónica de Lanzarote, pero no de una manera pecuniaria, ya que su trabajo se realizó de manera desinteresada, nos referimos al reconocimiento dentro y fuera de España de la importancia de toda esta labor.

En 1968 el Ministerio de Información y Turismo le concedió la *Medalla de Plata al Mérito Turístico*, nueve años después (1977) obtuvo la de Oro de este mismo organismo. A diez años (1978) de aquella primera medalla, la Asociación de Periodistas Alemanes, le otorgó el *Premio Mundial de Ecología y Turismo*. Este premio supuso un gran espaldarazo para el artista, su pintura y la promoción de Lanzarote en Alemania, en donde a partir de entonces multiplicará el número de exposiciones, y encontrará un importante apoyo al conjunto de su obra. El mismo año en España, el rey Juan Carlos I le entregó la *Gran Cruz al Mérito Civil*. Otras asociaciones y ciudades alemanas le premiaron por su labor de intervención respetuosa en el medio natural, como *El Goslarer Mönchenhaus-Preises para el Arte y la Ecología*, de Goslar (1981).

Desde el incipiente turismo de los años sesenta, hasta comenzada la década de los ochenta, la situación varió substancialmente. En Lanzarote se dieron las circunstancias propicias para desarrollar una economía relacionada con el turismo, controlada y planificada por personas que respetaban la tierra y la tradición. Pero por esa fatalidad, casi implícita al desarrollo, se planteó también la posibilidad de la especulación. La isla era requerida por los tour operadores, y se hacía necesario construir más, y más rápidamente para dar salida a la abundante demanda turística. *El Plan Insular de Ordenación de la Oferta Turística de Lanzarote*⁹⁷, elaborado en 1982, fue el reflejo de la preocupación de las autoridades ante la nueva situación, y el primer ensayo para encajar futuras edificaciones destinadas a esta actividad, dentro de unas líneas arquitectónicas adecuadas a las características insulares. Se habla en él de cómo tendrían que ser las construccio-

97. AA.VV.: *Plan Insular de Ordenación de la Oferta Turística de Lanzarote*, Lanzarote, junio 1982, p. 303.

nes, atendiendo a la sencillez de líneas, de colores y materiales ya clásicos de la isla; además se manifiesta la necesidad de tener en cuenta el diseño del paisaje a escala regional como exigencia previa para obtener resultados duraderos.

Estas buenas disposiciones, un tanto ambiguas, venían siendo quebrantadas aquí y allá de manera soterrada o escandalosamente, caso de Arrecife, en donde Manrique advirtió tempranamente el descuido y desbarajuste planificador, que le hicieron lanzar su voz de alerta. En su manifiesto *Arrecife: problema*, escrito de 1975, llamó la atención sobre la vulgaridad de las construcciones, los apretados edificios de estrechos y pequeños callejones, las casas de cinco plantas con voladizos hacia fuera; los basureros desparramados sin orden ni concierto; las paredes sin pintar; la contaminación de la marina; el elevado número de coches que limitaba el espacio del viandante, etc. El Plan de Ordenación de Arrecife, era para Manrique una locura que había que paralizar, pues creía que la capital debía ser ejemplo para el resto de la isla, y pensaba que si se deterioraba sin remisión esta ciudad, se introduciría definitivamente el cáncer en la isla, hundiendo todo lo que se había conseguido hasta el momento. “Si ahora, después de los resultados, que están a la vista, no se rectifica urgentemente el Plan de Urbanismo de Arrecife, y se crea además una junta con conciencia de lo que significa LA LIMPIEZA del pueblo y la restauración de todo lo degradado, se están jugando el prestigio, que tanto trabajo ha costado ganar, de una isla entera, y no ya el prestigio, sino su entero porvenir económico. Sencillamente, su supervivencia”⁹⁸.

La crítica de Manrique sobre Arrecife fue constante a lo largo de su vida. Intentó remediar en lo posible la situación a través de su intervención en “El Charco de San Ginés”, y “El Islote del Amor”, pero aún así, nunca se sintió satisfecho de la situación creada como consecuencia de la explotación del suelo. El paso de los años ha dado la razón a Manrique, en que Arrecife desmerece con respecto al resto de la isla, pero su ejemplo no ha cundido hasta el punto que Manrique profetizaba, es decir, “hundiéndolo todo”. Lanzarote a pesar de Arrecife, y a pesar de muchas otras barbaridades, ha alcanzado unas cotas de calidad que le han dado prestigio nacional e internacional.

En 1986, el Parlamento Europeo le concede en Londres el *Premio Europa Nostra*, por su trabajo de preservación del medio ambiente en la isla de Lanzarote. El premio llega en un momento decisivo, coincidiendo con el grito de socorro que lanza en forma de manifiesto. En *Lanzarote se está muriendo* (21 abril 1986), la arremetida es directa, contra instituciones concretas y nombres propios de la vida lanzaroteña. Con un lenguaje fuerte y sin ninguna cortapisa denuncia las actuaciones y comportamientos constructivos de empresas como

98. MANRIQUE, CÉSAR: “Arrecife: problema”, en *Escrito en el fuego*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988, pp. 102-103.

Unión Española de Río Tinto y su presidente; contra la permisividad de los Ayuntamientos de Tías y Teguise; contra los tendidos eléctricos de Unelco y Telefónica; augura el deterioro ecológico que supone la extracción de picón de algunos volcanes; y llama la atención sobre lo ocurrido en la costa del Mediterráneo, con el propósito de evitar el mismo fin para Lanzarote. “La postura inteligente de los lanzaroteños colaborando conjuntamente con el gobierno, sería rechazar y denunciar a los que aprovechándose del prestigio y renombre internacional que alcanzó la isla, pretendan ahora hacernos caer en la triste y repetitiva vulgaridad, que impera en la mayoría de los lugares turísticos del resto del mundo. Hemos conseguido cumplir la ‘Utopía’, vivir en un espacio vulcanológico de la Atlántida único en el planeta. No permitamos que el afán de lucro y las malas intenciones de los especuladores hagan de nuestro entorno un infierno estándar y masificado, que destruya nuestro brillante futuro”⁹⁹.

En tan sólo treinta años (1955-1985) Lanzarote pasó de las treinta camas del Parador Nacional, donde descansaban los pocos aventureros ávidos de encontrar el paraíso perdido, a las 20.000 plazas hoteleras de 1985, y con expectativas de un aumento considerable para el porvenir. Se abrió entonces un polémico debate entre defensores del crecimiento turístico indiscriminado y enemigos radicales de la privatización de bienes de interés público y explotación de costas y playas. La postura de Manrique estuvo siempre encaminada a conseguir un turismo de calidad, evitando la masificación, encontrando el equilibrio entre la capacidad de acogida de la isla y el número de visitantes. En suma, poner límites al crecimiento económico indiscriminado, introduciendo elementos de racionalidad, un desarrollo sostenido.

Cualquier intento, por tanto, de construir desmesuradamente encontró la oposición manriqueña. El artista denunció insistentemente en la prensa local la especulación del suelo, y la sobreexplotación del terreno, el eco de esta protesta llegó a la prensa nacional e internacional. Tras unas fuertes declaraciones en la revista alemana *Spiegel*, en las cuales criticaba abiertamente la situación de la isla, el estado de deterioro que estaba sufriendo y el fraude que suponía presentarla como una isla paradisiaca, algunos miembros del Patronato de Turismo creyeron ver en estas declaraciones un intento de desprestigiar la isla, y un peligro para la llegada del turismo. La postura de éstos era hipócrita, puesto que la actitud de Manrique con respecto a la isla siempre fue generosa y cuidadosa. Lo que buscaba el artista era precisamente la reacción y concienciación, ante el proceso de degradación derivado del altísimo porcentaje de construcciones.

En 1987 se presentó un avance del *Plan Insular de Ordenación Territorial* (PIOT), que todos los alcaldes de los principales enclaves lanzaroteños acogieron

99. MANRIQUE, CÉSAR: “Lanzarote se está muriendo”, en *Escrito en el fuego*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988, p. 130.

con satisfacción. Este plan tardaría aún dos años en firmarse (1989), bajo el mandato del presidente del Cabildo Insular de Lanzarote, Nicolás de Páiz. Fue el primer plan que se realizó en el archipiélago canario. En general, la inmensa mayoría del pueblo conejero estaba de acuerdo, César Manrique celebraba su consecución, pero puntualizaba, que antes de ser aprobado, los alcaldes habían hecho manga ancha permitiendo construir una gran cantidad de apartamentos que ya estaban ahí sin alternativa. El plan preveía para el año 2000 un total de 83.000 camas, límite en el que se podría mantener el equilibrio de calidad buscado.

Mucho había cambiado la situación desde que Manrique, José Ramírez Cerdá, Antonio Álvarez, Jesús Soto, Eduardo Cáceres y Luis Morales cargados de sensibilidad y buenos proyectos empezaran a poner en evidencia la mágica belleza de Lanzarote, descubriéndola a los ojos de sus propios habitantes, sacándola del olvido histórico y de la pobreza; hasta que el propio Manrique, tuviera que deshacerse en denuncias y gritos de socorro ante la avaricia de los especuladores, y la falta de decisión de las autoridades locales por atajar este problema.

Los títulos de los manifiestos que se recogen en el libro *Escrito en el Fuego*, publicado en 1988, demuestran la preocupación y angustia ante una situación que se le iba de las manos, a pesar de la fuerza y el carisma de su personalidad. Textos como *Arrecife: problema, S.O.S. por Lanzarote*, *Lanzarote se está muriendo*, *Un grave peligro sobre Lanzarote*, o *Momento de parar*, son la señal del desasosiego y la indignación de este artista.

Enmarcado en la problemática del deterioro medioambiental progresivo que la isla sufría, y gracias a la amistad que unía a César Manrique con Peter Galliner (presidente del Instituto Internacional de la Prensa) se celebró en marzo de 1989, el *Primer Congreso Internacional de Prensa y Medio Ambiente* en Lanzarote. Un evento de indudable magnitud social que congregó a medio centenar de expertos y a una cifra similar de periodistas. Se pretendió poner de manifiesto la necesidad de preservar el entorno natural, haciendo que el futuro de la tierra se ajustase a un equilibrio entre desarrollo económico y defensa de la naturaleza. El artista en su intervención en el congreso, formuló sus quejas y abogó por el respeto absoluto al medio ambiente “es hora de formular con la mayor energía, una denuncia sobre la destrucción del medio natural, que se está fraguando en las islas Canarias, destrucción que es un ejemplo más de las atrocidades cometidas contra la inteligente madre naturaleza en las diferentes latitudes de la Tierra”¹⁰⁰.

Hasta el momento sólo nos hemos referido a las protestas de Manrique con respecto a las actuaciones degradantes contra la naturaleza de Lanzarote. Pero su preocupación se extendía a cualquier parte del planeta en la que se cometie-

100. MANRIQUE, CÉSAR: “Lanzarote, centro del medio ambiente”, en *Lancelot*, nº 301, Lanzarote, 11 marzo 1989.

ran atentados ecológicos. Su influencia no podía abarcar tan amplio espacio, por lo que su voz y esfuerzo se concentró hacia lo más inmediato y querido, Lanzarote, y por ende, el resto de las islas Canarias. En el escrito *Consideraciones en torno al medio ambiente en Canarias*¹⁰¹, hace un repaso por cada una de las islas. Gran Canaria y Tenerife son las peor paradas en su visión crítica, alerta sobre los peligros en la planificación de Fuerteventura y las nuevas construcciones en la capital de La Palma. La Gomera y El Hierro, son consideradas como la gran reserva y la esperanza del archipiélago. En este mismo texto, lamenta la pasividad de los canarios ante el destrozo de sus bienes naturales. En realidad cuando emite este pensamiento no se está refiriendo al pueblo llano, probadamente respetuoso y adaptado al medio, sino a las personas sin escrúpulos y con poder suficiente para evitar la destrucción de lo natural, pero que prefieren sacrificar los valores tradicionales por el beneficio personal. La dureza se hace extensiva a los profesionales de la arquitectura que teniendo en sus manos el arma valiosa de poder transformar sin perturbar, optan por una arquitectura seriada, estándar y repetitiva, totalmente despersonalizada, sin tener en cuenta las peculiaridades del lugar o haciendo mal uso de las mismas.

La defensa de la naturaleza despertó en Manrique una actitud crítica y reivindicativa, una postura casi revolucionaria pues se enfrentó abierta y verbalmente a todas las fuerzas del poder contrarias a su profundo sentimiento ecologista. Estas denuncias insistentes representan al hombre comprometido con valores esenciales, pero no desde un punto de vista político, sino desde una referencia puramente humana, social y ética, una lucha encarnizada por preservar la vida y por consolidar unas fuentes de riqueza, y valores fundamentales en el desarrollo de los seres vivos sobre la tierra. Su voz se alzó contra la especulación, contra la barbarie, contra la incultura, contra el progreso mal entendido, a veces con vehemencia e hiriente lenguaje, pero siempre con una amplia visión de futuro, demostrando con su desinteresada lucha y su capacidad artística, la honradez de sus principios.

En 1989 César Manrique fue nombrado miembro del Comité Español del programa *El Hombre y la Biosfera*, de la UNESCO. Desde entonces comenzó a pensar en la posibilidad de que Lanzarote obtuviera el título de *Reserva de la Biosfera*, como una medida más de protección y de prestigio mundial. La filosofía de la Unesco, a través de su programa Hombre y Biosfera (MAB), encajaba perfectamente en las aspiraciones de futuro de una isla que había sabido mantenerse parcialmente al margen de los demoledores procesos del turismo masivo, y que mantenía viva una tradición agrícola y pesquera excepcional. Añadiendo a todo ello la importancia de la obra innovadora de Manrique, al demostrar que con sensibilidad e imaginación, es posible intervenir en el medio

101. MANRIQUE, CÉSAR: "Consideraciones en torno al medio ambiente en Canarias", en *Escrito en el fuego*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988, p.120.

sin degradarlo, recreando en su patrimonio una espectacular simbiosis de hombre y naturaleza. Lanzarote contaba ya con una base sólida para acometer tan ambicioso proyecto, existía un Plan Insular de Ordenación Territorial, una extensa red de espacios naturales declarados por la Ley de Espacios Naturales de Canarias, y un Parque Nacional (Timanfaya).

Con estas premisas, la mediación de Manrique ante la Unesco se inició en la reunión que se celebró en Italia con motivo de la Red de Rehabilitación de Las Salinas. Esta mediación, unida a la activa predisposición del presidente del MAB español (Tomás Azcárate), impulsaron las gestiones para organizar en Lanzarote unas sesiones de trabajo (julio de 1992), que tenían como fin ver las posibilidades reales de la isla para obtener este galardón de gran valor medioambiental. A partir de este momento la solicitud de declaración fue suscrita por la Fundación César Manrique, el Cabildo de Lanzarote, y la Presidencia del Gobierno de Canarias. En la memoria preparada por la Universidad de La Laguna, y la Universidad de Las Palmas, se justificaban los valores naturales existentes, así como la aportación humana en conjunción con el medio. Existe un capítulo en esta memoria especialmente dedicado a la obra construida de César Manrique, que hace referencia únicamente, a las seis obras que forman la Red de Centros del Cabildo (Mirador del Río, Jameos del Agua, Jardín de Cactus, Casa del Campesino, Castillo de San José, Restaurante El Diablo); la Casa de Tahíche (hoy Fundación César Manrique); y la obra inacabada del Islote del Amor.

La memoria se presentó ante el comité español del programa MAB para su aprobación, y después pasó al mismo organismo en París, que decidió conceder el galardón de Reserva de la Biosfera a Lanzarote, al mismo tiempo que a Menorca, el día 7 de octubre de 1993. Manrique no llegó a ver la concesión de este título, que tanta satisfacción le hubiera proporcionado.

Una reserva de estas características, no tiene nada que ver con el concepto tradicional del parque natural, áreas protegidas, parajes naturales o parques nacionales. La Unesco no asume un papel de gendarme ante violaciones del medio natural, histórico y etnográfico conejero, sino que tiene como fin destacar aquellas zonas que sean reductos biogeográficos, es decir, allí donde las actuaciones del hombre sobre el medio natural han creado un patrimonio en consonancia con la naturaleza, y donde se ha generado un sistema de desarrollo económico sostenido. En la declaración también se explicita una serie de compromisos de futuro y desarrollo armónico cultural, turístico, infraestructural, educativo y social, poniendo las bases para acometer intervenciones siempre adaptadas al medio.

A la Unesco le interesa fomentar estas actuaciones ejemplares, corregir posibles errores y reorientar el proceso de desarrollo turístico, proponiendo ejemplos como el de Lanzarote para que sirvan de modelo a aquellos lugares del planeta donde se prevea una actuación sobre el medio natural, y más concreta-

mente en las islas que se conviertan en objetivos para el turismo de masas. En el catálogo de las reservas de la biosfera de la Unesco no existen islas en las que se produzca una problemática acusada entre la alta densidad y un medio natural delicado, lo que demuestra que Lanzarote, a pesar de haber sufrido un desarrollo turístico muy fuerte supo extraerse de la virulencia del turismo de masas.

Afortunadamente para la conservación de la isla, el auge turístico coincidió con la vuelta de Manrique, que se propuso resaltar sus bellezas e infundir en la gente la preocupación por el entorno, los valores arquitectónicos, el cuidado del paisaje, el sentido de la belleza, y de la limpieza (ni papeles, ni basura, ni colillas por los suelos, ni carteles ni vallas publicitarias, evitar los fluorescentes en las fachadas), ahorrando a la fisonomía global de la isla muchos de los pecados del desarrollo.

En Lanzarote sólo hay una gran torre (el Arrecife Gran Hotel, en la capital), cerrado ya desde hace algún tiempo, no existen anuncios publicitarios en las carreteras, el aspecto de los edificios de apartamentos y las urbanizaciones se acerca mucho a la arquitectura autóctona: paredes blancas, carpintería en tono verde que se alterna con el azul, terrazas, azoteas, y tejados a dos aguas sin teja ni revestimiento alguno. Los centros turísticos de la isla diseñados por Manrique poseen unas características únicas y singulares.

La nueva Lanzarote no es todo lo magnífica que Manrique deseó, entre otras cosas porque el artista era un perfeccionista y sólo estaba satisfecho cuando la obra alcanzaba importantes grados de fineza; pero sí podemos decir, que mucha de la belleza que observamos al visitarla tiene que ver con él, porque directamente contribuyó a conservarla, o participó en su creación. “Lanzarote es una isla increíble, César ha conseguido darle credibilidad. Ha puesto inteligencia donde sólo había furia. Ha transformado lo colérico en armónico, lo explosivo en armonioso, lo trágico en dramático. Y todo eso, con imaginación, sin burlarse de las piedras, sin entontecer el mar”¹⁰².

El nombre de César Manrique ya está en la historia lanzaroteña y canaria. Su obra es reflejo de una pasión encendida y un amor sincero. No fue sólo un gran artista, sino un magnífico agitador cultural, un inagotable manantial de ideas, un auténtico guía. Polemista batallador, propagandista infatigable, con su obra arquitectónica hizo del problema urbanístico una de las grandes cuestiones de la cultura lanzaroteña.

La Fundación César Manrique, en su afán por dar continuidad a la obra de su fundador, y garantizar la supervivencia de los proyectos ejecutados por el ar-

102. MARSILLACH, ADOLFO: “Sin título”, en Catálogo de la exposición *Manrique: obra ecológica*, galería theo, arco-83, Madrid, 1983, (s.p).

tista en Lanzarote y otras islas, promovió en 1995 la declaración de la obra espacial del artista como *Bien de Interés Cultural* para la Comunidad Autónoma. La propuesta incluyó un total de 15 obras diseñadas por el artista en Lanzarote, Tenerife, El Hierro y La Gomera. Con la declaración de Bien de Interés Cultural se suspenderían las licencias municipales de parcelación, edificación o demolición en las zonas afectadas por estos expedientes, así como la paralización de las ya otorgadas. Cualquier obra de necesidad que debiera programarse en dichas áreas tendría que llevar la autorización del Cabildo lanzaroteño, que asume las competencias de estas declaraciones. Con el fin de garantizar un entorno que proteja estos inmuebles, se delimitaba una zona de protección sin posibilidad de variación.

En septiembre de 1995 se le concedió a César Manrique el título de *Hijo Predilecto de Lanzarote*, junto a José Ramírez Cerdá. En ambos casos, un galardón merecido por el trabajo y las aportaciones al desarrollo de la isla. En el caso del artista, tuvo una trascendencia especial pues hacía veinte años se le había propuesto para la misma distinción, fracasando dicho nombramiento en tres ocasiones y con distintas corporaciones municipales. La deuda política hacia Manrique se hacía ya muy pesada y llamativa.

Modelo de desarrollo económico y estético proyectado para Lanzarote

Después de haber recorrido la trayectoria personal y profesional de un artista cuyos argumentos prácticos nunca formuló en un corpus teórico, aunque siempre estuvieron indisociables a su forma de pensar y de vivir, parece llegado el momento de articular lo que en su día no hiciera el artista, con la única intención de demostrar que no le faltó una ideología coherente y un planteamiento vertebrado que rigiese de manera soterrada todo su bagaje creativo.

El modelo de desarrollo económico y estético que proyectó para Lanzarote estuvo en función de las condiciones socioeconómicas por las que atravesó la isla en la década de los sesenta. Las escasas salidas económicas que presentaba por estos años, hicieron ver a Manrique que el turismo podía ser una fuente de prosperidad para los habitantes de Lanzarote. Pero consciente de los peligros ecológicos y medioambientales que esta industria conlleva, planteó desde el primer momento la necesidad de poner límites al crecimiento y a las construcciones, tratando de armonizar el desarrollo con la conservación del medio ambiente. La despersonalización arquitectónica, la estandarización y homogeneidad constructiva de otros lugares costeros, le pusieron alerta sobre lo que se debía evitar como ejemplo en el futuro turístico de Lanzarote. Su intención fue rehuir la especulación masiva del terreno, orientando los esfuerzos hacia un turismo de calidad. Encontró apoyo en el Cabildo, y desde aquí se propusieron las siguientes líneas de actuación:

- Crear una infraestructura básica (obras viarias).

- Adecuar los espacios naturales, que por sí mismos y sin apenas intervención humana ofrecieran un atractivo singular.
- Construir en los lugares emblemáticos de la isla unas instalaciones sugestivas, que se convirtieran en referente obligado para el visitante.

Las nuevas construcciones debían apoyarse en tres pilares:

- a) Seguir el modelo de la arquitectura popular de la isla, no de manera rigurosa, pero sí en lo esencial para conservar la unidad de estilo.
- b) Respetar siempre la naturaleza circundante, integrando la construcción en la misma, de manera que se estableciera un diálogo respetuoso entre ambas.
- c) No olvidar tampoco elementos de la modernidad que contribuirían a garantizar la funcionalidad de estos espacios.

La influencia de su obra, se transmitió a un sector amplio de la población gracias a su insistente labor pedagógica. Trató de hacer llegar con su discurso, ideas sobre el turismo, y cómo se debía encauzar este potencial económico, despertar el interés por el paisaje, la belleza, el arte y la arquitectura. Concienciada la población, sería más fácil que cundiera el ejemplo y se conservaran todos esos elementos patrimoniales.

El concepto de arte total, de estética global que se asocia al estilo manriqueño, parece demostrar que la estética es rentable y que ha podido modificar la realidad, poniendo la belleza como alternativa a la degradación ambiental. Gracias al empeño de Manrique por mantener Lanzarote al margen de los demolidores procesos de turismo masivo, a la mentalización de la población para que mantuviera la tradición agrícola y pesquera, a la existencia de un Plan Insular de Ordenación Territorial, a los magníficos ejemplos de obra espacial que el artista dejó por toda la geografía insular, consiguiendo que la naturaleza fuera arte y el arte naturaleza; Lanzarote se ha convertido en un modelo de desarrollo sostenible que otros llaman modelo manriqueño de desarrollo turístico.

ESCULTURA



El Triunfador (1989). Fundación César Manrique (Lanzarote).

4.3. ESCULTURA

4.3.1. CARACTERÍSTICAS

La práctica de una forma de expresión artística es la necesidad de establecer una comunicación entre el artista y el mundo. La imperiosidad de representar este mundo a su manera, de explicarlo, de modificarlo, de soñarlo o de negarlo; es la base de toda creación artística, cuyo instinto obedece a un inconsciente deseo de liberación y tiende a satisfacer una actividad lúdica.

La esencia de las diversas artes, raramente se nos ofrece en las distintas obras de los artistas con toda su pureza, a pesar de la creciente especialización que el artista contemporáneo ha experimentado. Si bien, cada arte tiene determinados sus límites, no obstante, tropezamos por todas partes con puntos de transición y reciprocidad. Observemos cómo en nuestro tiempo, la música busca la ayuda de la poesía y viceversa. La danza ha de ser conformada sobre bases puramente musicales, del mismo modo, las artes plásticas se determinan entre sí bajo tales relaciones recíprocas. La obra escultórica posee en común con las demás artes su naturaleza figurativa espacial, pero sin embargo, difiere de ellas en su condición intelectual y emocional, más todavía en sus recursos de expresión.

El parentesco cercano entre escultura y arquitectura ha motivado, ya en tiempos remotos, una íntima unión entre ambas (Cariátides griegas). Por otra parte la escultura, como arte ornamental al servicio de puras necesidades estéticas, se relaciona con la pintura y lo mismo que ésta, se procura sus asuntos en la naturaleza, variando en la forma y el material.

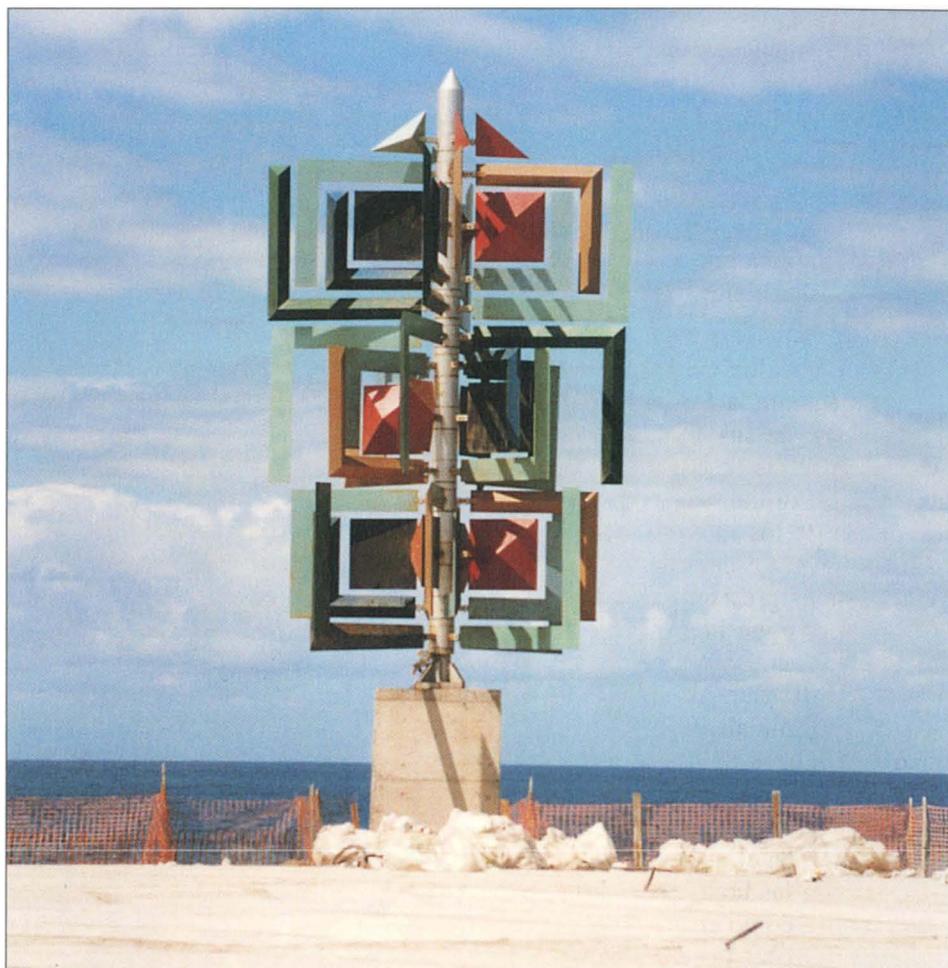
Hasta el momento nos hemos ocupado de la producción escultórica de Manrique, encajándola en su propuesta estética global. Es difícil destacar una relación específica entre la escultura y la pintura de Manrique, pero no lo es tanto en relación a sus espacios arquitectónicos. Es más, una de las premisas para entender esta actividad viene marcada por la estrecha cohesión entre estas obras y el espacio en que se sitúan. Manrique discurre, en muchas ocasiones, la forma escultórica en función de su emplazamiento y del medio circundante, teniendo muy presente las relaciones con el entorno. Afrontar el estudio individualizado de las mismas hubiera supuesto minar el verdadero significado que el artista confería a sus obras. Pero es interesante analizar en qué medida el conjunto de su producción escultórica toma referentes de la escultura contemporánea, y se hace eco de la problemática y de las investigaciones surgidas en este campo.

La primera característica que podemos aplicar a la escultura manriqueña es su *carácter netamente abstracto*. En su pintura, el paso a la plena abstracción se produjo después de varios años de experimentación; en escultura se libera de la primitiva figuración pictórica y campea desde sus inicios en esta disciplina, y en los lenguajes de la no figuración.



Móvil: Serie Juguete para el viento. Parque Marítimo de Santa Cruz de Tenerife (1995).

De esta inquietud por la experimentación se deriva su interés por trabajar con el *movimiento* (móviles), frente al estatismo clásico. El interés por el movimiento y la luz en escultura se remonta a los hermanos Gabo y Pevsner en los albores del siglo XX, éstos pensaban que los elementos fundamentales sobre



Móvil: Serie Juguete para el viento. Playa de Las Canteras (1995).

los que el arte debía basarse eran el espacio y el tiempo, de ahí la necesidad de crear obras en movimiento. El húngaro Moholy-Nagy, intentó crear algo móvil, variable, gracias a efectos de luz, y en 1922-30 trabajó en modulaciones de espacio-luz. Estos principios fueron recogidos y materializados especialmente por Alexander Calder, que durante mucho tiempo fue el único artista que trabajó en la escultura cinética¹⁰³. Calder solucionó el problema de la energía motriz de

103. Escultura cinética, construcción de alguna forma o imagen en el espacio mediante el movimiento. Sobre el tema véase; BERTOLA, ELENA DE: *El arte cinético*, Buenos Aires, ediciones Nueva Visión, 1973.

una forma a la vez simple, elegante y obvia, sirviéndose del movimiento del aire. La obra cinética, al introducir el movimiento en su realidad concreta, ocupa el espacio de una manera inédita. El tiempo y el movimiento son aceptados, integrados a la obra que pasa a ser un símil de la vida.

Manrique trabajó en obras de arte cambiantes o móviles cuyos comportamientos se determinan, en parte o totalmente, por informaciones procedentes del entorno (datos meteorológicos, acciones del espectador). Este tipo de procedimiento implica que el artista ha determinado la estructura de la obra de arte, pero que hasta cierto punto deja al azar la configuración de cada momento particular.

El aire que durante milenios ha servido de fondo y espacio circundante pasivo, asume ahora la función de un asociado activo. De su impulso depende el del movimiento de sus componentes sólidos y también sus soluciones espaciales. Manrique extrae de la naturaleza un elemento que asocia a su arte proclamando un entente cordial, canaliza la fuerza del viento y la utiliza en sus propósitos. La deuda de los móviles manriqueños con respecto a los ejemplos señalados nos remite a la esencia de la idea, más que a un débito estético, puesto que sus realizaciones presentan un aspecto diferente, gracias a ese sello personal que siempre consigue imprimir a sus ejecuciones. En líneas generales sus móviles se articulan en torno a un eje, sobre el cual se produce la rotación de las diferentes varillas que se interpenetran, estas barras terminan en formas esféricas, cónicas, piramidales, placas recortadas, etc., y se suelen colocar sobre bases de madera (troncos de árbol), o piedra volcánica. Los materiales que utiliza son trozos de acero, barras de hierro, y láminas de metal. Formas de recorte y abundantes huecos horadados, aros enlazados, con los que crea auténticos dibujos escultóricos en el aire, con un movimiento ligero, natural, como el que produce el viento en las hojas de los árboles. Algunas veces pinta sobre el metal en vivos colores, como en *Tiovivo*, y *Energía de la Pirámide*, este recurso tan sencillo proporciona a las piezas una fisonomía lúdica, la escultura parece casi un juguete, como algunas de las realizaciones mironianas.

Encontramos también móviles de grandes proporciones que restan gracilidad a la obra, que se sitúan en lugares abiertos. Destaquemos el proyecto de realizar una serie de esculturas móviles bajo el título, *Juguetes para el Viento*, que se instalarían en diversos espacios abiertos de la geografía lanzaroteña, al objeto de embellecer estos lugares y de hacer un homenaje al viento, a este fenómeno natural tan ligado a la naturaleza y la climatología lanzaroteña. Una suerte de hitos o mojones que servirían de señal en la confluencia de los caminos. De este proyecto Manrique sólo pudo ver colocado un móvil en el cruce de la carretera Haría-Arrieta. La construcción es giratoria y posee unos péndulos adornados con conos huecos que aprovechan el viento para imprimir movimiento a la obra. El resto de las esculturas estarían colocadas en todos los distribuidores del tráfico de Lanzarote. La muerte ralentizó los objetivos iniciales,



Tiovivo (1977). Fundación César Manrique (Lanzarote).

no obstante, los bocetos realizados por el artista quedaron en manos de la Fundación que lleva su nombre, y de su ejecución se encargan los talleres del Parque Móvil del Cabildo de Lanzarote, donde Manrique realizaba sus esculturas, lámparas y objetos decorativos.

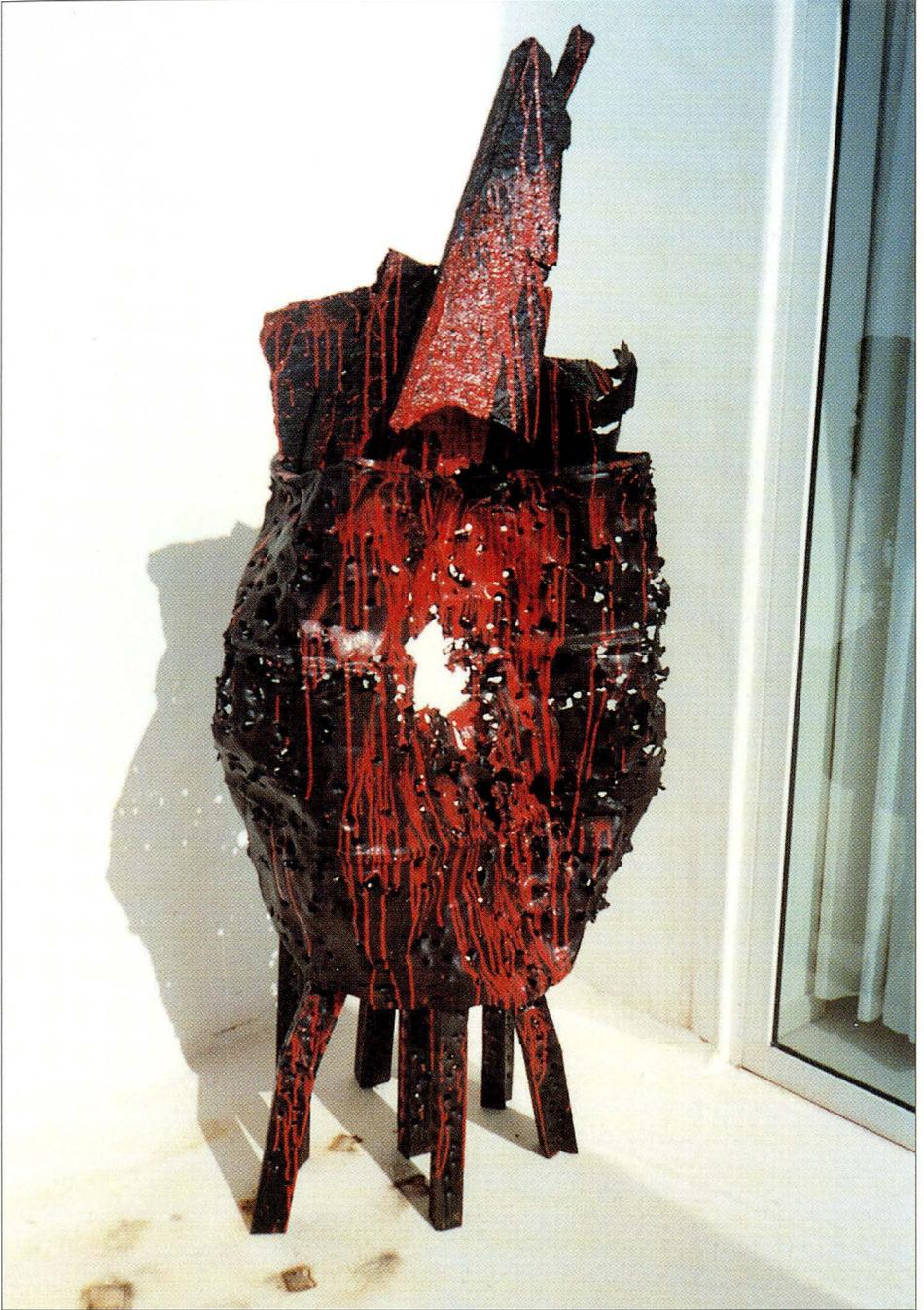
Con posterioridad y siguiendo los bocetos del artista se han podido ir ejecutando el de Montaña Blanca, el del aparcamiento de la Fundación César Manrique u *Homenaje a Pepín Ramírez*, de colosales dimensiones y peso, situado en el Aeropuerto de Lanzarote, similar al diseño del móvil situado a la entrada de la Fundación. La Consejería de Turismo lanzaroteña donó en 1994 una escultura a la ciudad de Berlín, una obra de 12 metros, realizada en acero sobre una base de hormigón forrada de piedra volcánica, con una dedicatoria en uno de sus lados y con el imago tipo de la isla, en el otro. Se han ido colocando otros móviles de la serie, en los parques marítimos de Santa Cruz de Tenerife y de Ceuta, así como en la playa de las Canteras de Las Palmas de Gran Canaria. El hecho de que existan numerosos bocetos y de que su ejecución se encargara siempre a la misma empresa facilita la realización de los mismos.

Utilizando el movimiento como excusa Manrique creó otras obras accionadas por medios mecánicos. Los ejemplos son escasos pero muestran el interés del artista por acercarse a los adelantos técnicos. Una suerte de simbiosis entre arte y técnica, máquinas activadoras de la realidad artística. Estas esculturas mecanicistas no presentan un funcionamiento complejo y se encuadran en espacios interiores.

Otra de las características que definen la escultura contemporánea y también la manriqueña ha sido la *experimentación con los nuevos materiales*. Los materiales ya no aparecen sometidos a la diferenciación de su mayor o menor nobleza, lo mismo se trabaja hoy el mármol, el bronce y la madera, que el acero, el aluminio, el hormigón, el plástico y, especialmente el hierro, revalorizado por Julio González. A esos materiales empleados muchas veces en estado virgen se sumó la utilización de la chatarra y tantos otros elementos de desecho cuya libertad de empleo resultó consecuencia lógica del informalismo artístico de los años cincuenta. El tratamiento de estos materiales ha cambiado de manera acusada, pues frente al exclusivo y primoroso acabado de antaño, hoy conviven las superficies pulidas con las texturas rugosas e inacabadas, dejando a la vista visibles imperfecciones.

La llamada del hierro fue recogida por Manrique en diversos ejemplos, en *Barlovento*, *La guerra*, agresivos hierros machacados, planchas melladas en sus bordes y de aristas dentadas procedentes del desguace de barcos, le confieren a la obra una agresividad densa.

Cuando trabaja con piedra, fija su mirada en lo próximo e inmediato, el material volcánico, que le otorga la naturaleza lanzaroteña. Separa enormes masas de lava *Homenaje al Doctor Molina Orosa*, las valora y sin apenas intervención las coloca en el lugar adecuado. El resultado son esos monumentos extraños y extraordinarios que confieren al lugar donde se colocan un acento inconfundible (*Monolitos basálticos del Jardín de Cactus*).



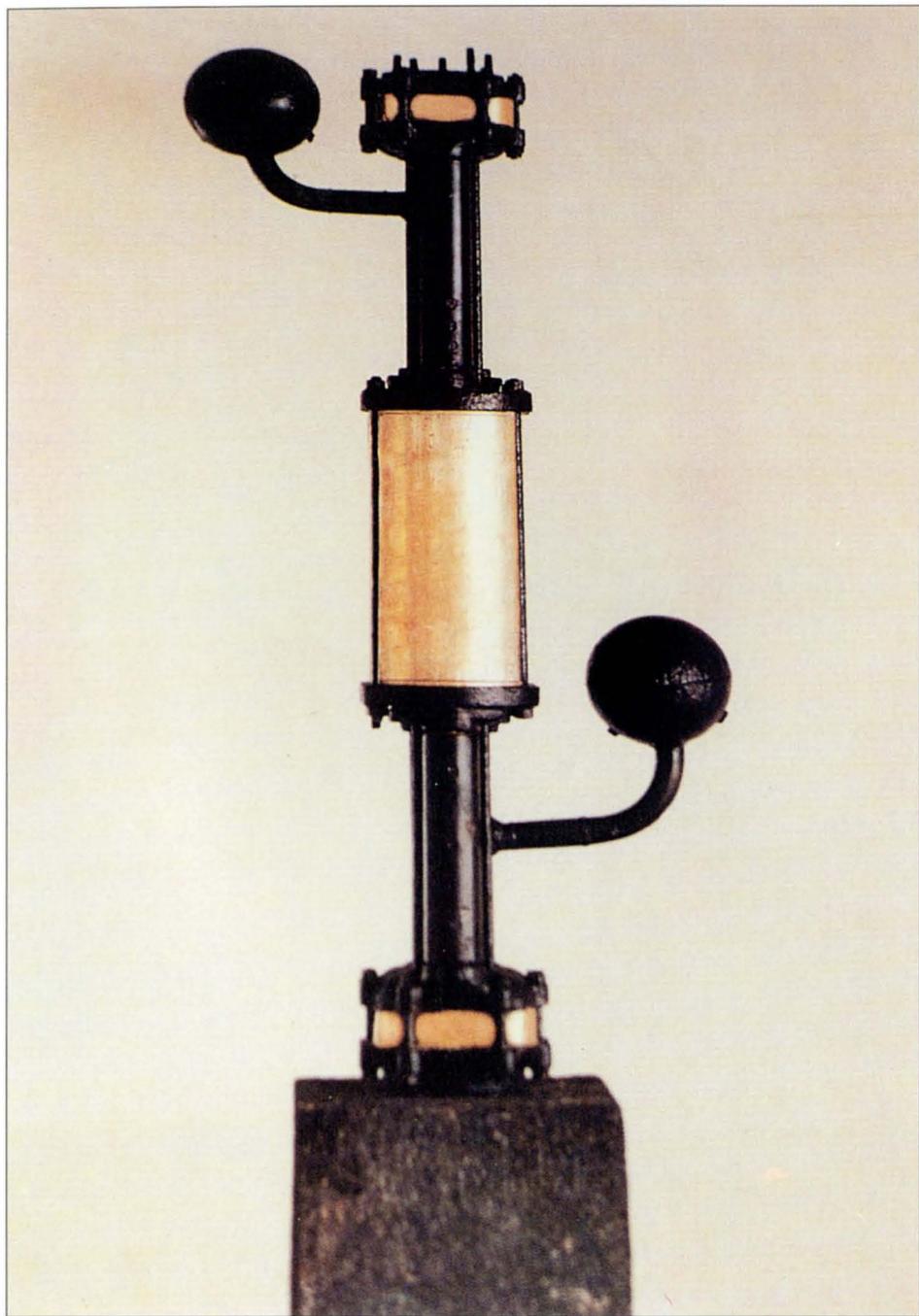
La Guerra (1990). Fundación César Manrique (Lanzarote).

Escasamente manipuladas están las raíces de árboles o fósiles gigantes *Homenaje a Wilhelm Reich*, *Raíces al cielo*, con los que crea una poética más lírica que enfática. Un tema como el del árbol, con una fuerte tradición en el arte de los últimos años, recibe aquí un tratamiento inesperado. Los elementos son sencillos, el tipo de articulación muy simple, la estructura elemental, dejando que sean la materia y las formas naturales las que hablen, las que creen la imagen y el lugar. En todas esas obras su intervención es mínima ya que la naturaleza le ha prestado el material, el acto creativo se concreta en la intuición y en saber revalorizar esos elementos.

Algo similar ocurre cuando se utilizan materiales de desecho, que adquieren bajo la técnica del assemblage una nueva categoría. César Manrique realizó murales con la técnica del assemblage, de los que ya hablamos en su momento. Debemos retomarlo en este capítulo, puesto que también realiza otras composiciones no murales de carácter escultórico con objetos encontrados: en *Composición del Mirador del Río*, *Objetos*, la procedencia del material no inspira la forma final compositiva, sino que trabaja con ellos provocando asociaciones inéditas. Ensambla viejas piezas de maquinaria, trozos de chatarra, hábilmente montados y recompuestos, o viejos trozos de madera con anillas y llaves viejas. Manrique encontraba muchas cosas, pero sólo escogía las que se adaptaban al tipo de relación que necesitaba, sin dejarse seducir por el todo vale, en el amplio sentido de la palabra.



Raíces al cielo (1977). Lago Martiánez (Puerto de la Cruz, Tenerife).



Composición (1973). Mirador del Río (Lanzarote).



La mujer y su sombra (1990). Fundación César Manrique (Lanzarote).



Multiplicidad (1990). Fundación César Manrique (Lanzarote).

La descomposición del macizo, es decir, la sustitución de la materia por el hueco define otras de sus esculturas. El espacio pasa a ser un elemento activo; el hueco se convierte en una especie de nuevo material integrante de la escultura, que no sólo la rodea como antes, sino que, por el contrario, se ve envuelto por la materia que configura aquélla. *El Triunfador, Homenaje a la rueda, La Mujer y su sombra, Multiplicidad*. Se percibe una falta de masa y volumen donde experimenta con los contrastes entre las formas planas y los huecos que deli-

mitan las superficies curvas, el juego con el lleno y vacío, luz y sombra, recta y curva, la duplicidad de los planos, todo lo que además añade una carga innegable de humor.

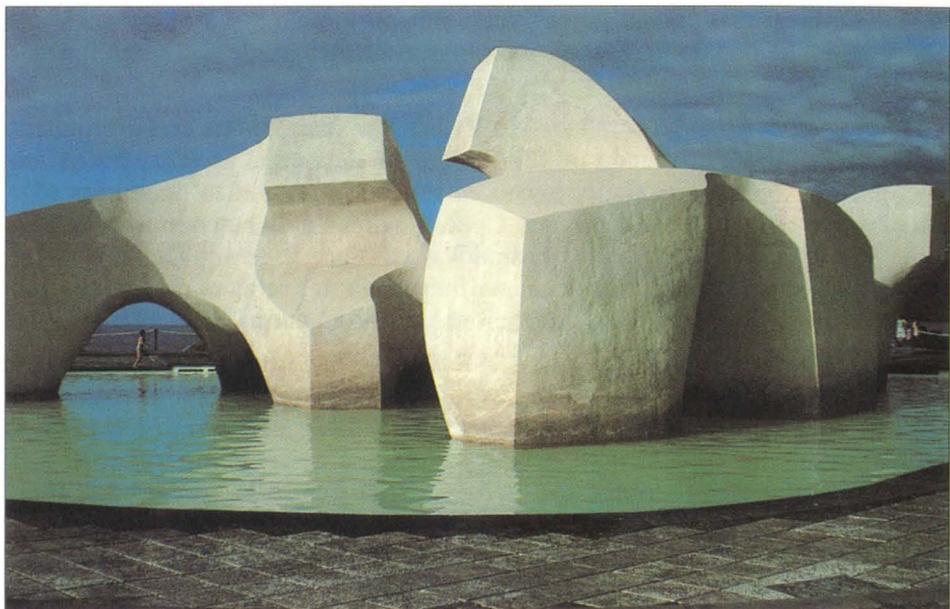
La escultura actual ha ampliado sus límites y se interpenetra con la arquitectura y la pintura produciendo un híbrido que se denomina *esculto-pintura*, un arte ecléctico, complementario, hecho en relieve y que utiliza materiales más afines a la escultura que a la pintura. Conceptualmente, la autonomía de la pintura y la escultura como medios separados puede ser mantenida fácilmente, pero en la práctica las dos se fusionan con frecuencia; los relieves de paredes, por ejemplo, participan de ambas convenciones, como el *mural de la cafetería del Jardín de Cactus*.

Manrique trabajó en varios murales realizados en piedra con la técnica de bajo relieve, *mural en el Hotel Cristina de Las Palmas*, *mural en la Caja Postal de Madrid*, *mural en la Ermita de Máguez de Lanzarote*, *mural del hotel Las Salinas*, o *mural de la terminal del Aeropuerto de Lanzarote*. Todas estas composiciones son abstractas, en ellas las sombras de las aristas modulan la luz, las líneas y rehundimientos producen un contraste de superficies y sombras, que se convierten en elemento fundamental de cada una de estas estructuras inmensas.

Las investigaciones escultóricas de *intención monumental*, tienen como finalidad última, la integración en un espacio abierto como la airosa y gigantesca construcción de elementos múltiples *Homenaje al Mar o La Jibia*, ideadas por César Manrique para el complejo turístico del Lago Martiánez (Tenerife). En este caso no se sitúa en medio de una naturaleza virgen, como lo hiciera la obra de Gustavo Torner en la Sierra de Barrancos, sino que forma parte de un com-



Mural de la Caja Postal de Ahorros de Madrid (1972).



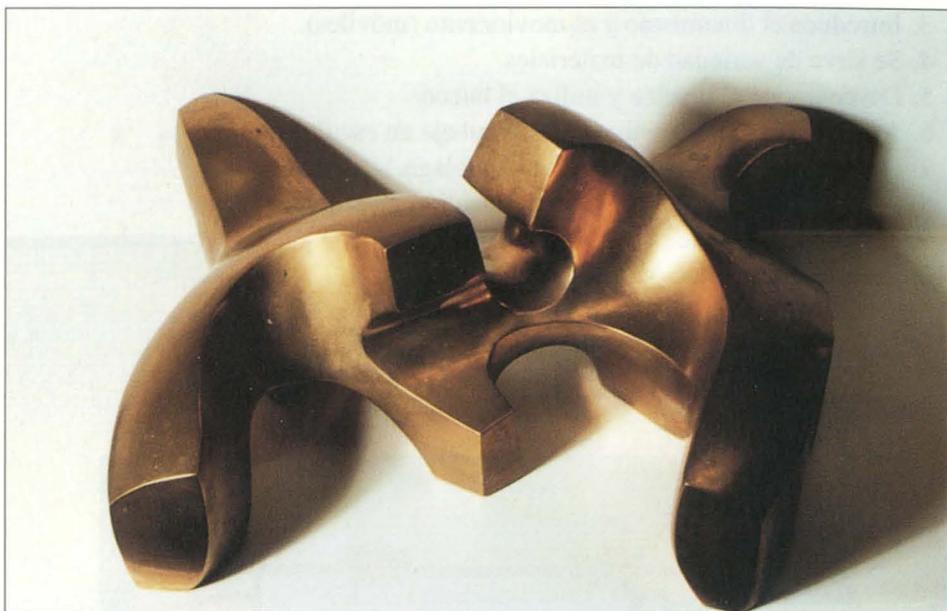
Homenaje al mar (1977). Lago Martiánez (Puerto de la Cruz, Tenerife).

plejo creado por el hombre, y destaca el aspecto majestuoso de esta escultura compenetrándose con el medio en que se inserta.

De *Homenaje al mar* realizó Manrique una serie de *Múltiples*¹⁰⁴. A estas obras se les reconoce la categoría de verdadera obra original, siempre que el artista intervenga en su realización y terminación, quien se responsabiliza de la autoría con su firma estampada en cada ejemplar, junto con la atribución de una numeración correlativa. Éstos no serán copias mecánicas de un original, sino originales producidos en serie, con intervención directa y definitiva del artista. Criterios de independencia y de calidad, de originalidad y control, de autenticidad y de voluntad de hacer accesible a muchos la obra de arte, rigen la idea del múltiple. La escultura posee hoy una función social, bien en criterio de accesibilidad, bien en la búsqueda de soluciones espaciales de posible aplicación práctica.

Las series es otro de los medios favoritos de expresión de César Manrique. Una sola idea desarrollada en variaciones. En la serie *Fauna Atlántica*, vemos al artista interesado en la figuración y, más específicamente en la fauna marina,

104. Múltiple, obra de arte que no es ejemplar único, sino que de ella se ha hecho una edición limitada y casi siempre numerada, pueden ser grabados, serigrafías, esculturas fundidas, cerámicas, etc.



Múltiple Homenaje al mar (1974).

aunque netamente imaginativa. Madera, hierro, cristal, plásticos, pintados en colores puros acrílicos, dan vida a estas composiciones nacidas de su imaginación, para las que se basó en una serie de dibujos realizados en el año 1944 sobre la fauna canaria, vistos de una forma alegre y vitalista, con un espíritu que vuelve a la infancia.

La serie *Esculturas para la vida*, son composiciones con formas de cráneos y osamentas de animales, que se ejecutan en bronce sobre pedestales cúbicos de mármol. Parece recoger aquí los restos fósiles del pasado ancestral de la vida animal, nos hacen pensar en aquellas alusiones fósiles que también reflejaba su obra pictórica de finales de los setenta. Una de estas esculturas, vista aisladamente, suele ser mucho menos significativa que varias de la misma serie vistas simultáneamente, puesto que reflejan la unidad del conjunto.

Podemos deducir de todo lo dicho hasta el momento que la escultura manriqueña¹⁰⁵ es ante todo plural, participa de muchas de las características y corrientes que definen la escultura moderna. Resumiendo las más significativas:

1. Escultura abstracta.
2. Aparece generalmente asociada al espacio en el que se sitúa.

105. Véase IZQUIERDO, VIOLETA: "La escultura en Manrique", en Catálogo de la exposición *Manrique: Arte y Naturaleza*, Sevilla, Pabellón de Canarias, 1992, pp. 89-107.

3. Introduce el dinamismo y el movimiento (móviles).
4. Se sirve de variedad de materiales.
5. Descompone el macizo y utiliza el hueco.
6. Amplía los límites tradicionales y trabaja en esculto-pintura.
7. Realiza obras en la técnica del ensamblaje.
8. Investigaciones escultóricas con intención monumental.
9. Trabaja el Múltiple.
10. Crea series o variaciones sobre un mismo tema.

DISEÑO



Anagrama del Restaurante del Diablo (Timanfaya, Lanzarote).

4.4. DISEÑO

No tendríamos una visión completa de las manifestaciones artísticas en las que participó Manrique, si no destacásemos la importancia que adquieren las artes aplicadas¹⁰⁶ en el contexto de la producción del artista. Hemos hablado de ellas a lo largo del presente trabajo, sin aludir concretamente al término de “arte aplicado” para referirnos a las mismas. Pretendíamos evitar la excesiva parcelación disciplinar, encajándolas en el discurso plástico y en su momento correspondiente.

Cuando nos adentramos en el estudio sobre el Arte Ecológico de Manrique, no hablamos de diseño del hábitat, por centrar nuestra atención en el apartado arquitectónico, pero de nuevo retomamos este aspecto para aportar algunas consideraciones más puntuales sobre el mismo.

El diseño del hábitat trata de crear las condiciones biológicas y psicológicas adecuadas en las que la vida humana se desarrolle de la forma más adaptada, cómoda y confortable posible. Se confunde a menudo Ambiente y Decoración. Todo lo que es bonito, exterior, artificial, se refiere a la decoración. Ambiente, por el contrario, es el bienestar íntimo, el acuerdo profundo, orgánico entre el hombre y su entorno. Todo ambiente sugiere un estilo de vida, “psicoanaliza” la personalidad del ocupante. También ocurre que los lugares imponen ciertas directivas, obligan a respetar o poner de relieve sus particularidades.

Manrique consiguió encontrar el equilibrio entre estas motivaciones internas (ambiente) y externas (decoración), para crear un marco en que, física y psíquicamente fuera agradable vivir.

Para crear estos ambientes equilibrados y armónicos con el hombre, Manrique echó mano de un manual que todavía no ha pasado de moda, la naturaleza. De esta manera en los ambientes creados por él nunca faltaron el agua, las plantas, los árboles, las rocas, es decir, aquello que es consustancial a la vida. Tampoco faltaron alusiones a las tradiciones arquitectónicas y culturales del lugar en que se asentaron las construcciones. No descuidaba tampoco los detalles y consciente de la importancia del adorno para crear el marco adecuado que satisfaga de forma completa todas las facetas de la personalidad, los distribuyó por los diferentes espacios siguiendo en ocasiones criterios práctico-funcionales y otras puramente estéticos.

En los espacios arquitectónicos en los que Manrique intervino, nada quedaba al azar, además de ofrecer la idea original del proyecto (objetivos: mirador, parque marítimo, museo...), el diseño general para la elaboración de planos

106. Véase IZQUIERDO, VIOLETA: “César Manrique, diseños para Lanzarote”, en *Actas de las VI Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, Arrecife, Servicio de Publicaciones del Cabildo de Lanzarote, 1995, pp. 290-314.

(que luego realizaría el equipo técnico), y la ambientación adecuada, revisaba una por una aquellas partes que darían relevancia y personalidad a la obra y sobre las que recaería el peso del conjunto. Sintió debilidad por cuatro elementos constructivos: puertas, escaleras, ventanas y chimeneas, con los que creó espacios únicos y majestuosos, pero también puso especial hincapié en los detalles, que singularizaron sus creaciones.

A pesar de que el arte y los artistas han caminado bastante al margen de los objetos de uso y otros aspectos vitales, hay ejemplos que rompen esta regla y demuestran que la cooperación y la mutua interrelación son posibles y muy positivas. Esta participación garantiza con su presencia la buena forma que debe revestir cualquier objeto de uso y la pretensión de confeccionar objetos bellos además de funcionales. Rietveld, Voisey, Van de Velde, Aalto, Ponti o Le Corbusier, siendo conocidos como excelentes arquitectos, también dedicaron parte de su labor a la creación de muebles, relojes, teteras, fuentes y hasta estampados para telas. Entre los pintores; Tatlin diseñaba utensilios domésticos y, a veces, su propio vestuario; Matisse no sólo pintó y decoró la iglesia dominicana Notre Dame de Rosaire en Vence, sino que también diseñó ornamentos para los oficios litúrgicos; Picasso y Dalí, por citar algunos ejemplos más próximos, crearon joyas, carteles, escenografías para teatros, incluso modelos para vestidos.

El arte lo vemos ya incorporado a la cotidianidad, en las paredes de las ciudades, en los aviones, en los grandes almacenes, en la decoración de interiores, en los miles de productos de una industria motorizada por el consumo y el deseo de potenciar estéticamente las necesidades primarias. La evolución era lógica e inevitable. Estas “nuevas expresiones del arte se han ido incorporando a esta sociedad cambiante y mutante, integrándolas en sus formas de desarrollo, consiguiendo un arte funcional y con unas motivaciones y finalidades diferentes de las tradicionales”¹⁰⁷. Los factores humanos del diseño, es decir, la apariencia y la función son los límites del artista en esta tarea.

En el primer capítulo de este libro hicimos referencia a algunas muestras de diseño en las que Manrique había intervenido, como el *Primer concurso de bocetos para estampados* (1955), la exposición *Objetos Nuevos de Navidad* (1959), o la creación de un *Escaparate para el Corte Inglés* (1963), ejemplos del interés del artista por cualquier manifestación en la que el arte y la cotidianidad se pudieran aunar. Manrique realizó también numerosas obras murales (obras estrechamente ligadas con la arquitectura), cerámicas, mosaicos, diseños textiles, fotografías. Eran facetas creativas difíciles de encajar en los apartados anteriores, pero que no podíamos olvidar en este recorrido por su obra artística.

César Manrique estaba especialmente dotado para crear, fuera en el campo que fuese. Su formación nada tenía que ver con un aprendizaje sistematizado de

107. PONCE, FERNANDO: *Tendencias del arte contemporáneo*, Madrid, ediciones Forja S.A., 1982, p. 192.

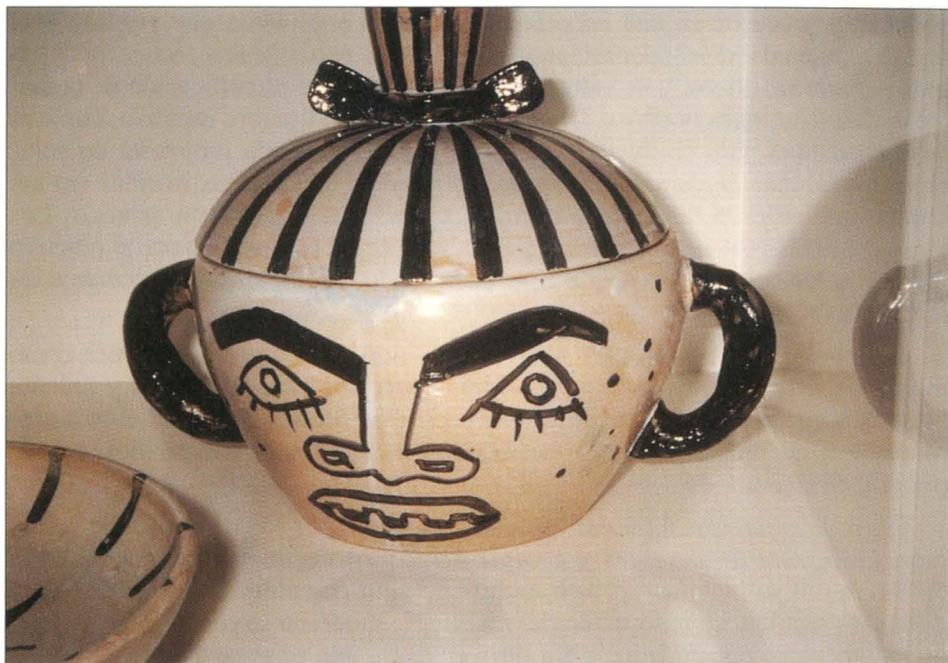
técnicas y procesos en una escuela específica, y poco tenía que ver también, con la imagen del diseñador racional que trabaja a partir de una secuencia de ciclos y pasos analíticos, y de valoración, hasta llegar a la identificación de la mejor de las soluciones posibles. Digamos que él era un hombre intuitivo, con una gran capacidad para producir ideas sobre la marcha. Cada propuesta de solución se calibraba al instante, la valoración racional de las ideas intuitivas era tan rápida, que en él la intuición y la razón se hallaban en perfecta ósmosis. Las ideas creativas y su capacidad para producirlas se adaptaban siempre al objetivo propuesto, unas desencadenaban a las otras. Todo bajo la visión pertinente e integradora del conjunto.

Dentro del *diseño artesanal*, el artista se sintió atraído por la cerámica como medio de reafirmar sus raíces culturales. Desde los años cincuenta y sesenta hacia cerámicas inspirándose en las técnicas y las formas de la tradición lanzaroteña. Las cerámicas participan del carácter escultórico en sus perfiles, y de la pintura, en su colorido.

El proyecto artesanal más ambicioso presentado por Manrique, fue la colección *Lanzarote de muebles y complementos en exclusiva para Artespaña* (1982), en él se incluían no sólo mobiliario sino complementos decorativos y diseño de textiles. La renovación del mobiliario moderno se centra en la recuperación artesana, por un lado; y por otro, en el cambio original y libre. Un mueble-escultura, por ejemplo, es una presencia decorativa, pero es también un ob-



Diseño artesanal, Cerámica.



Diseño artesanal, Cerámica.

jeto artístico que enriquece la cotidianidad humana. Algo muy parecido ocurre con el renacimiento del arte del vidrio, de la cerámica y de la tapicería, cuyas nuevas y audaces formas han traído hasta nuestros días unos ejemplos que tienen sus raíces en la mejor tradición europea. Los muebles que presentó Manrique estaban ejecutados en maderas naturales, partiendo de elementos del mobiliario autóctono como la tradicional destiladera. En las sillas y otras piezas de la colección se apreciaban a veces recuerdos del estilo Chippendale, que dejó particular huella en la isla.

Las vajillas de cerámica vidriada de color blanco estaban decoradas a mano, con dibujos en tonos verdes o tejas inspiradas en la alfarería isleña, adornadas con pintaderas, recuerdan los sellos étnicos utilizados por las primitivas comunidades, en otros objetos cerámicos (bases de lámparas) encontramos ecos de las chimeneas lanzaroteñas.

Para las telas se recreó en la flor de Hibiscus, sobre fondos claros, una fantasía cromática que se ajustaba a la moda de los textiles. Las alfombras fueron realizadas en telares manuales, sus grecas con motivos de pintaderas querían reflejar la línea campesina que identificaba a todos los elementos de la colección. En general, todo el conjunto era el reflejo de una mirada en la tradición lanzaroteña.

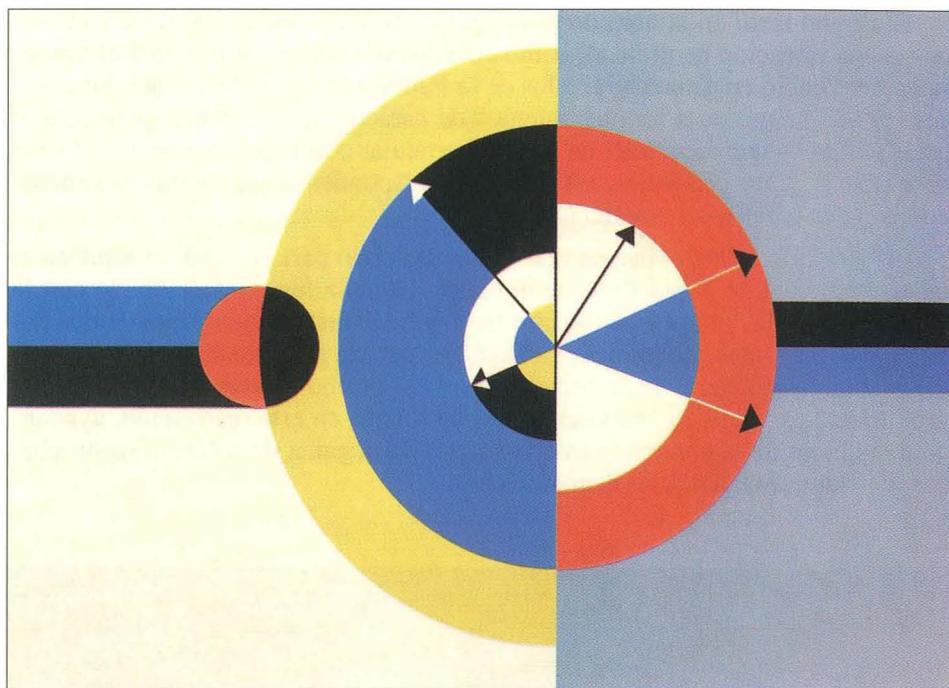
El diseño textil en la obra de Manrique responde a varios motivos; unas veces, a una intención de utilidad, como cuando crea los uniformes para el restaurante del Diablo en Timanfaya, o los de la Fundación César Manrique; otras veces, es una respuesta a acontecimientos de carácter social, donde es necesario crear símbolos que recuerden un evento particular como *Las banderas del Cosmos* (1985), y en ocasiones, estos diseños responden a propuestas netamente comerciales (*camisetas o pañuelos*).

En 1994 vio la luz el diseño que Manrique donó para realizar un tapiz en el taller municipal de Santa Cruz de Tenerife. El tapiz fue confeccionado con la técnica conocida como Gobelino alto lis¹⁰⁸, y tiene unas dimensiones de dos por tres metros. La lana, de primera calidad, fue tratada para su antienvjecimiento y los colores utilizados en la reproducción del diseño fueron el ocre, rojo, negro, grises, y crudos. El artista puso mucho interés en esta realización, ayudando a la autora de la obra en la interpretación de la gama de colores, los brochazos, las transparencias y las degradaciones.



César Manrique en la inauguración del Centro Astrofísico en el Roque de los Muchachos (La Palma) 1985.

108. GOBELINO, tapiz fabricado en la manufactura francesa del mismo nombre, fundada en París por Enrique IV en 1601.



Bandera del Cosmos (1985).

Los diseños pictóricos que realizó para la carrocería de coches datan de 1980, cuando la casa SEAT le encargó el diseño pictórico para una serie limitada del modelo Seat Ibiza. Manrique unió Lanzarote e Ibiza en un diseño de formas y colores. El rojo y el negro volcánico lanzaroteño, con el verde, azul y blanco ibicenco. Distribuidos en armónicas llamaradas de luz en el exterior, y geométricas figuras en el interior. En 1991, la casa BMW le invitó a participar en el proyecto ART CARS, consistente en dar una impronta artística determinada a la carrocería de un automóvil. Estas creaciones venían realizándose desde hacía dieciocho años y contaron con participaciones tan importantes como Alexander Calder, Frank Stella, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Robert Rauschenberg entre los americanos; Ernst Fuchs (el único europeo antes que Manrique), representante del Realismo fantástico; y los australianos Michael Jagamara Nelson y Ken Done.

Manrique hizo uso esta vez de los principios y formas que ya emplearan artistas futuristas, las “linee-force”, que nos remiten a la velocidad del automóvil de Balla. Se trata de fuerzas dinámico-abstractas que configuran el movimiento de la atmósfera, o la penetración del espacio. Círculos, cuadrados, tonos, líneas, y variaciones constantes nos remiten al movimiento inmanente de los objetos en el espacio, por la relación de unas fuerzas con otras. El mismo autor explica-



Diseño textil: Pañuelo (1990).

ba así el sentido de su creación: “Una relación entre dos mundos diferentes –el mundo de la técnica y el mundo del arte–, para establecer un enlace entre la inteligencia técnica y la artística, para reducir trabas, para producir comprensión y para evolucionar posibilidades de inspiración mutua. Tuve la idea de crear un coche BMW dando la impresión de deslizar por el espacio sin resistencia alguna. Trataba de integrar en un solo objeto la idea de velocidad y aerodinámica por el medio del concepto estético”¹⁰⁹. Vemos como un objeto industrial, el coche, se convierte en una pieza de museo, gracias a la intervención del artista. El toque creativo puede conferir a los objetos un carácter distinto, personal y menos rutinario.

Afrontamos por último el *diseño gráfico* en sus múltiples facetas. Estamos ante un amplio movimiento de arte funcional y de consumo que cuenta con un abanico de ramificaciones que cada vez aumenta un poco más su campo de penetración.

Los objetos han sido creados con un propósito muy determinado, casi siempre relacionados con una finalidad práctica o decorativa, mientras que en el di-

109. ANÓNIMO: “César Manrique puso su sello a un BMW”, en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 20 julio 1991.

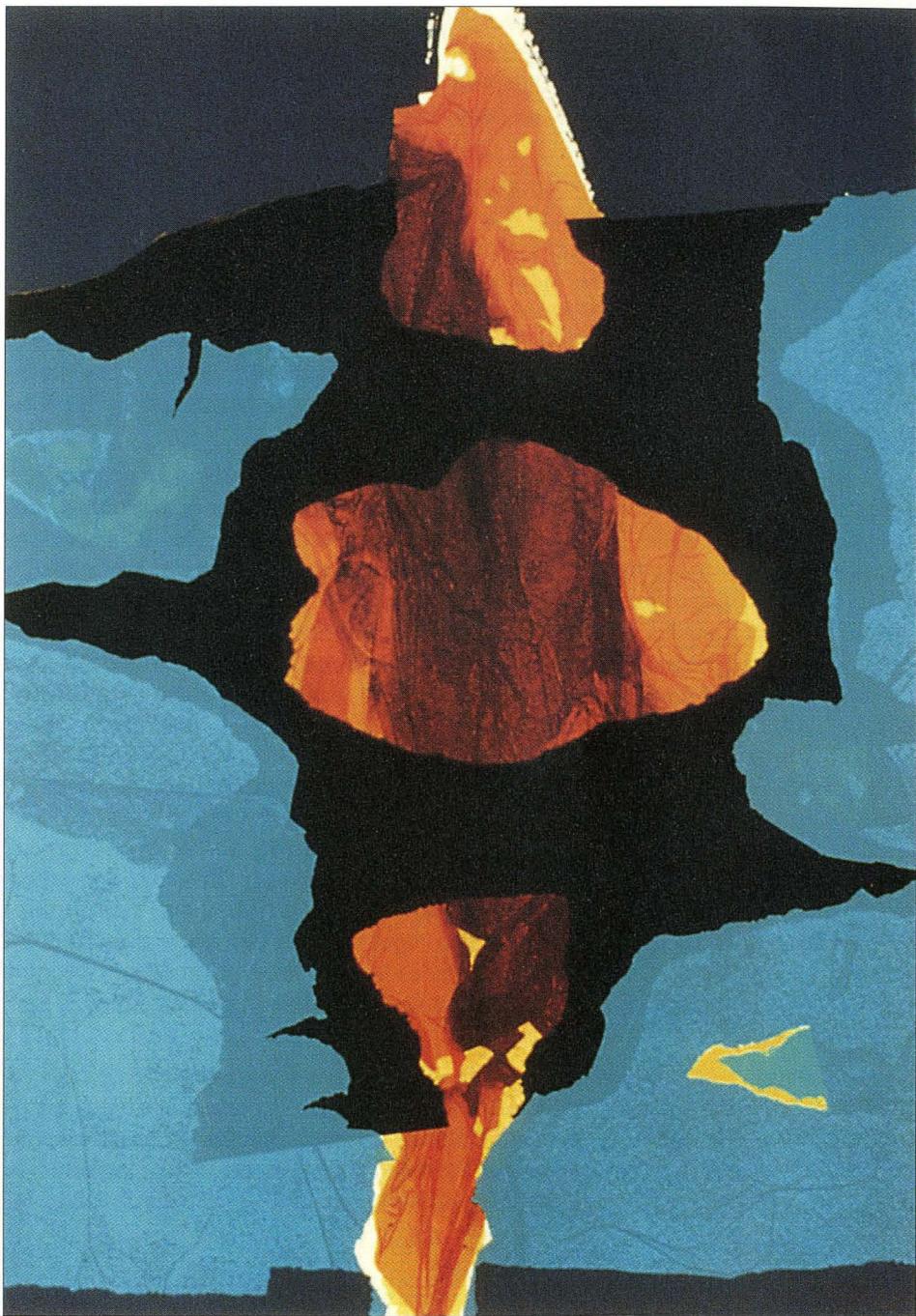


Diseño pictórico ART CAR BMW (1990).

seño gráfico hay una intención comunicativa, es decir, transmitir mensajes entre emisores y receptores. Un cartel, un logotipo, un folleto, han sido expresamente creados para comunicar, para poner en conexión una fuente emisora de información y un polo receptor por medio de la transferencia de un mensaje. La comunicación visual es universal e internacional. Ignora los límites del idioma, el vocabulario de la gramática y puede ser percibido por hombres de distintos lugares.

En el diseño gráfico intervienen diversos factores de cuya acertada conjunción dependerá la eficacia pretendida. Son los siguientes: los soportes (papel, cartulina); los signos gráficos (letras, colores, líneas, texturas, tonos, vacíos); el mensaje (motivo del diseño); y la forma de ordenar todos los elementos en juego, es decir, el modo de estructurar, disponer, y organizar todo el conjunto. Manrique se interesó por todas estas formas de expresión (folletos, logotipos, carteles, portadas de libros y revistas), dotándolos siempre de calidades gráficas y decorativas de excepcional calidad, buscando ese difícil punto de equilibrio entre la forma y el contenido. Buscaba a menudo la presencia de valores sorprendentes y de aquello que pudiera atrapar e imantar la mirada humana, además de tener en cuenta el objetivo a transmitir.

El ámbito en el que Manrique desarrolló esta faceta creativa fue esencialmente Canarias, y la mayor parte de sus trabajos tienen que ver con actos o acontecimientos desarrollados en las islas, por tal motivo, los elementos escogidos en muchas de sus composiciones aluden a referentes directos y específicos de las islas (volcán, palmera, sol, mar). Su propuesta estética se presenta



Serigrafía El Bu azul (1974).

un tanto alejada de los planteamientos seguidos en su producción pictórica, era más directo y llegó de forma más clara al público, presentando de manera figurativa la idea a transmitir, aderezada con vivos colores. Él buscaba el efecto rápido en el receptor del mensaje, es decir, la comprensión súbita de lo que se le quería presentar.

En 1985 realizó un proyecto importante para la promoción turística de Canarias con la presentación del *Anagrama y cartel publicitario de las islas* en la península. Para el primero reunía el sol, la palmera y las piedras de lava, una manera directa de decir “esto es Canarias”; para el segundo, la idea era semejante pero destacando lo más relevante de cada una de las siete islas. Con motivo del *Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias* (1989,90,91), celebrado en el Puerto de la Cruz (Tenerife), realizó varios carteles en los que recurrió a todo aquello que puede evocar la naturaleza de las islas (agua, vegetación, fauna, insectos).

Apreciamos mejor sus propuestas a través de los símbolos y logotipos que Manrique creó para diversos enclaves turísticos de Lanzarote (Casa Museo del Campesino, Mirador del Río, Jardín de Cactus, Jameos del Agua, etc.), que pasan por identificar siempre de manera clara lo representado con el lugar al que representan. *El Logotipo Turístico de Lanzarote*, su última creación, presentado el Día Mundial del Turismo, que el artista explicaba así: “Cuando se me planteó una imagen unitaria y sintética para promocionar visualmente la isla de Lanzarote, se me agolparon impresiones que desde la infancia han alimentado mi alma: la luminosidad potente del sol, la luna dibujándose en la transparencia de las noches y, sobre todo el color y las texturas volcánicas. Durante mi trayectoria artística, la sustancia de la naturaleza ha permanecido inalterable en mi memoria alumbrando el espíritu de mi obra, tan estrechamente ligada a mi territorio. Son elementos esenciales de Lanzarote, que he querido recoger como motivos básicos del imago tipo: el sol, la luna, y el volcán arrojando fuego. Juntos desde ahora se convertirán en el signo que identifique nuestra isla”¹¹⁰. El símbolo (la imagen gráfica que representa la isla), y el logotipo (la manera de representar el nombre), aparecen aquí unidos. Esta fusión de elementos es el emblema con el que Manrique dotó a la isla de una imagen uniforme y fácilmente reconocible.

Nos encontramos en una época en la que el arte toma un papel creciente en la vida del hombre moderno, esta situación determina la previsión de una enorme demanda de la plástica, que está llamada a colmar vacíos progresivamente abiertos. Manrique poseía una enorme facilidad para generar ideas, dar soluciones y enfrentarse a cualquier parcela artística con igual grado de resolución.

110. ANÓNIMO: “Lanzarote presenta su nueva imagen”, en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 9 octubre 1992.

Cuando abordó su trabajo gráfico creó un mundo sintetizado y consciente de sí mismo, un mundo en el que los deseos y las necesidades prácticas se conjugaban con el de los sueños y la fantasía.



Logotipo de Lanzarote.

CONCLUSIONES

Todo lo que antecede nos ha acercado a la comprensión global de la obra artística de César Manrique. Esta visión retrospectiva nos ha proporcionado una mirada que nos permite valorarla en su contexto, y conocer la evolución de la misma, culminando en la elaboración de este trabajo que pretende encajar la figura y la obra de César Manrique en su justa dimensión: la del arte contemporáneo.

La primera conclusión que se deduce de lo anterior es que, la obra de Manrique (y nos referimos a todas sus disciplinas) participa abiertamente de las características que definen el arte de nuestro siglo. La integración de las artes, su contextualización en el ambiente humano, la utilización de nuevas técnicas y métodos en los procesos experimentales, la utilización de materiales hasta ahora sin interés estético; generando un arte ecléctico y cambiante, donde el artista es una individualidad y actúa al margen de grupos buscando su propio estilo. Descubrir todas estas propiedades en la obra de Manrique, revela la compenetración del artista con su época a través de su arte y más aún, a través de la coherencia de su filosofía de vida con la de sus obras.

La segunda conclusión que se deduce de toda la investigación es la imposibilidad de separar autor-obra de su origen. *Manrique/Lanzarote* fueron una simbiosis perfecta, en la que a veces es difícil deslindar las aportaciones de uno y otra en las muestras de arte surgidas de este enlace. César trasladó a su pintura la fantasía colorística de la isla y captó de manera intuitiva la orografía de Lanzarote, conectando las calidades y colores de la tierra con las de sus lienzos, pero no le bastó con el discurso pictórico, con circular dentro del “informalismo matérico”, como uno de sus representantes más auténticos. La necesidad de desbordar el ámbito del cuadro, de traspasar las parcelas estéticas en las que trabajaba le llevaron a intervenir directamente en la naturaleza, enseñándonos a valorarla y disfrutarla, a crear obras para muchos. Lanzarote recibió a cambio los cuidados y el respeto necesarios para conservar su belleza.

Como pintor, César Manrique supo conjugar con extrema sensibilidad lo que le pertenecía como canario de Lanzarote, es decir, la textura, el color y las demás características de la geografía y la geología de su tierra, con un lenguaje abstracto-informalista basado en la expresividad de la materia pictórica. Desde un tratamiento plástico personal sugiere superficies rugosas o la de los magmas

volcánicos, y se va adentrando en el misterio y en las entrañas de su pueblo para descubrir y sacar a la luz, a través de los distintos procesos geológicos, zomórficos o biomórficos, aquello que se escondía bajo la tierra. Sus cuadros son un homenaje a lo indómito, expresión de lo primario, al acercarnos reparamos en esos pliegues, esas arrugas que jalonan la superficie, que semejan una piel delicada, que poco a poco fue cubriéndose con las cenizas y el polvo de erupciones antiguas. Manrique identificó su pintura con todas las características de la modernidad más rigurosa y por otra parte, se sintió emocionalmente ligado a lo más ancestral de nuestra condición humana.

A través de sus intervenciones ecológicas nos presentó una nueva manera de vivir y de crear, a la que dedicó toda su pasión estética. Pensaba que un artista no podía limitarse a una faceta creativa si estaba dotado para hacerlo en otros ámbitos de la experiencia. La obra espacial de Manrique es una propuesta personal que responde a las necesidades precisas de los lugares en los que se sitúa, pero que posee unas líneas de actuación que hacen de ella un modelo transportable allí donde se den condiciones similares. En esta arquitectura hallamos una estrecha simpatía con el destino humano, lo que posiblemente ha provocado que la misma encuentre menos resistencia a ser aceptada y comprendida, que la de otros artistas contemporáneos. Es una obra que se explica a sí misma, puesto que todos los elementos que la componen tienen para nosotros un referente directo, que nos acerca y nos predispone a entenderla de una manera natural, casi lógica.

Las intervenciones espaciales de Manrique tienen como normas rectoras tres pilares: la conservación de la naturaleza, la tradición arquitectónica del lugar, y la utilización de recursos de la modernidad. De la combinación de estas grandes líneas de actuación y de la especificidad de otras características surgen obras cargadas de imaginación, y originalidad. La obra humana se hace solidaria con la obra natural.

El tomar el contexto paisajístico como referente estético da al paisaje un nuevo sentido y significación, lo convierte en una base de conocimientos visuales y teóricos, una dimensión suplementaria que le autoriza a actuar en la esfera de lo funcional y de lo ecológico. Manrique concebía sus espacios como lugares para ampliar los conceptos de arte y estética, allí se podrían recoger distintas facetas de la actividad artística del hombre, presentadas en un medio homogéneo, armónico, de tal modo que la contemplación de estos elementos formara parte del recorrido y el hombre pudiera reconocerlos como parte de un conjunto. La teoría Arte/Naturaleza se constituye en el eje de toda su propuesta de intervención en el medio. Se trata de ver la obra en su totalidad, evitar la fragmentación de cada una de las modalidades artísticas. Este principio le lleva a contextualizar otras facetas creativas (escultura, diseño) en los ambientes para los que han sido creadas. Estas obras tienen pleno sentido en el espacio en el que se sitúan, perdiendo significado cuando se separan del entorno para el que

fueron concebidas. Utilidad y belleza se dan cita en la Naturaleza. La labor escultórica de Manrique no es esporádica, ni marginal, es un trabajo riguroso y experimental, que se entronca en esta propuesta global del ámbito de las artes.

Tan importante como lo anterior, fue la labor didáctica desarrollada por Manrique durante años en la isla, explicando, convenciendo de la importancia de la cultura, de la estética del paisaje, y de preservar la naturaleza. El hombre de acción y el artista coexistieron con fuerza cuando se trató de defender estos valores ante la amenaza de su explotación irracional. Destapó entonces la faceta del hombre comprometido con la vida, con la tierra, y con esta ideología participó en la construcción de un futuro mejor para su isla natal. Compatibilizó el crecimiento y el desarrollo económico, los nuevos recursos, con la preservación de los valores naturales y culturales de Lanzarote. El concepto de arte total, de estética global que se asocia al estilo manriqueño, parece demostrar que la belleza es rentable y que ha podido modificar la realidad, poniéndola como alternativa a la degradación ambiental. Esta vertiente de su personalidad fue doblemente significativa:

- Porque nos reveló un artista y un hombre comprometido con la colectividad y con la personalidad e idiosincrasia del medio donde le tocó vivir.
- Porque demostró cómo se puede conjugar un lenguaje arquitectónico basado en la tradición propia, con las nuevas necesidades de los tiempos (turismo).

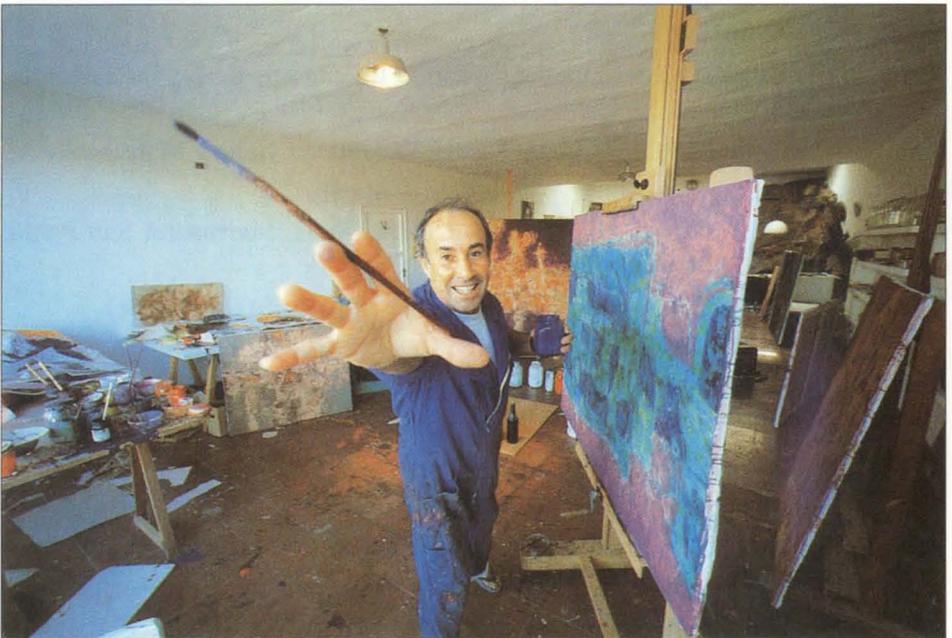
A veces un artista debe demostrar su autenticidad a través de su obra, pero ésta, es generalmente atributo de una gran personalidad. A Manrique no le faltaron personalidad y autenticidad, sensibilidad e imaginación, que aplicó indistintamente en todas sus creaciones y a su propia vida. El lado humano del artista estuvo cargado de vitalismo, alegría y optimismo, que le llevaron a amar la vida y respetarla en todas sus formas, a encandilarse con la belleza y reflejarla por doquier, a denunciar los atentados contra la tierra y hacer suyos los problemas que aquejaban al medio ambiente. Sus lienzos, sus esculturas, cada obra espacial construida, son ejemplos permanentes para el aprendizaje que nos legó.

V APÉNDICES

APÉNDICES

APÉNDICE 1: DATOS BIOGRÁFICOS

- 1919** – Nace el 24 de abril en Arrecife (Lanzarote)
- 1936** – Ingresa voluntario en el ejército, participa en la guerra en Ceuta y Cataluña
- 1939** – Vive con su familia en Las Palmas de Gran Canaria
 - Comenzó los estudios de Arquitectura Técnica (Universidad de La Laguna)
- 1940** – Regresa a Lanzarote. Conoce a Pancho Lasso



César Manrique en su estudio.

- 1945** – Es becado por la Capitanía General de Canarias, para cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid
– Conoce a Pepi Gómez
- 1950** – Obtiene el título de profesor de pintura y dibujo
- 1952** – Ingresa en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid
- 1953** – Primeras investigaciones de pintura no figurativa, los monotipos
– Estancia de varios meses en París
- 1954** – Funda con los pintores Luis Feito, Fernando Mignoni y el poeta Manolo Conde, la galería de arte Fernando Fe (Madrid)
- 1963** – Muere su mujer, Pepi Gómez
- 1964** – Viaja a Nueva York invitado por Nelson Rockefeller
- 1965** – Se traslada a vivir a Nueva York
– Es becado por el Instituto Internacional de Educación para el estudio del arte en América (Contemporary Spanish Art Connecticut)
- 1968** – Regresa definitivamente a Lanzarote
– Trabaja intensamente en la isla para salvaguardar el medio ambiente
– Realiza obras de arquitectura, urbanismo y jardinería en la línea de estilo de la arquitectura popular
- 1969** – Viaja a Suiza
- 1970** – Viaja alrededor del mundo, visitando los museos de Japón, Tailandia, Osaka
- 1971** – Viaja a Inglaterra, Noruega, Suecia, Dinamarca, Italia y Marruecos
- 1973** – Edita el libro, *Lanzarote, Arquitectura inédita*
– Viaja a Brasil, Méjico, Estados Unidos, París, Marruecos, Sao Paulo, Brasilia, y Río de Janeiro
- 1974** – Crea el Centro Cultural “El Almacén”, en Arrecife (Lanzarote)
– Viaja a Francia, Italia, Grecia y Turquía
- 1975** – Viaja a Estados Unidos (San Francisco, Los Ángeles y Hollywood)
– Viaja a Francia
- 1976** – Viaja a Egipto
– Viaja a China, invitado por el gobierno chino
- 1977** – Organiza el “I Certamen Internacional de Arte Contemporáneo”, en el Museo del Castillo de San José
- 1979** – Viaja a Francia, Alemania y Bélgica
- 1980** – Viaja a Nueva York y África (Kenia)

- 1981** – Viaja a Venezuela, invitado por el gobierno de ese país
– Viaja a Jordania, invitado por el rey Hussein
- 1984** – Viaja a Nueva York, invitado al homenaje que el Instituto Español realizó en honor de D. Juan de Borbón
- 1986** – Participa en el Congreso sobre *La vivienda del futuro*, Lanzarote
– Pronuncia una conferencia sobre Arte y Medio Ambiente en el Instituto Internacional de Prensa (IPI) de Viena
– Publica *Lanzarote, Olivin und Lavawein*
- 1987** – Presenta en TVE-1, el programa *La Tarde*, durante una semana
- 1988** – Publica *Escrito en el Fuego*
– Publica *Dámaso*
– Viaja a la India
– Conferencia sobre Urbanismo y Medio Ambiente en el Colegio Oficial de Arquitectos de Las Palmas
- 1989** – Prologa el libro de José Luis Concepción, *Arquitectura y diseño del lugar ideal canario*
- 1992** – 25 de septiembre, muere en accidente de tráfico en Tahíche (Lanzarote)



Burbuja roja (1973). Colección particular (Madrid).

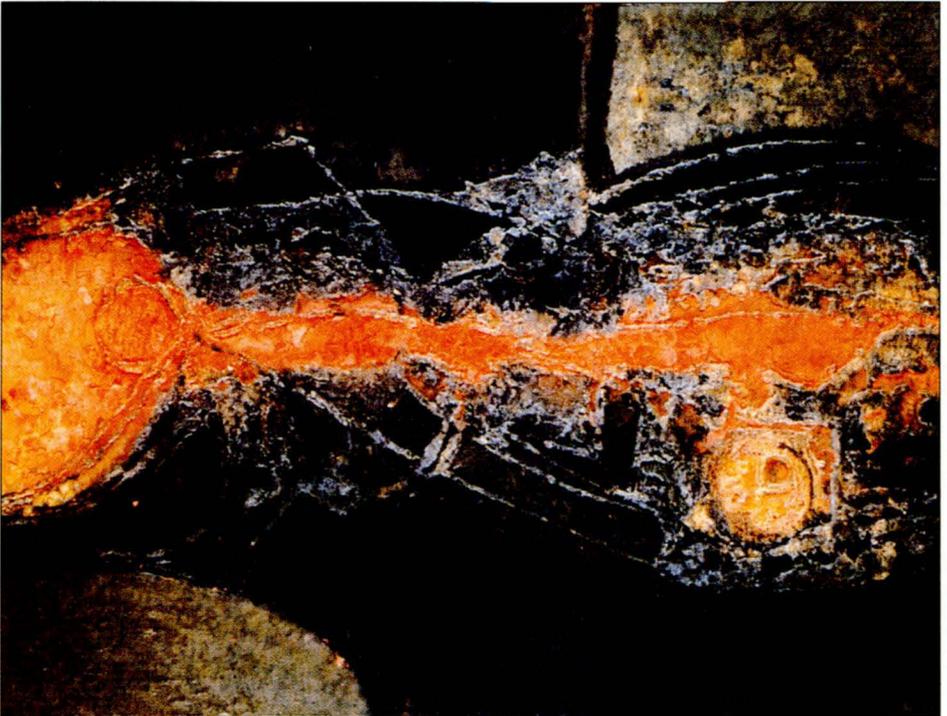
APÉNDICE 2: EXPOSICIONES DE PINTURA

A) INDIVIDUALES

- 1942** – Ayuntamiento de Arrecife (Lanzarote)
- 1953** – Exposición en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria
 – Cabildo Insular de Lanzarote
 – Galería Louis Carré, París (Francia)
- 1954** – Galería Clan (Madrid)
- 1955** – Galería Clan (Madrid)
- 1957** – *Exposición antológica*, Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria)
 – *Manrique, exposición de pintura*, Casino de Tenerife
 – *Manrique, exposición de pintura*, salones del Cabildo Insular de Lanzarote.
- 1958** – *17 Pinturas*, sala de exposiciones del Ateneo de Madrid
- 1960** – Galería L'Entracte de Lausanne (Suiza)
 – *Lanzarote*, galería Nebli (Madrid)
- 1961** – Galería Craven, París (Francia).
 – Galería Bolles, San Francisco (Estados Unidos)
- 1963** – *Pinturas de César Manrique*, galería L'Entracte de Lausanne (Suiza)
- 1966** – Galería Catherine Viviano, Nueva York (Estados Unidos)
- 1967** – Galería Catherine Viviano, Nueva York (Estados Unidos)
- 1969** – Galería Catherine Viviano, Nueva York (Estados Unidos)
- 1970** – Galería Skira (Madrid)
- 1978** – Galería Theo (Madrid)
 – *César Manrique*, galería Ederti (Bilbao)
 – *Obra Gráfica*, galería Cellini (Madrid)
- 1979** – *César Manrique*, galería Am Markt, Colonia (Alemania)
 – Galería Leyendecker (Santa Cruz de Tenerife)
 – *Homenaje a Agustín Espinosa*, Casa de Colón (Gran Canaria)
- 1980** – *Exposición Antológica*, Casa de Colón (Gran Canaria)
 – Galería Vegueta (Gran Canaria)
 – *Pequeño formato*, Sala Cellini (Madrid)
 – *Manrique 80*, galería El Aljibe (Arrecife-Lanzarote)
- 1981** – Centro de Arte Osuna, La Laguna (Tenerife)
 – Museo Internacional de Arte Contemporáneo (Lanzarote)
 – Galería Reese Lübeck (Alemania)

- Galería Möbel Hübner, Berlín (Alemania)
- *Pequeño Formato*, galería El Aljibe, Arrecife (Lanzarote)
- 1982** – Galería Leyendecker (Tenerife)
- 1983** – *César Manrique, Obra Reciente*, galería Vegueta (Gran Canaria)
- *Manrique, Pintura, Collages*, Sala Cellini (Madrid)
- 1984** – *César Manrique, Mischtechnik, Gouachen, Collagen, Serigraphien*, Reiffeisen Bank en colaboración con la galería Am Mark (Alemania)
- Galería Vilches (Málaga)
- 1985** – Galería Analcai (Madrid)
- Sala Luzán (Zaragoza)
- Centro Münchner Volkshochschule Gasteig Kulturzentrum, Munich (Alemania)
- Galería Ritter, Stuttgart (Alemania)
- 1986** – *César Manrique, Bilder und Objekte*, galería Steiner (Alemania)
- *One Man Show*, galería Steiner con la galería El Aljibe (Lanzarote)
- Feria de Basilea (Suiza)
- Casa de Yanguas, El Albaizin (Granada)
- *Fauna Atlántica y Banderas del Cosmos*, Capella de la Misericordia, Consell Insular de Mallorca (Palma de Mallorca)
- Galería Ruf, Munich (Alemania)
- Galería Oliver Maneu (Palma de Mallorca)
- Galería D' Art (Palma de Mallorca)
- Galería Das Atelier (Alemania)
- *César Manrique, Malerei, Gouachen, Collagen, Serigraphien*, galerías Campaña y Ritter, Stuttgart (Alemania)
- 1987** – *Manrique 87, España Viva*, Museo de Seibu (Tokio)
- *Fauna Atlántica*, galería Steiner (Alemania)
- Galería Steiner, Arco-87 (Madrid)
- Galería in der Alten Gutsselfabrik, Frankenthal (Alemania)
- Galería Heseler, Munich (Alemania)
- *Pequeño Formato*, galería El Aljibe (Lanzarote)
- Galería Kiliansmühle, Lünen (Alemania)
- 1988** – *César Manrique, Pintor*, galería Garoé (Tenerife)
- *César Manrique, Vulkanische Kompositionen*, Art Consulting galerie, Frankfurt (Alemania)
- Galería Holtronic en Ottersberg Munich (Alemania)
- 1989** – Galería Afinsa (Madrid)
- Galería Im Dorffeld, Korschenbroich (Alemania)

- Galería Steiner, Castillo Babstadt (Alemania)
- 1990** – *César Manrique, Pintor*, galería M^a Salvat (Barcelona)
- Galería Alvar (Madrid)
- *Antológica en Praga*, Ministerio de Cultura de la Rep. de Checoslovaquia en colaboración con la galería Steiner (Checoslovaquia)
- 1991** – *César Manrique*, galería Feinat, Kiel (Alemania)
- *Antológica itinerante*, Centro de Arte La Regenta (Gran Canaria)
- Casa de la Cultura (Santa Cruz de Tenerife)
- Museo Internacional de Arte Contemporáneo (Lanzarote)
- 1992** – *Manrique, Arte y Naturaleza*, Pabellón de Canarias de la Expo-92 (Sevilla)



Karpango (1966). Colección particular (Madrid).

B) COLECTIVAS

- 1944** – *Exposición de artistas de la provincia de Gran Canaria*, Museo Nacional de Arte Moderno (Madrid)
- 1953** – *Exposición de arte religioso actual*, Hostal de los Reyes Católicos (Santiago de Compostela)
– *Homenaje al pintor Manuel Ortega*, Sala Alcor (Madrid)
- 1954** – *Artistas de hoy*, galería Fernando Fe (Madrid)
– *II Bienal Hispanoamericana*, La Habana (Cuba)
– *I Muestra de arte contemporáneo*, Centro San Isidoro de Cartagena (Murcia)
- 1956** – *VII Exposición de artistas*, Casino de Salamanca
– Instituto de la Cultura Hispánica, Asociación Continental de Intelectuales de Europa (Madrid)
– Galería Clan (Madrid)
– *XXVIII Bienal de Venecia* (Italia)
- 1957** – *Exposición Nacional de Bellas Artes* (Madrid)
- 1958** – *Continuidad en el arte sacro*, Ateneo de Madrid
– *Exposición de arte sacro*, salones de la Seo de Zaragoza
- 1959** – *Objetos nuevos de Navidad*, estudio de César Manrique (Madrid)
– *Jeune peinture espagnole*, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg (Francia)
– *Junge spanische maler kinsthalle*, Basilea (Suiza)
– *Junge spanische maler*, Munich (Alemania)
– *13 peintres espagnols actuels*, Musée des Arts Decoratifs, París (Francia)
– *III Salón de Mayo*, Capilla del antiguo hospital de la Santa Cruz (Barcelona)
– *Colección Westerdahl*, Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife
– *Exposición de arte actual*, Sala Nebli (Madrid)
– *Exposición*, galería San Jorge (Madrid)
– *Exposición homenaje, tema negro y blanco*, galería Darro (Madrid)
- 1960** – *Espaço e cor na pintura espanhola de hoje*, Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (Brasil)
– *Espacio y Color en la Pintura Española de Hoy*, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (Argentina)
– *O Figura*, homenaje informal a Velázquez, Sala Gaspar (Barcelona)
– *XXX Bienal de Venecia* (Italia)
– *24 pintores actuales*, Ayuntamiento de Valladolid y Liceo del Círculo de la Amistad (Córdoba)

- *15 pintores españoles abstractos*, Hostal de los Reyes Católicos (Santiago de Compostela)
- *Espacio y color en la pintura española de hoy*, Comisión Nacional de Bellas Artes de Montevideo (Uruguay)
- *Unge spanske malere*, Kunstforening Oslo (Noruega)
- *Unga spanska malare*, Göterborgs Konstmuseum y Göterborgs Konstförening (Suecia)
- 1961** – *Arte español contemporáneo*, Palacio de Bellas Artes de Bruselas (Bélgica)
- *Arte actual*, galería Darro (Madrid)
- *Contrastes de la pintura española de hoy*, Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio (Japón)
- *Realites nouvelles*, París (Francia)
- *Before Picasso and after Miró*, Guggenheim Museum de Nueva York (Estados Unidos)
- *Modern spanish painting*, Tate Gallery, Londres (Inglaterra)
- 1962** – Dacy Gallery, Nueva York (Estados Unidos)
- *Nueva York, Feria Mundial del Comercio*, galería Nebli (Madrid)
- *Veinte años de arte español*, Sevilla.
- *Diez pintores españoles*, Fundación Eugenio Mendoza de Caracas (Venezuela)
- *Manrique, Rueda, Sempere, Vela y Zóbel*, Sala Nebli (Madrid)
- *Junge spanische maler*, Akademie der Bildenden Künste, Viena (Austria)
- *Exposición antológica de la escuela de Madrid*, Ateneo de Madrid
- *Testimonio de pintura abstracta*, Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife
- *Moderns spanish painting*, Arts Council (Londres)
- *20 años de pintura española*, antiguo hospital de Santa Cruz (Barcelona)
- 1963** – *Doce pintores españoles*, Sección de Artes Plásticas y Audiovisuales de la Dirección General de Información de Tenerife
- *Pintura actual de España*, Oslo (Suecia), Helsinki (Finlandia)
- *Arte de América y España*, Madrid, Barcelona y Nápoles
- *VII Bienal de Sao Paulo* (Brasil)
- *España en Méjico*
- *El arte actual en España*, Palermo (Italia)
- Escaparates del Corté Inglés
- 1964** – *Arte de América y España*, Roma (Italia) y Kunstmuseum de Berna (Suiza)

- *25 artistas españoles*, Sala de Exposiciones del Secretariado Nacional de Información de Lisboa (Portugal)
- *Pintores españoles en la Feria Mundial de Nueva York*
- 1965** – *Contemporary spanish art*, Art Original Gallery, New Canaan (Connecticut)
- 1966** – *Contemporary art association of Houston* (Estados Unidos)
- 1967** – *First kent international*, Kent State University, Kent-Ohio (Estados Unidos)
- 1968** – *Doce pintores y cuatro escultores*, exposición homenaje a Óscar Domínguez, Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife
- *Museo de arte abstracto de Cuenca*, Santa Cruz de Tenerife
- 1970** – *César Manrique, Afro y M. Mabe*, Catherine Viviano, Nueva York (Estados Unidos)
- 1971** – *A paisagem na pintura espanhola contemporânea*, Fundação Calouste Gubelkian, Lisboa (Portugal)
- *Vanguardia de Skira de Madrid*, Sala Gaudí (Barcelona)
- 1972** – *Homenaje a Josep LLuis Sert*, Colegio de Arquitectos de Canarias (Tenerife)
- 1973** – Bienal de Creta (Grecia)
- *Exposición de artes plásticas*, Baracaldo (Bilbao)
- 1974** – *Exposición de pintura Manrique-Dámaso*, galería El Aljibe (Lanzarote)
- 1975** – *Las Palmas XX, arquitectura, escultura, pintura, 1900-1975*, Casa de la Cultura de Arucas (Gran Canaria)
- 1976** – *Arte canario*, exposición itinerante, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico-Cultural
- 1977** – *Diez años de pintura de la galería Theo*, galería Theo (Madrid)
- *4 artistas canarios*, galería Amigos del Arte, Puerto de la Cruz (Tenerife)
- *Vigencia del arte canario*, Banco de Granada (Gran Canaria)
- *Guadalimarte de Canarias*, Casa de Colón y galería Balos (Gran Canaria)
- *Panorama-77*, galería Theo (Barcelona)
- 1978** – *El Mar*, exposición flotante de arte canario contemporáneo, Ferry “Villa de Agaete”, Compañía Transmediterránea
- *Panorama-78*, galería Theo (Madrid)
- *Exposición de arte actual*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife
- 1979** – *Pequeño formato internacional*, galería Theo (Madrid)

- *Kunstlerball 79*, galería Am Markt, Colonia (Alemania)
- *Obra gráfica internacional*, galería El Aljibe (Lanzarote)
- *La serigrafía*, Santa Cruz de Tenerife
- *Amigos del arte canario contemporáneo*, Colegio de Arquitectos de Tenerife
- 1980** – *Exposición de fondo de arte*, Casa de Colón (Gran Canaria)
- *Artistas por los derechos humanos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife
- *Obra gráfica internacional*, Galería El Aljibe (Lanzarote)
- Galería Nacional de Caracas (Venezuela)
- 1981** – *Arte español contemporáneo*, Museo Internacional de Arte Contemporáneo (Lanzarote)
- 1982** – *Espacio-83*, galería Theo (Madrid)
- Arco-82 (Madrid)
- *Arte internacional*, galería El Aljibe (Lanzarote)
- Galería Leyendeker (Tenerife)
- *Arte actual 82*, Museo Internacional de Arte Contemporáneo (Lanzarote)
- 1983** – Arco-83 (Madrid)
- Fiac 83 (París)
- 1985** – *Versiones/diversiones de 14 pintores canarios*, Banco de Bilbao (Gran Canaria)
- *Arte canario 1950-1985*, Castillo de la Luz, Consejería de Cultura del Cabildo Insular de Gran Canaria
- 1987** – *Misterios del universo*, Centro Cultural de la Villa de Madrid
- *Pintura española contemporánea*, colección de la Fundación Juan March, Museo Internacional de Arte Contemporáneo (Lanzarote)
- *Impulse reminiszensez*, galería Maximilianstrasse, Munich (Alemania)
- *Lineart gent 87* (Bélgica)
- Exposición en Heildeberg (Alemania)
- XXV aniversario de la Sala Luzán (Zaragoza)
- *Los pintores canarios y el desnudo*, Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria
- 1988** – *El desnudo, artistas canarios del siglo XX*, galería de Arte Canario Contemporáneo (Gran Canaria)
- Centro cultural del Conde Duque de Madrid
- *Artistas canarios, centenario de la UGT*, sala de exposiciones San Antonio Abad, Vegueta (Gran Canaria)
- *Pintores contemporáneos*, sala de Arte Garoé, Santa Cruz de Tenerife

- *Homenaje a Sempere*, galería Brita Prinz (Madrid)
 - *Acercamiento a las artes plásticas de las regiones y nacionalidades de España*, Asamblea Regional de Murcia
 - *Feria internacional de arte gent*, galería Esfinge (Bélgica)
 - *Lineart international air fair 20th century*, Gante (Bélgica)
 - *IV Feria internacional de arte moderno y contemporáneo* de Valencia
 - *Veinticinco años de arte contemporáneo español*, Sala Luzán (Zaragoza)
 - *Artistas canarios en el centenario de la UGT*, Sala de Arte y Cultura de la Caja Canarias en La Laguna (Tenerife)
- 1990** – *Madrid arte de los 60*, sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Madrid
- *Arte internacional en las colecciones canarias*, Centro Atlántico de Arte Moderno (Gran Canaria)
 - *Arte canario*, Sala Juan Ismael y Casa de Colón (Gran Canaria)
 - *Arte puerto 90*, Puerto de la Cruz (Tenerife)
- 1991** – *El museo imaginado*, Centro Atlántico de Arte Moderno (Gran Canaria)
- 1992** – *César Manrique y Modest Cuixart*, galería María Salvat (Barcelona)



Escultura (1978). Fundación César Manrique (Lanzarote).

APÉNDICE 3: CATÁLOGO OBRA ESCULTÓRICA

1956 ESCULTURA MÓVIL

Obra abstracta, trabajada en hierro que formaba parte de la decoración de la Parrilla del Hotel Fénix de Madrid (paradero desconocido)

1960 ESCULTURA

Rocas volcánicas erosionadas por el mar

Estuvo emplazada en el parque José Ramírez Sardá de Arrecife, actualmente no existe como tal, sus partes fueron desmembradas y colocadas en el Puente de las Bolas (Lanzarote)

1968 FECUNDIDAD

Hierro pintado de blanco. Depósitos de agua de barcos desguazados, 15 mts de altura

Enclavada en el centro geográfico de la isla; homenaje al trabajo del campesino lanzaroteño, Mozaga (Lanzarote)

CANGREJO CIEGO

Hierro

Emblema para Los Jameos del Agua (Lanzarote)

ENCONTRIJS

Madera sobre piedra

170 x 50 x 50 ctms

Trozos de madera unidos con clavos

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

1970 HOMENAJE AL DOCTOR MOLINA OROSA

Piedra volcánica, hierro

Enorme masa de lava obtenida directamente de la naturaleza y donde la labor del artista se limita a su elección y algún retoque

Situada frente al Hospital Insular del Cabildo de Lanzarote

BARLOVENTO, HOMENAJE AL MARINO

Hierro

2 mts

Sobre un soporte de hierro se yergue un conglomerado del mismo material, restos prensados del desguace de barcos

Parque Islas Canarias, Arrecife (Lanzarote)

ESCULTURA

Hierro

Partiendo de un eje central surgen ramificaciones en cuyos extremos, a modo de ramas de un árbol, se colocan elementos en forma de sartén invertida

Emplazada en el centro de la cafetería del restaurante *El Diablo*, en Timanfaya (Lanzarote)

DIABLO

Hierro oxidado

Emblema para el Parque Nacional de Timanfaya (Lanzarote)

1971 MÓVIL: LOS ALISIOS

Tubos de acero, láminas de hierro de 6 mm, madera

Sobre un tronco de madera truncado se apoya una barra central a la que se enlaza una serie de varillas menores, todas ellas terminadas en un cono de chapa metálica

Lago Martiáñez, Puerto de la Cruz (Tenerife)

LA JIBIA

Cemento y piedras compactadas, pintadas de rojo, blanco y negro

4 x 20 mts

Escultura monumental con forma de molusco del que toma su nombre, con oquedades que permiten el juego infantil

Lago Martiáñez, Puerto de la Cruz (Tenerife)

MÓVIL: DEIMOS

Hierro y piedra

6 mts

Sobre un pedestal irregular de piedra se yerguen seis barras de hierro, que tienen soldados transversalmente distintos recortes metálicos con formas de veletas

Lago Martiáñez, Puerto de la Cruz (Tenerife)

ESCULTURA

Metal

110 x 46 x 46 ctms

Colocada en uno de los muros de la Fundación César Manrique, su sentido ornamental es aquí más claro que en otras de sus obras

Tahíche (Lanzarote)

1973 COMPOSICIÓN

Hierro y metal

Assemblage de materiales de encuentro aunados por el artista configuran una obra de belleza singular

Mirador del Río (Lanzarote)

MÓVILES

Hierro

125 x 400 ctms

En cada una de las bóvedas del mirador, partiendo de un péndulo que cuelga del techo, salen varias varillas de hierro en cuyos extremos hay soldadas pequeñas láminas metálicas. Aparte de su función estética, tienen la función acústica de romper el eco

Mirador del Río (Lanzarote)

PEZ Y PÁJARO

Hierro

Recortes metálicos con forma de pez y pájaro entrelazados, sobre un amontonamiento de piedras volcánicas. Son algunos de los símbolos elementales en la plástica de Manrique

Mirador del Río (Lanzarote)

1974 SERIE: HOMENAJE AL MAR

Bronce y piedra 43 x 39 x 100 ctms

Madera 6 x 6 x 5 ctms

Bronce 8,5 x 16 x 19,5 ctms

Las reducidas dimensiones de estas obras contrastan con su gracia, belleza y armonía

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

1976 MÚLTIPLE: HOMENAJE AL MAR

Bronce dorado

43 x 36 x 23 ctms

1977 HOMENAJE AL MAR

Lava volcánica machacada, con hormigón blanco

30 x 24 x 12 mts

Situada en un ángulo del complejo Lago Martiánez; sin parangón en su quehacer plástico

Puerto de la Cruz (Tenerife)

MÚLTIPLE: HOMENAJE AL MAR

Bronce y aluminio

20 x 17 x 9 ctms

Múltiple de 300 ejemplares

Distintas colecciones particulares

HOMENAJE A WILHEIM REICH

Madera: raíz de eucalipto

150 x 40 ctms

Es probablemente el primer reconocimiento que se ha hecho en el mundo al descubridor del orgón

Lago Martiáñez, Puerto de la Cruz (Tenerife)

RAÍCES AL CIELO

Madera: raíces de pino

8 mts

Grupo de árboles plantados al revés con las raíces mirando al cielo, con sentido escenográfico manifiesto. Situados en la plataforma lateral de las piscinas del Lago Martiáñez, Puerto de la Cruz (Tenerife)

MÓVIL: FOBOS

Hierro

5 mts de altura

Barra de hierro de la que surgen los meridianos de tres globos superpuestos; completados por alerones del mismo material, en la que se colocan chapas en forma de disco para ofrecer más resistencia al aire

Entrada de Costa Teguisse (Lanzarote)

MÓVIL: TIOVIVO

Hierro pintado de diversos colores

230 x 220 x 220 cm

Formas huecas y semiesféricas que se mueven y juegan al compás del viento

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

1978 ESCULTURA

Hierro

41,5 x 65 x 25 ctms

Plancha de hierro martillado con tridente sobre base cúbica del mismo material

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

1982 ESCULTURAS LÁMPARA

Metacrilato y acero

60 x 60 x 50 ctms

50 x 55 x 60 ctms

Relacionadas con los principios cinéticos de luz y movimiento

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

MÚLTIPLE: VAGUADA

Bronce dorado

60 x 60 x 23 ctms

Obra relacionada con la creación del centro comercial La Vaguada en Madrid

ESCULTURA MÓVIL I

Metal

180 x 60 x 60 ctms

A diferencia de los móviles situados en espacios abiertos, ésta se mueve por corriente alterna

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

ESCULTURA MÓVIL II

Metal

180 x 60 x 60 ctms

Réplica de la anterior

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

ESCULTURA MÓVIL III

Metal

100 x 60 x 51 ctms

Variante de las anteriores, de dimensiones más reducidas

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

MÚLTIPLE: SIN TÍTULO

Acero inoxidable

61 x 61 x 161 ctms

MÚLTIPLE: SIN TÍTULO

Metacrilato y acero

50 x 55 x 60 ctms

1983 ESCULTURA MÓVIL IV

Metal

240 x 100 x 60 ctms

Semejante a las tres esculturas móviles de la Fundación

La Vaguada, Madrid

ESCULTURAS MONOLITO

Pizarra

400 x 165 x 81 ctms

300 x 129 x 67 ctms

Esculturas pétreas con forma monolítica, terminadas en vértice, situadas en el exterior del centro comercial de La Vaguada, Madrid

OBJETOS

Madera, hierro y cristal

190 x 52 x 9 ctms

Listones de madera dispuestos verticalmente y horizontalmente unidos con grandes clavos, donde los pequeños orificios se rellenan con piezas de cristal. La composición toma la apariencia de máscara
Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

1985 AL INFINITO

Hierro forjado

11 mts de altura

Obelisco sobre pirámide truncada de cemento, homenaje al cosmos. Obra simbólica creada con motivo de la inauguración del Observatorio Astrofísico del Roque de los Muchachos, Garafía (La Palma)

1986 SERIE: FAUNA ATLÁNTICA

Madera, hierro, cristal, plástico; pintados con colores puros acrílicos

190 x 346 ctms

Serie de seis composiciones, peces imaginarios

Hotel "Los Fariones", Lanzarote

1986/87 SERIE: ESCULTURAS PARA LA VIDA

Bronce sobre mármol

24 x 10 x 12 ctms

15 x 15 x 12 ctms

40 x 12 x 11 ctms

15 x 15 x 15 ctms

15 x 15 x 29 ctms

Sobre formas cúbicas de mármol, se sitúan cráneos y osamentas de animales, fósiles realizados en bronce

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

1987 MÓVIL

Móvil que pende del techo, de proporciones gigantescas, situado en la entrada del Auditorio de los Jameos del Agua, Lanzarote

MÓVIL

De dimensiones más reducidas que el anterior pero de igual funcionalidad; situado en el Jameo Chico, en Jameos del Agua. Lanzarote

1989 EL TRIUNFADOR I

Hierro

234 x 150 ctms

Dos placas metálicas de fino espesor forman un conjunto indisoluble, de contrastes de superficies y huecos

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

EL TRIUNFADOR II

Hierro policromado, base metacrilato

25 x 15 x 3 ctms

La variación cromática y el tamaño son el objeto de modulación con respecto al anterior

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

MÓVIL: EL RÓBALO

Acero

Escultura móvil a base de peces de acero, estuvo situada en la playa de la Muralla del Puerto de Santa María en Cádiz, hoy en Playa-Jardín del Puerto de la Cruz (Tenerife)

MORENA

Hierro

Escultura-emblema para el Mirador de la Peña

Isla del Hierro

1990 MÓVIL

Acero

3 x 2 metros

En el Mirador del Palmarejo (La Gomera)

HOMENAJE A LA RUEDA

Madera

180 x 150 ctms

Composición circular sobre cuatro soportes, trabajado con perforaciones de formas geométricas

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

LA MUJER Y SU SOMBRA

Madera

168 x 135 x 74 ctms

53 x 37 x 20 ctms

Composición realizada en dos placas de madera donde ha sintetizado el concepto unitario de la mujer y su sombra

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

LA GUERRA

Hierro

195 x 85 ctms

Descarnada ejecución en hierro del tema de la guerra; la utilización de pintura roja agudiza el sentido dramático de la misma

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

CACTUS

Hierro, pintado en verde

8 mts de altura

Cactus de gigantescas proporciones, que anuncia la entrada al jardín de Guatiza. La deliberada desproporción y la semejanza con el tema tratado hacen ver en esta obra principios del pop-art

Jardín de Cactus, Guatiza (Lanzarote)

MÓVILES

Metal y cristal

Yuxtaposición de barras metálicas, entremezcladas sin orden aparente. Entre ellas se insertan esferas de vidrio, marcando el contraste matérico y acentuando los principios eclécticos de su arte. Consigue una vistosa disposición espacial. Existen varios móviles de estas características en las distintas dependencias del Jardín de Cactus, Guatiza (Lanzarote)

MÓVIL

Móvil dinámico, en una de las chimeneas exteriores del Jardín de Cactus, consigue una perfecta simbiosis con el aire

Guatiza (Lanzarote)

MAQUETA PÉNDULO

Hierro

190 x 140 x 35 ctms

La oscilación pendular provocada por el viento, acentúa el carácter lúdico de la obra

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

1991 MÓVIL: ENERGÍA DE LA PIRÁMIDE

Metal

4 x 2,90 x 2,90 mts

Sobre una base pétrea, una forma piramidal sostiene un eje central del que surgen ramificaciones, en cuyos extremos se disponen pequeñas pirámides huecas

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

MULTIPLICIDAD

Madera

180 x 150 ctms

Placas de madera de diferentes formas y colores, se mezclan ofreciendo un juego visual sorprendente y de difícil disociación

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

OJO

Piedra

9 x 19 x 11 cms

Pequeña escultura con forma de ojo, obtenida a partir de una piedra volcánica. Apoyada en un soporte de hierro

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

PÁJARO GRIFO

Hierro

Emblema de las bodegas El Grifo

San Bartolomé (Lanzarote)

1992 SERIE: JUGUETES PARA EL VIENTO, MÓVIL

Acero cortén pintado de rojo

8'85 mts de altura, sobre una base de cemento de 2 mts

Rotonda de Haría-Arrieta (Lanzarote)

SERIE: JUGUETES PARA EL VIENTO, MÓVIL

Acero inoxidable pintado

7 x 4,30 x 4,30 mts

Montaña Blanca (Lanzarote)

MÓVIL: HOMENAJE A PEPÍN RAMÍREZ

Acero inoxidable

14,5 x 9,20 mts

8.000 kg de móviles, 2.200 kg de fijos

Aeropuerto de Lanzarote

MÚLTIPLE

Metacrilato y basalto (base)

40 x 27,5 x 11 cm

Inaugurado el Día Mundial del Turismo

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

1993 SERIE: JUGUETES PARA EL VIENTO, MÓVIL

Acero cortén pintado de blanco

700 x 400 x 300 cm

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

MAQUETA MÓVIL

Acero pintado

210 x 88 x 88 cm

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

1994 LA MUJER Y SU SOMBRA

Acero cortén

210 x 70 cmts

Playa de las Canteras, Las Palmas de Gran Canaria

SERIE: JUGUETES PARA EL VIENTO, MÓVIL

Acero sobre una base de hormigón forrado de piedra volcánica

12 metros de altura

Berlín (Alemania)

1995 VELETA

Acero cortén pintado de rojo

2 x 2 metros

En lo alto del kiosco, figura de pez

Parque Marítimo de Santa Cruz de Tenerife

SERIE: JUGUETES PARA EL VIENTO, MÓVIL

Acero cortén

6 x 3 metros

Parque Marítimo de Santa Cruz de Tenerife

SERIE: JUGUETES PARA EL VIENTO, MÓVIL

Acero cortén

9,70 x 5,76 mts

Estructura de elementos móviles que giran gracias a la acción del viento. Está formada por un eje central macizo de acero, que soporta trece rotores con cojinetes axiales y radiales, lo que supone un total de veintiséis cojinetes

Paseo de las Canteras, la Puntilla (Las Palmas de Gran Canaria)

SERIE: JUGUETES PARA EL VIENTO, MÓVIL

Acero cortén

5 x 2,90 metros

Parque Marítimo del Mediterráneo (Ceuta)

SERIE: JUGUETES PARA EL VIENTO, MÓVIL

Acero cortén

5,25 x 2,70 metros

Parque Marítimo del Mediterráneo (Ceuta)

SERIE: JUGUETES PARA EL VIENTO, MÓVIL

Hierro galvanizado

13 x 4,12 x 4,12 mts

Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)

MÓVIL

Hierro galvanizado

12 metros de altura, 4,20 de parte móvil, 4,80 de diámetro

Peces pintados de colores

Playa Jardín de Punta Brava, Puerto de la Cruz (Tenerife)



Mural Jaquetón (1992). Fundación César Manrique (Lanzarote).

APÉNDICE 4: CATÁLOGO OBRA MURAL

- 1950** – Cuatro murales para el Parador Nacional de Turismo Arrecife (Lanzarote). *Alegoría de la isla, El viento, La pesca, La vendimia*. Con referencias a la flora, el paisaje, y los tipos étnicos de la isla. Acrílico y aguada sobre muro
- 1952** – Seis murales, hotel Castellana Hilton de Madrid (destruidos)
- 1953** – Mural para el Aeropuerto de Guacimeta (Lanzarote). 110 x 946 ctms. Acrílico sobre muro
En 1994, un equipo de personal especializado del ICROA, procedió al arranque del mural, actualmente se halla dividido en 9 fragmentos convenientemente embalados y guardados en la Fundación César Manrique, Tahíche (Lanzarote)
- 1954** – Decoración mural en cerámica, para una de las fachadas de una empresa de materiales de construcción, calle Santa Cruz de Marcenado nº 9, Madrid. 340 x 220 ctms (exterior). 270 x 160 x 110 x 440 x 113 ctms (interior)
- Pintura mural en la casa que César Manrique poseía en la calle Rufino Blanco de Madrid, tema canario (mago, camello, volcán, cactus)
- 1955** – Mural en el Banco Guipuzcoano de Tolosa
Ladrillo, cerámica, cal y piedra en bajo relieve con grafismos; completamente abstracto. En colaboración con el arquitecto Bariandarán, y junto a una escultura de Chillida
- Pintura mural en el Banco Guipuzcoano de San Sebastián. Sobre madera con pintura plástica, tres tablas unidas que representaban la arquitectura, la pesca y la industria
 - Pintura mural en el Banco Guipuzcoano de Madrid. En colaboración con el arquitecto Anasagasti. 300 x 400 ctms. Composición de carácter esquematizante realizada en vivos colores
 - Pintura mural en el cine “Princesa” de Madrid (destruido). Con el arquitecto Sanz Magallón
 - Pintura mural sobre tabla para el antiguo despacho del constructor Huarte. 161 x 161 ctms. Hoy en una colección particular de Madrid
- 1956** – Mural en el Salto de Pampaneira, Sierra Nevada (Granada)
- Tres murales para la parrilla del Hotel Fénix (Madrid). Arquitecto, José María Anasagasti. Pinturas, cerámicas, esculturas, sirvieron para ambientar este lugar de esparcimiento (decoración desaparecida)
 - Seis murales para el comedor de obreros y de ingenieros de la fábrica Kinos de Agromán en Villaverde (Madrid)

- 1957** – Mural del bar “Panchitos” de Palma de Mallorca (destruido)
- Pinturas murales para la sala de máquinas de la central del Pantano de Cíjara (Badajoz). Pintura sobre la energía, con efecto industrial y torres metálicas. Ingeniero Francisco Benjumea
 - Gran mosaico con teselas de mármol en el Pantano de Cíjara (Badajoz). Técnica de mosaicos románicos
- 1959** – Mural para el edificio de la “Sical” en la carretera de Tafira (Gran Canaria). 14 x 5 mts, bocetos realizados por César Manrique y ejecución dirigida por el pintor grancanario Pepe Dámaso
- Dos murales para la nueva terminal del Aeropuerto de Barajas (Madrid), 22 x 3 metros (destruidos)
- 1962** – Mural en el Casino de Arrecife (Lanzarote)
- Pintura mural en el Club Náutico de Las Palmas de Gran Canaria. 340 x 460 ctms
 - Mural en la cafetería “Arrecife” del Club Náutico de Lanzarote. *Anatomía para un barco*, objetos encontrados
- 1964** – Mural en la Casa del Marino de Las Palmas (Gran Canaria)
Anatomía para un barco II, a base de restos de embarcaciones recogidos en la playa, el artista ofrece una visión poética de lo inservible. 240 x 470 ctms, técnica del assemblage
- 1967** – Dos murales para La Escuela Náutica de Santa Cruz de Tenerife:
Anatomía para un barco en madera y hierro. 4,50 x 12,60 mts. Se trata de un conjunto de objetos encontrados en cementerios marinos, y en los depósitos de chatarra de los astilleros. La unión de estos elementos configura un gran cuerpo mural con forma de barco
Máquina para el mar en madera y hierro, 2 x 4 mts. Variante del anterior, utiliza la misma técnica del assemblage, presenta un mecanismo a base de tracciones de curvas, conjugando la combinación de transparencias con determinados volúmenes. Es una obra dinámica que da la impresión de poner en marcha la juventud del edificio
- 1970** – Mural para el Hotel Cristina de Las Palmas de Gran Canaria. Piedra volcánica compacta de color ocre claro. 182 x 1530 ctms, abstracción matérica con tramos en alto relieve
- Pinturas murales en azulejos, en el restaurante *La Era* de Yaiza (Lanzarote)
- 1972** – Mural para la Caja Postal de Ahorros en el Paseo de Recoletos nº 7 (Madrid). Colocado en el hall de entrada, realizado en piedra de Salamanca, con cantos dorados y rosados, 400 x 800 ctms. Juega con la abstracción y la textura de la piedra

- 1973** – Mural para el Hotel Meliá del Puerto de la Cruz (Tenerife), realizado en madera y hierro
- 1974** – Mural en la Ermita de Máguéz (Lanzarote). En piedra de cenizas volcánicas compactas. Es la única composición que ha realizado para un edificio de funcionalidad religiosa
- 1977** – Dos murales en el Hotel Las Salinas de Costa Teguisse (Lanzarote), de lava basáltica negra y con tratamiento especial de escayolas
- Mural en La Lava, obra de carácter efímero, insertada en la naturaleza
- 1981** – Mural de la nueva terminal del Aeropuerto de Lanzarote, hecho de piedra, 23 x 2,80 mts. Composición abstracta, donde la combinación de las líneas produce un contraste de superficies y sombras que acentúan la escena compositiva
- 1986** – Mural en los Jameos del Agua (Lanzarote), *Naufragio Feliz*, madera y hierro, conforman un assemblage de referencias simbólicas en la espina dorsal de un barco
- 1987** – Murales en la Caja Canarias de Santa Cruz de Tenerife, en hierro y con técnica de bajo relieve
- 1989** – Mural en madera pintada, con forma de dragón marino, realizado para el Mirador de la Peña, El Hierro
- 1990** – Mural en la cafetería del Jardín de Cactus de Guatiza (Lanzarote). Madera recortada y pintada con formas de cactus, alusivo al entorno donde se sitúa
- Mural en la Caixa de Arrecife (Lanzarote). Madera recortada y pintada en verde, rojo y azul con forma de dragón marino
- 1992** – *JAQUETÓN*
31,50 x 3,50 mts
Hecho con azulejos troceados de vivos colores
Fundación César Manrique de Tahíche (Lanzarote)
- 1995** – Mural en cerámica
2,50 x 4 mts
Motivo Fauna Atlántica
Realizado a su muerte con diseños dejados por el artista
Playa-Jardín, Puerto de la Cruz (Tenerife)
- Mural en cerámica
3,30 x 8 mts
Motivo Fauna Atlántica
Realizado a su muerte siguiendo los bocetos dejados por César Manrique.
Parque Marítimo de Santa Cruz de Tenerife



Diseño para El Grifo (1991).

APÉNDICE 5: CATÁLOGO DE DISEÑOS

- 1952** – Folleto para promocionar la isla de Lanzarote y plano guía del Puerto del Carmen
- 1955** – *Primer concurso de bocetos para estampados*, de la casa Gastón y Daniela, Manrique obtuvo el segundo premio con su tela *Sandías*
- 1959** – *Objetos nuevos de Navidad*, Christmas abstractos, móviles y árboles navideños plegables
- Diseño del cartel de la exposición *Jeune peinture espagnole*
- 1963** – *Arte nuevo en seis escaparates de El Corte Inglés*, Manrique realizó un escaparate a base de móviles
- 1968** – Portada del libro *Lancelot*, de Agustín Espinosa
- 1974** – Serigrafías: *El Bu azul, acromo, rojo y negro* (tirada 99)
- 1979** – Serigrafía: *Sin título* (tirada 300)
- 1980** – Diseño pictórico para la carrocería de una serie limitada del modelo Seat Ibiza
- 1982** – *Lanzarote de muebles y complementos en exclusiva para Artespaña*, en el que se incluía no sólo mobiliario sino complementos decorativos y diseño de textiles
- 1985** – *Las Banderas del Cosmos* (diez), para la inauguración del Centro Astrofísico del Roque de los Muchachos en la Palma
- Logotipo para un sello de la inauguración del Astrofísico
 - Cartel anunciador del *Carnaval-85*, Santa Cruz de Tenerife
 - Anagrama y cartel publicitario para la presentación turística de Canarias en la península
 - Obra gráfica: Fauna atlántica (tirada ilimitada)
 - Obra gráfica: *Campesino*, y *Campesina* de Lanzarote (serie ilimitada)
 - Obra gráfica: *Las banderas del cosmos* (tirada ilimitada)
- 1986** – Estandartes para los barcos Bribón y Fortuna
- *Máscaras y caretas sobre temas africanos*, exposición celebrada en la sala Aljibe del Almacén (Lanzarote)
- 1987** – Serigrafía: *Vulcanología Activa* (tirada 90)
- Serigrafía: *Vulcanología Activa* (tirada 90)
- 1988** – Portada de la revista *Arteguía*, nº 38
- Portada del libro *Escrito en el Fuego*

- Serigrafía: *Vulcanología Activa* (tirada 470)
- Serigrafías: *Piti, Verde, Desconocida* (tiradas de 50)
- 1989** – Primer cartel para el Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza de Canarias (Puerto de la Cruz-Tenerife)
- Cartel para el Congreso Internacional de Prensa y Medio Ambiente, celebrado en Lanzarote
- Logotipos y símbolos para la red de enclaves turísticos del Cabildo de Lanzarote (Casa del Campesino, Mirador del Río, Jameos del Agua, Restaurante de Timanfaya, Jardín de Cactus, Castillo de San José)
- Dibujos decorativos para la revista “Monigote”, del centro de profesores de Lanzarote
- Diseño para el concurso de logotipos de la C.E.E.
- Diseño para la Colección Cointreau de Arte Contemporáneo
- Diseño de joyas en cuarzo rosa
- 1990** – Segundo cartel para el Festival Internacional de Cine Ecológico del Puerto de la Cruz
- Serigrafía: *Marina* (tirada 450)
- Proyecto ART CARS, decora la carrocería de un coche BMW.
- 1991** – Tercer cartel para el Festival Internacional de Cine Ecológico, titulado *Luna LLena*
- Portada del libro *Hecho en el Fuego*
- Anagrama para las bodegas *El Grifo* de Lanzarote
- Anagrama de la casa de alquiler de coches *Cicar*
- 1992** – Logotipo turístico para Lanzarote
- Logotipo para los Centros de Arte, Cultura y Turismo, del Cabildo de Lanzarote
- Símbolo para la Fundación César Manrique de Lanzarote
- 1994** – Diseño donado por Manrique al taller municipal de Santa Cruz de Tenerife, para la creación de un tapiz

APÉNDICE 6: OBRA ECOLÓGICA**LANZAROTE**

- 1955** – Parque Municipal de Arrecife
– Plaza de la Iglesia de San Ginés
- 1968** – Jameos del Agua (Malpaís de la Corona)
– Taro de Tahíche
– La Casa del Campesino (Mozaga)
- 1970** – Restaurante *La Era* (Yaiza)
– Restaurante *El Diablo* (Montañas de Timanfaya)
- 70/74** – Islote del Amor (Arrecife)
– Jardines del Arrecife Gran Hotel
– Restaurante *El Golfo*
– Reparación del Mirador de Malpaso en Haría
– Restauración del Molino de Gofio en Guatiza
- 1973** – Mirador del Río (zona norte)
- 1974** – Ermita de Máguez
– El Almacén (Arrecife)
- 1976** – Palacio Spínola (Teguisse)
– Restaurante *Los Aljibes* (Costa Teguisse)
– Castillo de San José (Arrecife)
- 1977** – Jardines del Hotel *Las Salinas* (Costa Teguisse)
- 1979** – Aeropuerto de Arrecife
- 1981** – Pueblo Marinero (Costa Teguisse)
- 1982** – Casa de Hussein de Jordania (Costa Teguisse)
- 1984** – Charco de San Ginés (Arrecife)
- 1987** – Auditorio de los Jameos
- 1988** – Casa de Haría
- 1990** – Jardín de Cactus (Guatiza)
– Proyecto del Faro de Arrecife

TENERIFE

- 1972** – Jardines y piscinas del hotel *Gran Tinerfe* (playa de la Américas)
- 1971/77** – Costa Martiánez (Puerto de la Cruz)

1988 – Parque Marítimo del Puerto de la Cruz

1989 – Piscinas del Acantilado de los Gigantes

1991 – Proyecto del Mirador Circular de los Gigantes

1991/92 – Playa-Jardín (Puerto de la Cruz)

1992/95 – 1ª fase del Parque Marítimo de Santa Cruz de Tenerife

LA PALMA

1985 – Ambientación para la inauguración mundial del Centro Astrofísico en el *Roque de los Muchachos*

EL HIERRO

1989 – Mirador de la Peña

LA GOMERA

1990 – Mirador del Palmarejo

GRAN CANARIA

1991 – Idea para *El Confital*

MADRID

1983 – La Vaguada

CEUTA

1989 – Proyecto del Parque Marítimo del Mediterráneo (Inauguración en 1995)

SEVILLA

1990 – Proyecto del Centro cultural y de investigación y zona expansión y recreo de uso público en la finca *Veta de la Palma*, Puebla del Río

CÁDIZ

1989 – Chiringuito *El Róballo*, Puerto de Santa María



Más allá de las cenizas (1977).

APÉNDICE 7: PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

1955 – 2ª medalla en la I Muestra de arte contemporáneo de Cartagena

1959 – Premio de la Crítica 59

1968 – Medalla de plata al Mérito Turístico (Ministerio de Información y Turismo)

– Delegado de Bellas Artes en Lanzarote

1977 – Medalla de oro al Mérito Turístico (Ministerio de Información y Turismo)

1978 – Premio Mundial de Ecología y Turismo de Berlín (Asociación de periodistas alemanes)

– En España, el Rey don Juan Carlos le concede la Gran Cruz al Mérito Civil

- 1979** – Fue propuesto para la Academia de Urbanismo de Alemania
– Oscar de oro al mejor fomento y defensa de la naturaleza
- 1980** – Medalla de oro de Bellas Artes (impuesta por S.M. el Rey Juan Carlos I en el Museo del Prado)
– Premio Marketing 79, a la mejor labor humana y profesional Ciudad de Las Palmas
- 1981** – Premio “Goslarer Mönchenhaus-Preises por el arte y la ecología”, Alemania
– En Venezuela, el presidente Herrera Campins, le concede las medallas conmemorativas del sesquicentenario del libertador
– Galardón Sansofe a la creatividad artística
- 1982** – La Nederlande Lauréate Van D’Abead (NLA), de Holanda, donada por la Fundación Stiffung, y nombrado miembro honorario
– Le conceden el Cordón Bleu de Saint Esprit, Francia
- 1984** – Es propuesto para el Premio Príncipe de Asturias de las Artes por el Gobierno Autónomo Canario
– Nombrado director del seminario de Urbanismo y Ecología, organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo
- 1985** – Premio *Las Manos* de arte, Fundación Carrera y Carrera
- 1986** – Premio Europa Nostra del Parlamento Europeo, Londres
- 1987** – Medalla de oro del Consejo Territorial de la Propiedad Urbana de Canarias
- 1988** – Miembro honorífico del consejo asesor de la Escuela de Artes Decorativas de Madrid
– Galardonado con el *Teide de Oro*, Radio Club Tenerife
- 1989** – Premio *Canarias* de Bellas Artes, Gobierno de Canarias
– Premio de la Fundación de los Archipiélagos Españoles (Palma de Mallorca)
– Premio Fritz Schumayer de la Fundación Stiffung (FVS) de Hamburgo
– Miembro del comité español del programa Hombre y Biosfera, de la UNESCO
– Placa de la ciudad de Ceuta
– Medalla del Puerto de Santa María (Cádiz)
– Miembro del jurado de la primera exposición internacional de Holo Graffics, Nüremberg

- Presidente de Honor, junto con S.A.R. la Infanta Margarita de Borbón, del congreso de médicos, escritores y artistas
- 1990** – Premio de Comunicación Relaciones Humanas, de la Asociación de la Prensa de Lanzarote y Fuerteventura
- 1991** – Drago de oro de la Asociación Canaria de Empresarios del Ocio
 - Medalla de oro de la ciudad del Puerto de la Cruz, Tenerife
- 1992** – La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia), le nombra a título póstumo miembro-académico de la misma
- 1995** – Es declarado hijo adoptivo del municipio de Tías
 - Es declarado junto a Pepín Ramírez, “Hijo Predilecto de Lanzarote”

VI BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

A) BIBLIOGRAFÍA GENERAL

PINTURA

- AGUILERA CERNÍ, VICENTE: *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, ediciones Guadarrama, 1966.
- *Iniciación al arte español de la posguerra*, Barcelona, ediciones Península, 1970.
 - *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.
- AGUIRRE, JUAN ANTONIO: *Arte Último*, Madrid, Guadarrama, 1969. Colección el arte y los sistemas visuales, ediciones Istmo, 1982.
- AREÁN, CARLOS: *20 años de pintura de vanguardia*, Madrid, editorial Nacional, 1961.
- *Balance del arte joven en España*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.
 - *30 años de arte español*, Madrid, ediciones Guadarrama, 1972.
- AZCÁRATE RISTORI, JOSÉ MARÍA: *Historia del arte moderno y contemporáneo*, Madrid, UNED, 1976.
- *Panorama del arte español del siglo XX*, Madrid, UNED, 1978.
- BLAS, JUAN IGNACIO: *Diccionario de pintores españoles contemporáneos desde 1881*, Madrid, Estiarte, 1972.
- BLOCK, COR: *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Madrid, Cuadernos de arte, Cátedra, 1982.
- BONET, JUAN MANUEL: *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BOZAL FERNÁNDEZ, VALERIANO: *Historia del arte en España*, Madrid, editorial Istmo, Colección Fundamentos, 1972.
- *La construcción de la vanguardia (1850-1939)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, 1978.
 - *Arte del siglo XX en España: Pintura y escultura (1939-1990)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols., 1995.

- BOZAL FERNÁNDEZ, VALERIANO y LLORENS, TOMÁS (coordinador): *España vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, editorial Gustavo Gili S.A., 1976.
- BRIHUEGA, JAIME: *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Madrid, ediciones Istmo, 1981.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *España: medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*, Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985.
 – *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987.
 – *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988.
 – *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*, de Eduardo Rosales a Miguel Barceló, Madrid, Alianza, 1990.
 – *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 2 vols., 1992.
- CALVO, F y GONZÁLEZ, A.: *Crónica de la pintura española de la posguerra 1940-1960*, Madrid, Multitud, 1976.
- CAMPOY, ANTONIO MANUEL: *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Madrid, Ibérica Europea de Ediciones S.A., 1973.
 – *100 Maestros de la pintura española contemporánea*, Madrid, Ibérica Europea de Ediciones, 1976.
- CIRLOT, J. EDUARDO: *El estilo del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Omega, 1952.
 – *Informalismo*, Barcelona, Ediciones Omega, 1959.
 – *Pintura contemporánea 1863-1963*, Barcelona, Seix Barral, 1963.
- CHÁVARRI, RAÚL: *La pintura española actual*, Madrid, Ibérica Europea de Ediciones, 1973.
- DORFLES, GILLO: *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Nueva colección Labor, 1966.
- GARCÍA MADARIAGA, JUAN IGNACIO: *Panorama de la pintura española contemporánea*, Madrid, Korografía, 1993.
- GAYA NUÑO, J. ANTONIO: *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérica Europea de Ediciones, 1970.
 – *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérica Europea de Ediciones, 1975.
- LARCO, JORGE: *La pintura moderna española y contemporánea*, Madrid, Castilla, 1964.
- MORENO GALVÁN, J. MARÍA: *Introducción a la pintura española*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960.
 – *La última vanguardia de la pintura española*, Madrid, ed. Magius, 1969.
- PÉREZ REYES, CARLOS: *La pintura española del siglo XX*, Barcelona, Vicens-Vives, 1990.
- PONCE, FERNANDO: *Tendencias del arte contemporáneo*, Madrid, ediciones Forja S.A., 1982.

TOUSSAINT LAURENCE: *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983.

UREÑA, GABRIEL: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940-1959*, Madrid, Ediciones Istmo, Colección Fundamentos, 1982.

ARQUITECTURA Y URBANISMO

AALTO, ALVAR: *La humanización de la arquitectura*, Barcelona, Tusquets Ediciones, 1977.

ALEMÁN DE ARMAS, ADRIÁN: *Elementos constructivos y ornamentales de la arquitectura en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Colegio Oficial de Aparejadores de Santa Cruz de Tenerife, 2ª edición, 1967.

BOIX GENE, JOSÉ: *El arte en arquitectura*, Barcelona, Ceac, 8ª edición, 1976.

BROADBENT, GEOFFREY: *Diseño arquitectónico. Arquitectura y ciencias humanas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

CANDILIS, GEORGES: *Arquitectura y urbanismo del turismo de masas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.

CESARI, MAURICE: *La lectura del ambiente*, Buenos Aires, Infinito, 1ª edición, 1977.

CONRADS, ULRICH: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, editorial Lumen, 1973.

– *Arquitectura, escenario para la vida*, Madrid, H.Blume, 1977.

DOMENECH, LUIS: *Arquitectura española contemporánea*, Barcelona, ediciones Blume, 1968.

FLORES, CARLOS: *Arquitectura popular española*, Madrid, Aguilar, 1973.

HAMLIN, TALBOT: *Arquitectura: un arte para todos*, Barcelona, Sociedad General de Publicaciones, 1973.

LAURIE, MICHAEL: *Introducción a la arquitectura del paisaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

LE CORBUSIER: *Principios del urbanismo*, Barcelona, Ariel, 1975.

– *Cómo concebir el urbanismo*, Buenos Aires, Infinito, 3ª edición, 1976.

– *La casa del hombre*, Barcelona, Poseidón, 1ª edición, 1979.

PÉREZ VIDAL, JOSÉ: “La vivienda canaria: datos para su estudio”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, Las Palmas, 1967.

RAPORORT, AMOS: *Vivienda y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

RIBALTA, MARTA: *Arquitectura de jardines*, Barcelona, editorial Blume, 1978.

SOTA, ALEJANDRO: *Arquitectura y naturaleza*, Madrid, Escuela Superior de Arquitectura, 1956.

WRIGHT, FRANK LLOYD: *El futuro de la arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1978.

ESCULTURA

- ALCOLEA GIL, SANTIAGO: *Escultura española*, Barcelona, ediciones Polígrafa, S.A., 1967.
- AREÁN GONZÁLEZ, CARLOS A.: *Escultura actual en España. Tendencias no imitativas*, Madrid, Publicaciones El Duero, Colección Espacio, 1967.
– *Artes aplicadas en la España del siglo XX. Tendencias no imitativas*, Madrid, Publicaciones El Duero. Colección Espacio, 1967.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar, 1992.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO: *La escultura del siglo XX*, Barcelona, Omega, 1956.
- FRANCO SERORUN, DOLORES: *Evolución de la escultura española en el siglo XX*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luís, 1978.
- GAYA NUÑO, JOSÉ ANTONIO: *Escultura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
– *El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea*, Madrid, E. Aguado Editor, 1966.
- MARÍN-MEDINA, JOSÉ: *La escultura española contemporánea. Historia y evolución crítica*, Madrid, Edarcon, 1978.
– *Escultura multiplicada*, Madrid, Editor Peace, 1985.

DISEÑO

- BOHIGAS, ORIOL: *Proceso y erótica del diseño*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 2ª edición, 1978.
- COSTA, JOAN: *Imagen global: evolución del diseño de identidad*, Barcelona, ediciones CEAC, 1987.
- DEMACHY, ALAIN: *Arquitectura interior. Principios y aplicaciones*, Barcelona, editorial Blume. 1ª edición, 1975.
- DORFLES, GUILLO: *El diseño industrial y su estética*, Barcelona, Labor, 1968.
- FERNÁNDEZ ALBA, ANTONIO: *El diseño entre la teoría y la praxis*, Barcelona, Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. A.T.E., 1971.
- KAHN, LOUIS: *Forma y diseño*, Buenos Aires, ediciones Nueva Visión, 1984.
- PANOFSKY, ERWIN: *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, ediciones Infinito, 1970.
- PAPANÉK, V.: *Diseñar el mundo real: ecología humana y cambio social*, Madrid, ediciones Blume, 1977.
- RAMÍREZ DE LUCAS, JUAN: *Arte popular*, Madrid, ediciones Más Actual, 1976.
- RICHARD, ANDRÉ: *Diseño y calidad de vida*, Barcelona, Colección Temas de diseño, Fundación BCP, 1981.

ZATONYI, MARTA: *Una estética del arte y del diseño*, Buenos Aires, editorial CP.67, 1990.

B) BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBROS

CASTRO, FERNANDO: "Las artes plásticas en los siglos XIX y XX", *Canarias*, Madrid, Anaya, 1980.

- "Las artes plásticas del siglo XX", *Noticias de la Hª de Canarias*, vol. III, Barcelona, Cupsa-Planeta, 1981.
- "Las artes plásticas después de la Guerra Civil", *Historia del arte en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1987.
- *Antología crítica del arte en Canarias*, Consejería de Educación, Gobierno de Canarias, 1987.
- *El museo imaginado. Arte canario, 1930-1990*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 1992.

CASTRO MORALES, FEDERICO: "César Manrique en la vanguardia de los años 50", en *II Jornadas de Historia de Lanzarote y Fuerteventura*, Tomo II, Servicio de Publicaciones del Cabildo de Lanzarote, 1990.

CELSO FERNÁNDEZ, CELESTINO: "Escultura en Canarias: 1929-1991", *El Museo Imaginado. Arte Canario 1930-1990*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 3 dic. 1991- 26 ene. 1992.

CONCEPCIÓN, JOSÉ LUIS: *Arquitectura y diseño del lugar ideal canario* (prologado por César Manrique), Tenerife, editor José Luis Concepción, 1989.

GALANTE GÓMEZ, FRANCISCO JOSÉ: *Historia crítico-descriptiva de la arquitectura en Canarias*, Consejería de Educación, Gobierno de Canarias, 1987.

HERNÁNDEZ PERERA, JESÚS: *Arte en Canarias*, Madrid, Noguer, 1984.

HERRERO, PALOMA: *Veinticinco años de arte en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, La Caja de Canarias, 1987.

IZQUIERDO, VIOLETA: "Los murales de César Manrique", en *Actas del X Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, ediciones del Cabildo Insular, 1994.

- "César Manrique: diseños para Lanzarote", en *Actas de las VI Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, Servicio de Publicaciones del Cabildo de Lanzarote, Arrecife, 1994.
- "Evolución estilística de la pintura de César Manrique", en *Actas de las VII Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, tomo II, Servicio de Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 1995.
- "Lanzarote: Reserva de la Biosfera. La obra espacial de César Manrique catalogada en esta declaración", en *Actas del V Coloquio Internacional de Historia de las Islas del Atlántico*, Servicio de Publicaciones de la Fundación Mapfre Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

- “Artistas canarios emigrados a Madrid después de la Guerra Civil española”, en *Actas del XII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Tomo III, Las Palmas de Gran Canaria, ediciones del Cabildo Insular, 1998.
- “César Manrique y la defensa del medio ambiente”, en *Actas de las IX Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Fuerteventura, Servicio de Publicaciones del Cabildo Insular, 2000.

MARTÍN RODRÍGUEZ, FERNANDO GABRIEL: *Arquitectura doméstica canaria*, Santa Cruz de Tenerife, ed. Interinsular Canaria, S.A., 1978.

MARTÍN HORMIGA, ANTONIO FÉLIX, y PERDOMO, MARIO ALBERTO: *José Ramírez y César Manrique. Una isla como tema*, Lanzarote, Servicio de Publicaciones del Cabildo de Lanzarote, 1995.

PERDOMO, MARIO ALBERTO: “El modelo de desarrollo turístico en la isla de Lanzarote: ¿Hacia una estética del turismo?”, *I Jornadas de Historia de Lanzarote y Fuerteventura*, Servicio de Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 1987.

PÉREZ REYES, CARLOS: *Escultura Canaria Contemporánea*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984.

SANTANA, LÁZARO: “Notas sobre arte canario”, *Canarias, siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1983.

VV.AA.: *Natura y cultura de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.

VV.AA.: *Fundación César Manrique. Discursos de Inauguración*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Fundación César Manrique, 1992.

VV.AA.: *Canarias. Economía, Ecología y Medio Ambiente*, Santa Cruz de Tenerife, Francisco Lemus Editor, 1994.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

AGUIRRE, JUAN ANTONIO: *Arte Canario*, exposición itinerante, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico Cultural, Madrid, 1976.

AREÁN, CARLOS: *Veinticinco artistas españoles*, catálogo de la muestra celebrada en la sala de exposiciones del Secretariado Nacional de Información en Lisboa, Madrid, 1964.

- *21 pintores españoles*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, Madrid, 1973.

CASTRO, FERNANDO: “Luces en la escena canaria”, catálogo exposición *Luces en la escena canaria*, Jerusalén Artists House, Jerusalén, 1987.

CONDE, MANUEL: “Sin título”, catálogo de la exposición, *Manrique, Rueda, Siempre, Vela, Zóbel*, Galería Nebli, Madrid, 1962.

DÍAZ RETS, ENRIQUE: Catálogo general de la exposición *Arte de América y España*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1963.

DYCKES, WILLIAN: Catálogo de la exposición *Spanish art now*, Madrid, 1966.

- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Continuidad del arte sacro*, catálogo de la exposición del mismo título celebrada en el Ateneo de Madrid, Madrid, 1958.
- GONZÁLEZ ROBLES, LUIS: *Spaço e cor na pintura espanhola de hoje*, catálogo de la exposición del mismo título exhibida en Río de Janeiro y Sao Paulo, diciembre 1959 - enero 1960.
- *Artistas españoles en la XXVIII exposición biennial internacional de arte de Venecia*, Pabellón de España, Madrid, 1956.
 - *VII Bienal de Sao Paulo*, catálogo general, Sao Paulo, 1963.
- HERNÁNDEZ PERERA, JESÚS: “Ofrenda Plástica a Óscar Domínguez”, catálogo de la exposición *Doce pintores y cuatro escultores. Homenaje a Óscar Domínguez*, Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, 1968.
- “Manrique”, muestra colectiva de la exposición *El Mar*, Ferry Villa de Agaete, 1978.
- MORENO, CEFERINO: “Informa y materia en la pintura española contemporánea”, exposición itinerante organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1982.
- POPOVICI, CIRILO: *Artistas españoles en la XXX exposición biennial internacional de arte de Venecia*, Pabellón de España, Madrid, 1960.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, CESÁREO: *III Salón de Mayo*, Capilla del Antiguo Hospital de Santa Cruz, Barcelona, 9-23 mayo 1959.
- SÁNCHEZ MARÍN, VENANCIO: *Pintores españoles contemporáneos en la Feria Mundial de Nueva York*, Madrid, 1964.
- WESTERDAHL, EDUARDO: “Sin título”, catálogo exposición Banco de Granada, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.
- “César Manrique”, catálogo exposición *Arte español contemporáneo*, Castillo de San José, Arrecife de Lanzarote, 1981.
 - *Vigencia del arte canario*, exposición celebrada en el Banco de Granada, Las Palmas de Gran Canaria, abril-mayo 1977.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- CASTRO, FERNANDO: “Aproximación a César Manrique”, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1979.
- “Pensar en el paraíso”, exposición del Banco de las Islas Canarias, Barcelona, 1986.
 - “El juego es el mensaje”, Catálogo de la exposición *Manrique: Arte y Naturaleza*, Pabellón de Canarias, Sevilla, 1992.
- CONDE, MANUEL: “Objetos nuevos de Navidad”, Catálogo de la exposición *Objetos nuevos de Navidad*, Madrid, 1959.
- DORESTE, VENTURA: “Sin título”, Catálogo exposición antológica, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1957.

- FERNÁNDEZ FUSTER, LUIS: "Lanzarote", catálogo de la exposición *Lanzarote*, Sala Nebli, Madrid, s.f. (1959).
- GALANTE GÓMEZ, FRANCISCO JOSÉ: "Persona y personaje. César Manrique, artista", y "Arquitectura y paisaje. El compromiso del artista", en catálogo de la exposición, *Manrique: Arte y Naturaleza*, Pabellón de Canarias, Sevilla, 1992.
- GALLINER, PETER: "César Manrique", Garoé Sala de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1988.
- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: "La fase austera de César Manrique", Ateneo de Madrid, Madrid, 1958.
- GONZÁLEZ ROBLES, LUIS: "C'est dans l'infini solitude", Galería Graven, París, 1961.
- GIRALT-MIRACLE, DANIEL: "César Manrique, alquimista de la materia", Galería Marra Salvat, Barcelona, 1990.
- HIERRO, JOSÉ: "César Lanzarote de Manrique", Galería Alvar, Madrid, 1990.
- IZQUIERDO, VIOLETA: "La escultura en Manrique", en catálogo de la exposición, *Manrique, Arte y Naturaleza*, Pabellón de Canarias, Sevilla, 1992.
- LIMNER, HANS: "César Manrique: Natur als angerwande Kunst", Gasteig Kulturzentrum, München, 1986.
- MOURE, GLORIA: "César Manrique", Caixa de Pensions, Barcelona, 1983.
- OMAR, ALBERTO: "Lo divino en César Manrique", Centro de Arte Osuna, La Laguna, 1981.
- ORY, CARLOS EDMUNDO: "El nivel estético de César Manrique", Galería Clan, Madrid, 1954.
- OTTO, FREI: "César Manrique", Galería Wild, Frankfurt, 1990.
- PEILLEX, JORGE: "César Manrique", Galería L'Entracte, Lausanne, 1963.
- ROJAS FARIÑA, FRANCISCO: "Manrique en imágenes de Rojas Fariña, fotografías (1962-1992)", Servicio de Publicaciones de la Fundación César Manrique, Madrid, 1994.
- SACK, MANFRED: "Sin título", Galería Heseler, München, 1987.
- ULLÁN, JOSÉ MIGUEL: "Blasón para César Manrique", Sala Luzán, Zaragoza, 1984.
- VV.AA.: Catálogo de la exposición *Manrique, vida y ecología*, Galería Theo, Madrid, 1983. [Contiene textos de Francisco Brines, José Dámaso, Fernando G. Delgado, Francisco Farreras, Antonio Gala, Mario J. Gaviria, Félix Grande, Fernando Higuerras, Antonio López García, Adolfo Marsillach, Celso Martín de Guzmán, Fernando Mignoni, Manuel H. Mompó, Francisco Nieva, Juan Ramírez de Lucas, Luis Rosales, Eusebio Sempere, Jesús Rafael Soto, Eduardo Westerdahl, Fernando Zóbel].
- VV.AA.: Catálogo de la exposición *César Manrique. Hecho en el fuego (Obras, 1968-1990, una selección)*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, 1991 [Contiene textos de Fernando Castro, Francisco José Galante Gómez, César Manrique, John Bernard Myers, Frei Otto, Fernando M. Ruiz, Lázaro Santana].

VV.AA.: Catálogo de la exposición *Manrique: Arte y Naturaleza*, Pabellón de Canarias, Sevilla, 1992. [Contiene textos de Fernando Castro, Francisco José Galante Gómez, Violeta Izquierdo].

WESTERDAHL, EDUARDO: "Sin título", catálogo de la exposición celebrada en el Casino de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1957.

– *Manrique*, Madrid, Colección Arte de hoy, 1960.

MONOGRAFÍAS

BORSICH, WOLFGANG: *Lanzarote and César Manrique. 7 Monumentos*, Lito. A. Romero, S.A., Tenerife, 1993.

GÓMEZ AGUILERA, FERNANDO: *César Manrique en sus palabras*, Servicio de Publicaciones de la Fundación César Manrique, Lanzarote, 1995.

HERNÁNDEZ PERERA, JESÚS: *Manrique*, Galería Theo, Madrid, 1978.

SACK, MANFRED: *Manrique*, Heidelberg, Editorial Braus, 1987.

RUIZ GORDILLO, FERNANDO: *César Manrique*, Servicio de Publicaciones de la Fundación César Manrique, Lanzarote, 1995.

SANTANA, LÁZARO: *Manrique*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991.

– *César Manrique: un arte para la vida*, Barcelona, editorial Prensa Ibérica S.A., 1993.

WASSILJEWSKI, KATHRIN: *7 Creaciones de César Manrique*, 3ª edición, Madrid, Art-edition, 1995.

TEXTOS DEL ARTISTA

Lanzarote, arquitectura inédita, 1977 (segunda edición, revisada y ampliada, 1988), Cabildo de Lanzarote [textos y fotografías de César Manrique; Juan Ramírez de Lucas, Agustín Espinosa, Fernando Higuera y Francisco Nieva].

César Manrique: Lanzarote, Belser, Stuttgart und Zürich, 1979. [Contiene textos de Zaya y César Manrique].

Lanzarote, Olivin und Lavawein, Belser Verlag Stuttgart und Zürich, 1986. (Junto al poeta Hem Schüppel).

Escrito en el fuego, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988. (Edición y prólogo de Lázaro Santana).

Dámaso, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1988.

MATERIAL VISUAL

ARAUJO, JOAQUÍN: "Lanzarote, brasas de vida", un documental de la Fundación César Manrique, junio 1999.

César Manrique, Arte y Naturaleza, Madrid, producciones de Arte Tino Calabuig, Fundación César Manrique, 1995.

César Manrique, *Obra Espacial*, Madrid, producciones de Arte Tino Calabuig, Fundación César Manrique, 1995.

César Manrique, *Lanzarote* (Película Biográfica), Lanzarote, editorial Lancelot, S.L, septiembre 1995.

ARTÍCULOS

ACOSTA CRUZ, AGUSTÍN: “César Manrique habla sobre Lanzarote”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 octubre 1973.

AGANZO, CARLOS: “César Manrique, magma vivo”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 9 mayo 1990.

AGUILAR, YOLANDA: “César Manrique crea en Lanzarote un vergel de rocas y espinas”, en *Cambio 16*, Madrid, 28 mayo 1990.

AFONSO PADRÓN, BENJAMÍN: “César desde el Puerto de La Cruz”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7 enero 1969.

– “Playa Jardín: una obra de César Manrique”, en *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 11 noviembre 1990.

ALBERTI, RAFAEL: “Lancelote”, en *Galería de Pintura*, Madrid, febrero 1989.

ALEMÁN, GILBERTO: “César Manrique habla para los pintores canarios”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 30 diciembre 1957.

– “Objetos nuevos de Navidad en el estudio madrileño de César Manrique”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29 diciembre 1959.

ALEMÁN, JORGE y MAGRANS, MIGUEL: “Cita con César Manrique”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1968.

ALFARO, J.F.: “Seis de los artistas que militan más exacerbadamente en las nuevas tendencias estéticas”, en *Informaciones*, Madrid, 1963.

– “Crónica de arte”, en *Informaciones*, Madrid, 11 enero 1971.

ALLEN HERNÁNDEZ, JONATHAN: “La Fundación César Manrique: la hermosa herencia de una individualidad generosa”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 abril 1992.

– “César Manrique y el futuro imposible”, en *ATLÁNTICA*, CAAM, nº 8, Las Palmas de Gran Canaria, otoño 94.

ALMANDI: “Balcón sobre la isla”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25 mayo 1957.

– “César Manrique”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1957.

– “César Manrique en la playa de Martiánez”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 23 junio 1969.

– “Art in New York”, en *Time*, New York, 1969.

ALONSO, MARÍA ROSA: “Antipaisaje”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 marzo 1972.

ÁLVAREZ, ARTURO: “César Manrique pintor de Lanzarote”, en *Ya*, Madrid, 1971.

– “La pintura volcánica de César Manrique”, en *Seat*, nº 63, Madrid, 1972.

- “Lanzarote: vergel sobre cenizas”, en *Revista Historia* 16, nº 12, Madrid, agosto 1985.
- ÁLVAREZ, OLGA: “César Manrique y la arquitectura popular”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 31 octubre 1974.
- “Bienal Internacional de las Artes Plásticas en Lanzarote”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1976.
- “César Manrique en Madrid”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 21 mayo 1978.
- “Conversaciones canarias”, en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 2 diciembre 1979.
- ÁLVAREZ CRUZ, LUIS: “César Manrique, decorador de la parrilla del Hotel Fénix”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 31 junio 1956.
- “César Manrique”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1956.
- “Un pintor: César Manrique”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24 mayo 1957.
- AMILIBIA, J.M.: “Con César Manrique en Lanzarote”, en *Pueblo*, Madrid, 18 septiembre 1973.
- AMÓN, SANTIAGO: “El certamen internacional de Lanzarote”, en *El País*, Madrid, 15 agosto 1976.
- “Historia de un incidente”, en *El País*, Madrid, 1976.
- ARAUJO, JOAQUÍN: “César Manrique”, en el *semanal El País*, nº 139, Madrid, 17 octubre 1993.
- AREÁN, CARLOS: “Integración de la tradición en la materia pictórica de César Manrique”, en *Correo de las Artes*, nº 33, Madrid, agosto-septiembre 1961.
- “Pintura abstracta española: la cuarta escuela de Madrid”, en *Bellas Artes*, nº 15, Madrid, mayo-junio 1972.
- ARENAS, JAVIER: “Por un gobierno de coalición (arte, imaginación y ecología al poder)”, en *Punto y Coma*, Madrid, 15-30 mayo 1978.
- ARIAS, JAIME: “César Manrique o el dominio de la sensibilidad”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 30 febrero 1972.
- ARMAS, JAVIER: “César Manrique, protagonista en los centros educativos de la isla”, en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 27 mayo 1995.
- ARMAS MARCELO, JUAN JOSÉ: “César Manrique, una fuerza de volcán”, en *Antena Semanal*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 agosto 1988.
- “Hijo predilecto”, en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 17 marzo 1990.
- “La responsabilidad de César Manrique”, en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 29 abril 1990.
- ARMERO, GONZALO: “César Manrique en Galería Theo”, en *ABC*, Madrid, 22 marzo 1978.
- “César Manrique” en *El País*, Madrid, 1978.
- ARNALDO, PAOLA: “César Manrique, un lujo cósmico”, en *Cuadernos para el Diálogo-Cuadernos de Cultura*, nº 1, Madrid, 1978.

- ASENJO, ATAULFO. G.: “Un monstruo marino en Tenerife”, en *Ama*, nº 308, Madrid, 1972.
- AYALA, FRANCISCO: “La lección de César Manrique”, en *Hoja del Lunes*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 julio 1979.
- AYLLÓN, MANUEL: “Manrique, puente entre civilizaciones”, en *Personas*, nº 193, Madrid, mayo 1978.
- AZCOAGA, ENRIQUE: “César Manrique: Pintura, obra gráfica y ecología”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 1978.
- BALLESTER, JOSÉ MARÍA: “César Manrique: La vivencia del paisaje”, en *Madrid*, Madrid, 1971.
– “Historia de una manipulación”, en *Guadiana*, Madrid, 1977.
- BASELGA, ANA: “Premio Mundial de Ecología. César Manrique, el inventor de la pintura verde”, en *Arriba*, Madrid, 1978.
- BELTRÁN, J.E.: “La naturaleza y el hombre”, en *Hostelería Canaria y Turismo*, nº 11, Canarias, enero 1995.
- BELVER, JORDI: “Lanzarote. La utopía de César Manrique”, en *La Vanguardia Magazine*, Barcelona, 6 mayo 1990.
- BENÍTEZ, J.J.: “Lanzarote: el último ermitaño”, en *La Gazeta del Norte*, Bilbao, 1976.
- BERGERON, CATHERIN: “Les petits îles dans le vent”, en *Le Point*, nº 244, París, 1977.
- BILBATUA, MIGUEL: “Arte para turistas de calidad”, en *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1976.
- BILCKE, MAURITS: “César Manrique”, en *De Périscop*, Bruxelles, 1961.
– “Van Velázquez tot Picasso”, en *Radio Televise Week*, nº 15, Bruselas, 17 marzo 1961.
– “César Manrique”, en *De Périscop*, Bruxelles, 1961.
- BOLEA, JUAN: “Lanzarote, alucinación global”, en el semanal *Heraldo de Aragón*, nº 150, Zaragoza, 28 julio 1985.
- BORGES, VICENTE: “La exposición Manrique”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 26 mayo 1957.
- BOU, JOSEP: “Una casa en el volcán”, en *Hogar y Moda*, Madrid, junio 1982.
- BOUACHE, FREDDY: “A L’Entracte Manrique” en *Tribune*, Lausanne, febrero 1963.
– “César Manrique”, en *Tribune*, Lausanne, 1963.
- BREDLOW, LUIS ANDRÉS; NAIFLEISCH, AISENBERG: “César Manrique: bajo los volcanes”, en *La Vanguardia*, Madrid, 5 mayo 1987.
- BURKAMP, GISELA: “El premio Mouchehaus a César Manrique”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3 julio 1981.
- BUSTO, JOSÉ R.: “César Manrique, la ecología ante todo”, en *Blanco y Negro*, Madrid, 7 agosto, 1979.

- CABEZAS, JUAN ANTONIO: “La pintura abstracta como decoración mural”, en *España de Tánger*, Tánger, 1954.
- “Segunda medalla a César Manrique”, en *Pueblo*, Madrid, mayo 1956.
- CABRERA, JAVIER: “El manantial atlántico”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 octubre 1992.
- CABRERA DÍAZ, ABEL: “Con motivo de una exposición. Lo obstruso frente a lo abstracto”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 noviembre 1953.
- CAJIDE, ISABEL: “Flamenco y pintura: Gabriela Ortega, César Manrique y Fosforito. Todo un profundo sentido del arte en una casa abstracta”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 junio 1958.
- “El pintor canario César Manrique en la actualidad madrileña”, en *Arriba*, Madrid, 1958.
 - “César Manrique el pintor abstracto de la lava”, en *Teresa*, Madrid, abril 1959.
 - “Manrique”, en *Artes*, nº 8, Madrid, 8 noviembre 1961.
 - “La tierra y la pintura de César Manrique”, en *Artes*, Madrid, 23 noviembre 1961.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO: “Mucho más que un centro comercial”, en *El País*, Madrid, 12 noviembre 1983.
- CALLERO, FELIPE: “El monumento al campesino y un gran artista”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 enero 1973.
- CAMPOY, A.M.: “El mundo exuberante de César Manrique”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 abril 1956.
- “César Manrique”, en *La Estafeta Literaria*, nº 289, Madrid, abril, 1964.
 - “Manrique en Skira”, en *ABC*, Madrid, 1970.
 - “Manrique”, en *ABC*, Madrid, 1978.
- CANADAY, JOHN: “César Manrique”, en *The New York Times*, New York, 1967.
- CARRASCO, JOSÉ LUIS: “Concluye la primera fase de la ampliación del Monumento al Campesino”, en *Lancelot*, nº 606, Arrecife de Lanzarote, 18 febrero 1995.
- CASTAÑEDA, JUAN PEDRO: “Pepe Dámaso y César Manrique: dos artistas canarios”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, octubre 1974.
- CASTELO, SANTIAGO: “Ante la posible disolución del Cabildo de Lanzarote. César Manrique: es una maniobra localista y caciquil”, en *ABC*, Madrid, 1978.
- CASTILLO, PEDRO DEL: “César Manrique, triunfador del arte abstracto”, en *Fotos*, Madrid, 17 enero 1959.
- CASTILLO PUCHE, JOSÉ LUIS: “La Vaguada es de todos”, en *ABC*, Madrid, 15 febrero 1983.
- CASTRO ARINES, JOSÉ DE: “Crónica de exposiciones: Manrique, Galería Clan”, en *Informaciones*, Madrid, diciembre 1954.
- “Para César Manrique la pintura sólo tiene un futuro próximo: lo abstracto”, en *Informaciones*, Madrid, febrero 1955.
 - “Los pintores en su estudio”, en *Informaciones*, Madrid, 1956.
 - “Dos exposiciones colectivas”, en *Informaciones*, Madrid, 1956.

- “Manrique”, en *Informaciones*, Madrid, 25 noviembre 1958.
 - “El arte nuevo y el mundo comercial”, en *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1963.
- CASTRO, FERNANDO: “César Manrique, ahora en la galería Leyendecker”, en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 14 octubre 1979.
- CASTRO VERAZA, JOSÉ: “Lanzarote, del arte volcánico a la contestación”, en *Gaceta Ilustrada*, nº 1.055, Madrid, 1976.
- CAZORLA, ROBERTO: “César Manrique”, en *Ama*, nº 703, Madrid, julio 1989.
- CILLERO, ANTONIO: “César Manrique como acontecimiento artístico”, en *Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 febrero 1980.
- “César Manrique en Galería Vegueta”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 febrero 1980.
- CLOSE, KITTY: “Volcanic art of César Manrique”, en *Guidepost*, nº 673, Madrid, 15 enero 1971.
- COBOS, ANTONIO: “El mago de Lanzarote”, en *Ya*, Madrid, 4 mayo 1978.
- CODAX, MARTÍN: “Manrique reta a sus críticos”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 enero 1977.
- “Lectura icónica de Manrique”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 marzo 1980.
- COLL, ANTONIO: “Crónica sobre diseño del Auditorio de Arrecife”, en *Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 enero 1982.
- COLL, JORGE M.: “César, cansado, se va”, en *Lancelot*, Lanzarote, 13 febrero 1988.
- “César, 70 años de vida”, en *Lancelot*, Lanzarote, 22 abril 1989.
 - “César Manrique”, en *Lancelot*, nº 457, Arrecife de Lanzarote, 28 marzo 1992.
- COLL, JORGE M., y ALCÁNTARA, MARÍA: “El otro amor de César Manrique”, en *Lancelot*, Arrecife, 15 febrero 1985.
- CORREDOR MATHEOS, JOSÉ: “Balance provisional del arte canario”, en *Fablas*, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre 1976.
- CRUZ DOMÍNGUEZ, ANTONIO: “Un Manrique sensacional”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 abril 1980.
- CRUZ MÁRQUEZ, MANUEL: “Homenaje y ruego a César Manrique”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 junio 1978.
- CRUZ RUIZ, JUAN: “El Almacén y la lava” en *Triunfo*, Madrid, octubre, 1974.
- “Premio Internacional de Ecología para César Manrique”, en *El País*, Madrid, 1978.
 - “El Lanzarote de César Manrique”, en *El País-Suplemento*, Madrid, 26 abril 1987.
 - “Ese chico que corre como una cabra desnudo”, en *El Urogallo*, Madrid, 1989.
 - “Un museo bajo la lava”, en *El País*, Madrid, 28 marzo 1992.
 - “César o nada”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 octubre 1992.

- “La idea de César”, en *El País*, Madrid, 23 agosto 1994.
- CHAVES, ANDRÉS: “César Manrique”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7 septiembre 1971.
- “César Manrique: su nombre ya está en la historia”, en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 8 octubre 1978.
- CHELA, J. H.: “El Almacén cumple un año”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1974.
- DELGADO, FERNANDO: “La aventura insular de César Manrique”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 mayo 1978.
- “A César Manrique: cumpleaños feliz”, en *Faro de Vigo*, Vigo, 6 mayo 1990.
- DEL RÍO, ÁNGEL: “Así será el centro comercial de La Vaguada”, en *Ya*, Madrid, 21 enero 1982.
- “Una espectacular obra, sin precedentes en España”, en *Ya*, Madrid, 27 octubre 1983.
- D.G.: “Marcando la diferencia”, en *Lancelot*, nº 615, Arrecife de Lanzarote, 22 abril 1995.
- DÍAZ, JOSÉ: “Érase una vez un artista que vivió en un volcán”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 marzo 1992.
- DÍAZ BERTRANA, CARLOS: “Sin César”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 octubre 1993.
- DÍAZ CUTILLAS, FERNANDO: “Éxito de la exposición de César Manrique en Nueva York”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 febrero 1966.
- “Con César Manrique”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1962.
- “Chismografía leve”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1965.
- “César Manrique”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1966.
- “Manrique en New York”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1966.
- DÍAZ RETS, ENRIQUE: “Perplejidad del arte de España y América”, en *El Universal*, Buenos Aires, 1963.
- DOMÍNGUEZ MASMITIA, LUIS: “Lago artificial de Martiánez”, en *Actualidad Turística*, Madrid, 1977.
- DORESTE SILVA, LUIS: “Marginación rápida a la gran exposición de Manrique”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 mayo 1957.
- “El señor cansado y la exposición”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 mayo 1957.
- DÖRR, GERD: “Der Landschaftswächte von Lanzarote”, en *Aktiv Gesund*, Berlín, 1977.
- “César Manrique und Lanzarote”, en *Fremdenverkehrs-wirtschaft International*, Alemania, 1978.

- “César von Lanzarote. Ruhr-Nachrichten”, en *Artuell Venlangsbilage*, nº 81, Alemania, 1978.
 - “Kein Haus darf Höher als vier storkwerke”, en *Stuttgarter Zeitung*, Alemania, 1978.
 - “Lanzarote die preisgekürnte lavaninsel”, en *A.G. Reise Journal*, Alemania, 1978.
- DRAGNIC, OLGA: “Espectacular éxito de Manrique en New York”, en *Páginas*, Caracas, 1966.
- DURÁN, JAVIER: “El plante de César Manrique”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 junio 1989.
- “Los cactus de César”, en *La Provincia-Dominical*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 junio 1990.
 - “Documentar la obra de César Manrique”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, nº 272, 21 abril 1994.
- ECHEVARRÍA, E.F.: “César Manrique, sala luzán”, en *Arteguía*, Madrid, año II, nº 14, enero 1985.
- FAJARDO, HERMINIA: “Defensa a César Manrique y a Fecundidad”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 agosto 1968.
- “César Manrique y Pepe Dámaso: dos pintores que se envidian”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 junio 1969.
 - “César Manrique, ciudadano del mundo”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11 febrero 1974.
- FE, MARÍA DOLORES: “César Manrique a su regreso de Oriente”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 septiembre 1970.
- “Charla con César Manrique”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 febrero 1971.
- FELIZ CARBAYO, LUIS: “César Manrique”, en *Pueblo*, Madrid, 1975.
- FELUCHO: “Un personaje en tinta china: César Manrique”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1978.
- FERRERO, ROSANA: “Huéspedes de César Manrique”, en *Pueblo*, Madrid, 1975.
- FIGUEROLA FERRETI, LUIS: “Artistas de hoy”, en *Arriba*, Madrid, 13 abril 1954.
- “Crónica de exposiciones. Manrique”, en *Arriba*, Madrid, 19 diciembre 1954.
 - “Pintura de Quirós, Paredes Jardiel, Manrique, Mignoni, en la Galería Clan”, en *Arriba*, Madrid, marzo 1956.
 - “Un siglo confuso de la pintura pesa sobre 1956”, en *Arriba*, Madrid, 1956.
 - “César Manrique”, en *Arriba*, Madrid, 30 diciembre 1957.
 - “La muy concreta pintura abstracta de César Manrique”, en *Arriba*, Madrid, 25 noviembre 1958.
 - “Pinturas de César Manrique”, en *ABC*, Madrid, 7 diciembre 1958.
 - “César Manrique o la abstracción bien entendida”, en *Informaciones*, Madrid, 27 abril 1978.
 - “César Manrique o la pureza de la abstracción”, en *Goya*, Madrid, nº 174, 1983.

- FISAC, MIGUEL: "La silueta rota", en *ABC*, Madrid, 18 febrero 1973.
- F.P.: "Lanzarote: balneario del arte", en *Arriba*, Madrid, 1977.
- FREUD, THOMAS: "Die Lust Auf Dem Vulkan Zuleben", en *Lui*, Alemania, 8 agosto 1977.
- FRYUS, MARCEL: "César Manrique", en *Les Beaux Arts*, nº 928, Bruxelles, 1961.
- FUENTES, PEDRO ANTONIO: "El más bello lago del mundo", en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
- "El lago artificial de Martiánez", en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
- GALANTE GÓMEZ, FRANCISCO JOSÉ: "Manrique, la naturaleza y el jardín de cactus", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 marzo 1990.
- "César Manrique, la naturaleza y el jardín de cactus de Lanzarote", en *Aguayro*, nº 188, Las Palmas de Gran Canaria, julio-agosto 1990.
- "Manrique, el artista y la naturaleza. El creador de los espacios humanos", en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 mayo 1994.
- GALLARDO, JOSÉ LUIS: "César Manrique: brasa contra brasa del volcán", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 octubre 1992.
- GALLAS, GLORIA: "César", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24 abril 1981.
- GALLEGO, JULIÁN: "Paisaje y Urbanismo", en *Insula*, nº 380-381, Madrid, 1978.
- GALLINER, PETER: "César Manrique, pastor de vientos y volcanes", en *New Art International*, Madrid, marzo 1989.
- GANDA, CONSUELO: "César Manrique", en *Iberian Daily Sun*, Madrid, 1971.
- GARCÍA, DIANA: "Lanzarote, modelo del siglo XXI", en *Lancelot*, nº 612, Arrecife de Lanzarote, 1 abril 1995.
- GARCÍA, JOSÉ: "Muestra pictórica", en *ABC*, Madrid, 1978.
- GARCÍA ALCALDE, GUILLERMO: "Manrique, Lanzarote y el Certamen", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 diciembre 1976.
- GARCÍA DE VEGUETA, LUIS: "Exposición de César Manrique en homenaje a Agustín Espinosa", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 febrero 1979.
- "César Manrique en San Antonio Abad", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 febrero 1980.
- GARCÍA HERRÁIZ, ENRIQUE: "Crónica de Nueva York", en *Goya*, Madrid, 1969.
- GARCÍA JIMÉNEZ, LUIS: "César Manrique de nuevo entre nosotros", en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1960.
- "César Manrique", en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1966.
- GARCÍA RAMOS, ALFONSO: "César Manrique", en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 25 abril 1977.
- "Puerto de la Cruz, gala de Tenerife", en *Blanco y Negro*, Madrid, 1977.
- GARCÍA RAMOS, JUAN MANUEL: "Fundación César Manrique", en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 29 marzo 1992.

- GARCÍA REBATO, M^a ASUNCIÓN: “El universo hablante de César Manrique”, en *Integral*, n^o 157, vol. 6, enero 1993.
- GARCÍA TORRES, FRANCISCO: “César Manrique, un pintor genial”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 agosto 1965.
- “Como una pesadilla”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 octubre 1966.
 - “El Jameo del Agua”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1966.
- GARCÍA VIÑOLAS, M. A.: “La pintura de César Manrique”, en *Pueblo*, Madrid, 1970.
- “Manrique”, en *Pueblo*, Madrid, 19 abril 1978.
 - “Una muestra fotográfica de la obra ecológica de César Manrique”, en *Norte Express*, Vitoria, 1978.
- GARCÍA YEBRA, TOMÁS: “La isla que amó César Manrique”, en *El País-Suplemento*, Madrid, 25 octubre 1992.
- GARMAT, LUIS: “César Manrique, a caballo del magma ecológico”, en *Pueblo*, Madrid, 15 abril 1978.
- GAVIN, ANA: “Un paseo por el arte del siglo”, en *El Alcázar*, Madrid, 19 febrero 1983.
- GAVIRIA, MARIO: “Las obras de César Manrique”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 19 diciembre 1974.
- GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: “Inauguración de la Galería Fernando Fe”, en *Insula*, Madrid, diciembre 1954.
- “Crónica de exposiciones”, en *Insula*, n^o 102, Madrid, 1954.
 - “Crónica de exposiciones”, en *Insula*, n^o 109, Madrid, 1954.
 - “Continuidad del arte sacro”, en *La Estafeta Literaria*, Madrid, diciembre 1958.
- GÓMEZ AGUILERA, FERNANDO: “Epístola a Manrique”, en *Lancelot*, Lanzarote, 23 junio 1990.
- “César Manrique: el don de la transparencia”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 octubre 1992.
 - “En deuda”, en *La Provincia-Cultural*, Las Palmas de Gran Canaria, n^o 242, 23 septiembre 1993.
 - “Arte y Naturaleza en la propuesta estética de César Manrique”, en *ATLÁNTICA*, CAAM, n^o 8, Las Palmas de Gran Canaria, otoño 1994.
- GONZALEA, J.: “El mundo de César Manrique”, en *ABC*, Madrid, 1975.
- GONZÁLEZ, NACHO: “César Manrique. Ecología: el amor al espacio físico y natural donde se habita”, en *El Surrón*, Puerto del Rosario de Fuerteventura, n^o 6, agosto-septiembre 1992.
- GONZÁLEZ, ORLANDO: “César Manrique o la búsqueda de una estética universal”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 28 octubre 1981.
- GONZÁLEZ DORNER, FRANCISCO: “César Manrique premio mundial de ecología”, en *El Socialista*, Madrid, 2 abril 1978.

- GONZÁLEZ MORERA: “Con César Manrique”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1970.
- GONZÁLEZ SOSA, PEDRO: “Me lo han contado”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 octubre 1966.
- “César Manrique y el Museo Internacional de pintura contemporánea”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1966.
 - “César Manrique y Gran Canaria”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 abril 1978.
 - “César Manrique”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 diciembre 1978.
 - “César Manrique y Lanzarote”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 marzo 1979.
- G.P.: “César Manrique”, en *Werk*, nº 8, Suiza, 1960.
- GRANDE, FÉLIX: “Taro de Tahíche”, en *El Socialista*, Madrid, 15 abril 1981.
- GRUEN, JOHN: “Friday tour od art”, en *World Journal Tribune*, New York, 14 abril, 1967.
- GUARDIA, M^a ASUNCIÓN: “César Manrique, un hombre en su isla”, en *La Vanguardia*, Barcelona, marzo 1980.
- GUASCH, ANA MARÍA: “César Manrique: el entorno como arte”, en *Egin*, Bilbao, 10 febrero 1978.
- GUILLARME, JACQUES: “L’art abstrait et la réalité”, en *Plaisir de France*, París, 1961.
- “Manrique connaissance des arts”, París, 1961.
- GUILLÉN, JULIO: “Seis ventanas a lo abstracto en la calle de Preciados”, en *El Alcázar*, Madrid, marzo 1963.
- “El arte moderno se presenta al gran público”, en *Artes*, Madrid, 1963.
- GUISASOLA, FÉLIX: “Respecto a la materia”, en *Sábado Gráfico*, Madrid, junio 1980.
- HART, DENIS: “Un inventario vivo. Lanzarote arquitectura inédita”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1974.
- “Building Paradise in the ruins of hell”, en *The Daily Telegraph Magazine*, nº 506, Londres, 1974.
- HENNUM, GERD: “Lanzarote Poetisk og verdig”, en *A Magasinet*, nº 17, Noruega, 1975.
- HERNÁNDEZ, ORLANDO: “César Manrique, pintor de inquietudes”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 noviembre 1966.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MARIO: “César, ese volcán”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 marzo 1980.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, JUAN: “César Manrique expone en Madrid”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 enero 1955.

- HERNÁNDEZ PEÑA, D.: “Haría, hacía, hizo”, en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 octubre 1992.
- HERRERA PIQUÉ, ALFREDO: “César Manrique: cultura estética y conciencia ecológica”, en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 octubre 1992.
- HERRERO, PALOMA: “César Manrique y su mundo telúrico”, en *Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 marzo 1980.
- HIERRO, JOSÉ: “Góngora y los pintores abstractos”, en *El Alcázar*, Madrid, 1962.
– “César Lanzarote de Manrique”, en *Guadalimar*, nº 107, Madrid, junio-septiembre 1990.
- HOZ, AGUSTÍN DE LA: “César Manrique. Figurativo no, pero tampoco abstracto”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1962.
– “César Manrique opina”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1962.
– “La isla como tema”, conferencia en el *Círculo Mercantil*, Lanzarote, 7 agosto 1963.
- IBÁÑEZ VILLASCHANAS, JUAN M.: “César y Lanzarote”, en *ABC*, Madrid, 10 febrero 1974.
– “César y Lanzarote”, en *Castellana Magazine*, Madrid, 1974.
– “Und flieg’ ich nach Lanzarote”, en *Liz Limnat- Zeitung*, Alemania, 1975.
- IGLESIAS, JOSÉ MARÍA: “César Manrique”, en *Artes*, nº 113, Madrid, 1971.
– “Week-end volcánico”, en *Flash Men*, Madrid, 1971.
- INCHORBE, JOSÉ RAMÓN: “El César de Lanzarote”, en *Diario 16*, Madrid, 24 agosto 1986.
- INTERINO: “El pintor canario César Manrique”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1959.
– “Que pensam e senten César Manrique e Manuel Viola”, en *Correio da Manhã*, Río de Janeiro, 25 diciembre 1959.
- ISLA, LALA: “César Manrique”, en *Vanidades*, Caracas, 1977.
- IZQUIERDO, ÁNGEL: “El legado de Manrique”, en *Antena Semanal*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 octubre 1992.
- JACQUES, GUILLERMO: “L’art abstrait et la réalité”, en *Plaisir de France*, París, 1961.
- JAVIERRE, JOSÉ MARÍA: “La lección de Lanzarote”, en *Ya*, Madrid, 1975.
- JIMÉNEZ, SALVADOR: “Entre milongas, truchas el ojo de Borges, el premio Planeta y Lanzarote”, en *El Nacional*, Caracas, 1978.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: “Los monotipos de César Manrique”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 noviembre 1953.
– “Las pinturas murales del Parador de Turismo de Arrecife”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 enero 1954.
– “Nuevos triunfos del pintor César Manrique”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 agosto 1954.

- “Impresiones sobre la exposición antológica de César Manrique”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 mayo 1957.
- J.J.B.: “César: la última denuncia”, en *La Provincia-Dominical*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 diciembre 1989.
- JORGE RAMÍREZ, LUIS: “César Manrique, pintor canario en el Castellana Hilton”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 octubre 1953.
- “César o nada”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 octubre 1977.
- “El dolor es sincero”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 octubre 1992.
- KLEIST WOLF, J.V.: “Das Eiland der dunklen Steine”, en *Deutscher Allgemeiner Sommlagsblatt*, Alemania, 1978.
- KOOPMANS, JOHAN: “César woont sprookjesachtig”, en *Het Gezinsblad*, Amsterdam, 1977.
- KRÖTZ, FLORIAN: “Lanzarote Architektur und Landschaft”, en *Plannung*, mayo 1981.
- KUENZI, ANDRÉ: “La jeune peinture espagnole à Friburgo”, en *Gazette de Lausanne*, julio 1959.
- LAGES, ENRIQUE: “Imágenes de Lanzarote y música de Luis de Pablo”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 febrero 1972.
- LAGUNA, DOMINGO DE: “César Manrique, el pintor de la actualidad en New York”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1966.
- LAZO, MERCEDES: “Palmas y pitos en Lanzarote”, en *Cambio 16*, Madrid, 1976.
- LEMUS, ANTONIO: “César Manrique expone en Madrid”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1962.
- LEÓN, MIGUEL ÁNGEL DE: “La verdadera personalidad de César Manrique”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 junio 1980.
- LEÓN BARRETO, LUIS: “César Manrique, la tierra y el fuego”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 junio 1974.
- “César Manrique: el hombre y su obra”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 junio 1976.
- “Ecología de Canarias. Para salvar los desastres, una bomba atómica”, en *La Actualidad Española*, Madrid, 1978.
- LITE, ENRIQUE: “Maud Westerdahl, Pablo Serrano, Fernando Mignoni y César Manrique”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 10 diciembre 1959.
- LOGROÑO, MIGUEL: “Manrique: mi pintura proviene de la tierra”, en *Diario 16*, Madrid, 22 marzo 1978.
- “A renglón seguido”, en *Arriba*, Madrid, 1978.
- “Exposiciones”, en *Cambio 16*, Madrid, 1978.
- “Premio mundial de ecología”, en *Diario 16*, Madrid, 1978.
- LONGORIA, FRANCISCO: “Entre la era y el cristal”, en *El País*, Madrid, 12 noviembre 1983.

- LÓPEZ CASTILLO, SANTIAGO: “César Manrique en la Bienal de Sao Paulo”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1963.
- “César Manrique”, en *La Moda*, nº 281, Madrid, 1963.
 - “Los españoles en la exposición de arte de América y España”, en *Mundo Hispánico*, nº 185, Madrid, 1963.
- LÓPEZ PEDROL, JOSÉ LUIS: “El georealismo matérico de César Manrique”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 abril 1978.
- “César Manrique-Agustín Espinosa”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 abril 1979.
- LUJÁN, NÉSTOR: “El ejemplo de Lanzarote”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 9 julio 1977.
- LLORCA, VICENTE: “¡Salve César!” en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 enero 1989.
- LLOSENT Y MARAÑÓN, EDUARDO: “El pintor César Manrique”, en *Gran Mundo*, Madrid, 1954.
- MACHADO, EMILIO: “César Manrique, técnica y poesía”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7 diciembre 1968.
- MACHO, M.: “El Cabildo conejero nombra hoy a los primeros hijos predilectos”, en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 septiembre 1995.
- MANRIQUE, CÉSAR: “El Certamen de Lanzarote y la Delegación de Cultura del Movimiento”, en *El País*, Madrid, 1976.
- MANUS, MAX MIKAEL: “El lago artificial de Martiáñez, una obra de rango excepcional”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
- “Presentación internacional del Lago Martiáñez”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
 - “Mannen som reddet Lanzarote fra kulturelt selmord”; en *Morgenblart*, Noruega, 1977.
- MARQUÉZ RIVIRIEGO, VÍCTOR: “César Manrique, padre de Lanzarote”, en *Tiempo*, Madrid, 15 agosto 1983.
- MARRERO PORTUGUÉS, JUAN: “Primer éxito”, en *Antena*, Arrecife, mayo 1957.
- “Era Inevitable”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, septiembre 1994.
- MARSILLACH, ADOLFO: “A César Manrique”, en *Interviu*, Madrid, 1978.
- “César Manrique, el amante de Lanzarote”, en *Playboy*, Madrid, 1980.
 - “César Manrique”, en *Interviu*, Madrid, enero 1983.
- MARTÍN, CARMELO: “Galardón para la utopía en Lanzarote”, en *El País*, Madrid, 21 enero 1986.
- “Canarias, según César Manrique”, en *Canarias Naturaleza Cálida*, nº 2, Año 1, Lanzarote, agosto 1992.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, FERNANDO G.: “La casa en Haría del artista César Manrique”, en *Sauermann*, nº 1, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.

- MARTÍN DE GUZMÁN, CELSO: "De América a César Manrique", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.
- MARTÍNEZ, EDUARDO: "César Manrique: hombre ecólogo", en *Spic*, Revista de aviación comercial y turismo, Madrid, n° 169/170, julio-agosto 1980.
- MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, ROSA: "Obras de César Manrique en Madrid", en *Tribuna Médica*, Madrid, 14 abril 1978.
- "César Manrique en las galerías Theo y Cellini", en *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15 abril 1978.
 - "Premio Internacional de Berlín. César Manrique ha convertido la Naturaleza en una obra de arte", en *Informaciones*, Madrid, 1978.
- MARTINO: "Un enamorado de la vida", en *La Voz de Lanzarote*, Lanzarote, 22 enero 1989.
- MARTORELL, CARLOS: "César Manrique", en *Hombre Moda*, Madrid, n° 4, 1980.
- MASMITIA, LUIS DOMINGO: "Lago artificial de Martiánez", en *Actualidad Turística*, Madrid, 1977.
- MAURICIO, JAYME: "Espaço e cor na actual pintura española", en *Correio da Manhã*, Río de Janeiro, 22 noviembre 1959.
- MCDONOUGH, JEAN: "Tenerife", en *Harper's Bazaar*, New York, 1970.
- MEDINA, MANUEL: "El archipiélago canario. Actividades en el campo de la cultura", en *Mundo Hispánico*, n° 366, Madrid, 1978.
- MEDINA, TICO: "César Manrique y el volcán", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 enero 1970.
- "En Lanzarote, una casa sin par en el mundo", en *ABC*, Madrid, 1976.
 - "César Manrique: gracias a la vida que me ha dado tanto", en *ABC*, Madrid, 16 febrero 1983.
- METZLER, HANBS: "Architektur ohne Betonburger", en *Der Tagesspiegel*, Alemania, 1978.
- MEYER, ELIANE: "Aul heisser in Lanzarote", en *Frau*, Alemania, 1977.
- MILLA, LUIS: "Lanzarote. El mundo alucinante de César Manrique", en *Arriba*, Madrid, 18 diciembre 1969.
- MILLARES, MICHEL JORGE: "Lanzarote debe ser patrimonio de la humanidad", en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 14 enero 1987.
- MIRALLES, FRANCESC: "Manrique: el camino a la utopía", en *La Vanguardia*, Barcelona, 11 mayo 1990.
- MOLLEDA, MERCEDES: "Art of América and Spain", en *Art International*, 1963.
- MONCA, TONY: "Inauguración del Lago Martiánez", en *Lecturas*, Madrid, 1977.
- MONEGAT, JULIO: "Parque nacional de Timanfaya", en *El Noticiero Universal*, Barcelona, 1974.
- "Lanzarote. L'île misterieuse. Le petit César", en *L'Action*, París, 1974.

- MONLEÓN, JOSÉ: “César Manrique, arquitectura y turismo”, en *Triunfo*, Madrid, 1975.
- MONTERO GABARRÓN, AURELIANO: “Sobre la arquitectura popular de la isla”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 agosto 1972.
- “II Semana Africana organizada por El Almacén”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 julio 1974.
 - “Actividades del CIT en 1974”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 enero 1975.
- MONZÓN, FELO: “Homenaje a César Manrique”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 22 mayo 1957.
- MORALES, JOSÉ LUIS: “El monumento al campesino lanzaroteño a encuesta”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 julio 1968.
- MORALES, PEDRO: “Atormentado Paraíso”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 agosto 1972.
- MORALES, SERVANDO: “Prosa breve para César Manrique”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 22 mayo 1957.
- MORALES, SOFÍA: “Primer Concurso de Bocetos para Estampados”, en *Textil*, nº 139-140, Madrid, julio-agosto 1955.
- MORALES Y MORALES, ALFONSO: “César Manrique, perenne actualidad”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 6 abril 1978.
- MORALES PADRÓN, FRANCISCO: “Lanzarote, sin objetivos”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 septiembre 1975.
- MORANTES, MARÍA: “César Manrique, premio mundial de ecología”, en *El Imparcial*, Madrid, 1978.
- MOTA, IGNACIO H. DE LA: “70.000 pesetas por un cuadro de pintura abstracta”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 marzo 1956.
- “En Madrid hay dos museos César Manrique”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 septiembre 1956.
 - “Notas del día”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 abril 1957.
 - “César Manrique renueva sus triunfos en Madrid”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 diciembre 1959.
- MOURE, GLORIA: “César Manrique: el fin justifica los medios”, en *Destino*, Barcelona, enero 1977.
- MYERS, JOHN BERNARD: “One particular spanish painter and the spanish scene: an american view point”, en *Art International*, New York, enero 1966.
- “An interview with César Manrique”, en *Art and Literature*, Lausanne, 1966.
 - “An interview with César Manrique”, en *Art International*, New York, 1966.
- NARVIÓN, PILAR: “Triunfo en París de los pintores españoles”, en *Pueblo*, Madrid, 1962.
- “Portentoso Museo de Arte Contemporáneo”, en *Pueblo*, Madrid, 1976.
 - “César Manrique”, en *Pueblo*, 5 enero 1982.

- “Reproducción de una crónica en Pueblo: César Manrique”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 enero 1982.
- NOVAIS, JOSÉ ANTONIO: “Arte abstracto al aire libre”, en *Antena*, Arrecife, 1955.
- NOVOA, FERNANDO: “Artistas de fama mundial a Lanzarote. César Manrique”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 31 agosto 1975.
- OGUIZA, TOMÁS: “Cinco pintores actuales”, en *Artes*, Madrid, 1962.
- OJEDA, ANTONIO: “César Manrique”, en *Canarias 80*, Las Palmas de Gran Canaria, agosto 1973.
- OLANO, ANTONIO D.: “Pintor que pintas con amor”, en *El Alcázar*, Madrid, 19 febrero 1983.
- OMAR, ALBERTO: “La faz humana de un gran artista: César Manrique”, en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 24 abril 1977.
- “Manrique”, en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 14 octubre 1979.
- ORTEGA, LUIS: “I Certamen de Artes Plásticas”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1976.
- O.S, MARÍA: “Lo estético, si práctico, dos veces bello”, en *Hostelería Canaria y Turismo*, nº 11, Canarias, enero 1995.
- O’SHANAHAN, ALFONSO: “César Manrique, un dictador necesario”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 enero 1973.
- “César Manrique, redentor del paisaje”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 febrero 1974.
- “El manifiesto de El Almacén”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 marzo 1974.
- “Una visita a El Almacén”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1974.
- “El Almacén otra vez”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 enero 1984.
- OSUA, MERCEDES: “El arte de vivir”, en *Reporter*, Madrid, 1978.
- OTAMENDI, ANDRÉS: “César Manrique alza su voz ante la destrucción de Lanzarote”, en *Larunbata*, Bilbao, 15 abril 1989.
- OVALLE, TOMAS DE: “César Manrique, un dictador para un pueblo”, en *Alerta*, Santander, 27 mayo 1978.
- PADORNO, MANUEL: “A César Manrique”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 22 mayo 1957.
- “César Manrique, el pintor”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 octubre 1992.
- “César Manrique, el mar y la luz.”, en *Rev. Islas*, nº 4, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.
- PADRÓN AFONSO, BENJAMÍN: “César Manrique desde el Puerto de la Cruz”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7 enero 1969.

- PADRÓN QUEVEDO, PEDRO: “El castillo de San José de Arrecife”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.
- “Taro de Tahíche”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.
- PALLARÉS PADILLA, ANDRÉS: “El Museo Internacional de Arte Contemporáneo, un ambicioso proyecto”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 junio 1967.
- “César Manrique defiende el monumento al campesino”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 junio 1968.
 - “Distinciones al mérito turístico”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 julio 1968.
 - “A nivel internacional”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 31 julio 1971.
 - “I Certamen Internacional de Artes Plásticas”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.
 - “César Manrique, Gran Cruz al mérito Civil”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 julio 1978.
- PALLARÉS PADILLA, AURELIANO: “Manrique se opone a la instalación de un auditorio en el Parque Islas Canarias”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 mayo 1982.
- PAMPLONA, ESPERANZA: “Perpetuar el binomio Naturaleza/Arte”, en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 abril 1994.
- PARDELLAS, JUAN M.: “El último suspiro de César Manrique”, en *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 29 octubre 1992.
- PAZOS, RAFAEL: “La casa de César Manrique”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.
- “El Lago Martiánez”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.
- PEILLEX, GEORGES: “César Manrique, jeune maitre espagnol”, en *Feuille D’avis de Lausanne*, Lausanne, 20 febrero 1960.
- PEÑA, DOMINGO: “César Manrique”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 septiembre 1977.
- PERDOMO, MARIO ALBERTO: “Todo Manrique, apuntes de un hombre singular”, en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 octubre 1992.
- “El avión de Manrique”, en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 abril 1993.
 - “El año de Manrique”, en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 abril 1993.
 - “El Manrique que añoro”, en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 septiembre 1993.
 - “Un año sin Manrique”, en *Lancelot*, nº 535, Arrecife de Lanzarote, 25 septiembre 1993.
 - “Manrique, un salto hacia el futuro”, en *Lancelot*, Arrecife de Lanzarote, 23 abril 1994.

- “Un ecologista precoz”, en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 24 abril 1994.
 - “Nada es igual, es peor”, en *Lancelot*, nº 586, Arrecife de Lanzarote, 24 septiembre 1994.
- PERERA, JESÚS MARÍA: “Cómo nació la Bienal Internacional de Artes Plásticas”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 marzo 1976.
- “César Manrique a camello del magma volcánico”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 julio 1978.
- PÉREZ GALLEGO, J.: “Una casa en Taro de Tahíche”, en *El País*, Madrid, 1978.
- PÉREZ REYES, CARLOS: “Artes plásticas: una mirada al arte canario”, en *El Urogallo*, Madrid, diciembre 1988.
- PÉREZ SAAVEDRA, “Isla de lava y espuma”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 2 julio 1952.
- P.F.B.: “El lago artificial de Martíáñez, alarde de técnica e imaginación creadora”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
- P.G.S.: “La creación total”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 26 septiembre 1992.
- PINTOS, SUSANA: “César Manrique, pasión por vivir”, en *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 25 febrero 1992.
- PLAZA, JOSÉ MARÍA: “Lanzarote. Un paisaje de vanguardia enmarcado por César Manrique”, en *Cambio 16*, nº 384, Madrid, 5 febrero 1989.
- POPOVICI, CIRILO: “Jóvenes españoles en Friburgo”, en *S.P.*, Madrid, 1959.
- “Manrique en la XXX Bienal de Venecia”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, junio 1960.
 - “Un gran mural de César Manrique”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1960.
 - “Cinco pintores con distintas ideas”, en *S.P.*, nº 189, Madrid, 1962.
 - “Manrique en Suiza”, en *S.P.*, nº 203, Madrid, 1963.
 - “Un monumento sensacional”, en *S.P.*, nº 388, Madrid, 1968.
 - “Arte español en Londres”, en *S.P.*, nº 178, Madrid, 1978.
- PORCEL, BALTASAR: “Arte y volcanes en Lanzarote”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 30 mayo 1980.
- PRIETO BARRAL, MARÍA F.: “Sobre la exposición de César Manrique en la galería Craven de París”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1961.
- “César Manrique en París”, en *El Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1962.
 - “Exposición de César Manrique”, en *España Semanal*, Madrid, 1962.
 - “Espagne: de château en musées”, en *Infoartitudes*, nº 12, París, 1976.
- PUNTE, ANTONIO: “El rayo que no César”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 octubre 1992.
- PUNTE, JOAQUÍN DE LA: “César Manrique”, en *La Estafeta Literaria*, Madrid, diciembre 1958.

- PUÉRTOLAS, ANA: "Lanzarote de los infiernos", en *El País*, Madrid, 9 enero 1983.
- QUEVEDO PADRÓN, AGUSTÍN: "Repaso en grado elemental a la plástica canaria", en *Guadalimar*, nº 20, Madrid, febrero 1977.
- "Exuberante antológica de César Manrique", en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 febrero 1980.
- QUINTANA, PEDRO C.: "César Manrique, la magia de existir", en *La Voz de Lanzarote*, Lanzarote, 15 febrero 1985.
- "Manrique, en torno al hombre", en *El Guincho*, Lanzarote, año I, nº 1, mayo-junio 1990.
- RAMÍREZ, LUIS JORGE: "César Manrique", en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 diciembre 1957.
- RAMÍREZ DE LUCAS, JUAN: "Los murales de César Manrique, serenidad de la gracia en equilibrio", en *La Hora*, Madrid, 1956.
- "César Manrique, artista total, artista aparte", en *Arquitectura*, nº 164, Madrid, 1972.
 - "Arquitectura popular de Lanzarote", en *Arquitectura*, nº 193, Madrid, 1975.
 - "La casa estudio de César Manrique", en *Arte y Hogar*, Madrid, enero 1978.
 - "El más ambicioso proyecto urbanístico de España. [La Vaguada]", en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 febrero 1982.
 - "La inauguración oficial del auditorio de los Jameos del Agua", en *ABC*, Madrid, 9 abril, 1987.
 - "El jardín de cactus de Lanzarote", en *ABC*, Madrid, 5 abril 1990.
 - "La Fundación César Manrique en Lanzarote", en *ABC-Cultural*, nº 32, Madrid, 12 junio 1992.
- RAMÍREZ MARRERO, JOSÉ JUAN: "César Manrique, siempre vivo", en *Canarias Naturaleza Cálida*, nº 3, Las Palmas de Gran Canaria, enero-marzo 1993.
- "César Manrique: la fascinación de la vida", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 13 mayo 1994.
- RAMOS, LUIS: "El lago artificial de Martiánez", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
- "Todos los caminos de la amabilidad llevan hasta el Puerto de la Cruz", en *Hoja del Lunes*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
- RASCH, HORST: "Architektur ist hier ein Stück Natur", Alemania, 10 octubre 1977.
- RICART, JOSEP M.: "César Manrique, entrevista en exclusiva", en *Piscinas*, Madrid, año III, nº 10, 1979.
- RÍO, ÁNGEL DEL: "Así será el centro comercial La Vaguada", en *Ya*, Madrid, 21 enero 1982.
- RÍO, ROSA DEL: "El arte forma parte del espacio vital de las personas", en *Azul Marino* (Revista de Transmediterránea), nº1, mayo-junio 1991.
- RÍO AYALA, JUAN DEL: "César Manrique en Triana", en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 mayo 1957.

- RISQUEZ, MATEO: "La nueva imagen de El Puerto de Santa María", en *Tribuna*, Cádiz, 17 julio 1989.
- RIVERO, DOMINGO: "Conservar el legado de César", en *Lancelot*, Arrecife de Lanzarote, 30 abril 1994.
- "Tías nombra hijo adoptivo a César Manrique", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 abril 1995.
- RIVERO, GREGORIO S.: "La Vaguada", en *El País*, Madrid, 4 enero 1982.
- ROBERT, HENRI: "A César Manrique", en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 22 mayo 1957.
- ROCA, FIDEL: "César Manrique pintor, y las pinturas de César", en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 mayo 1957.
- RODITI, EDOUARD: "School of París recess", en *Arts Magazine*, New York, 1962.
- RODRÍGUEZ COURT, CRISTINA: "César Manrique en la muestra de Arco 83", en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 febrero 1983.
- RODRÍGUEZ DORESTE, JUAN: "Cara y cruz de un viaje a Lanzarote", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 junio 1975.
- "César Manrique, uomo universale", en *Gaceta de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, año II, nº 7, 1980.
- ROSA, JAVIER DE LA: "César Manrique", en *Arteguía*, Madrid, año VI, nº 39, 1988.
- ROSALES, LUIS: "Pintura escrita. Una pintura del origen del mundo", en *Pliegos del Sur*, Madrid, 1978.
- "Una pintura del origen del mundo", en *Galería de pintura*, nº 1, Madrid, febrero 1989.
- ROSELO, PEPE: "El ejemplo de Lanzarote. César Manrique: el arte que se integra en la naturaleza", en *Diario de Ibiza*, Ibiza, 1978.
- ROSNA, MERCEDES: "Lanzarote, basalto y lava", en *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, febrero 1978.
- ROSSI, IGINIO: "The architecture of commerce. The evolution of the commercial centre", en *Ottagono*, Milano, september 1987.
- ROTHMANS, JOEL: "I and thou (simple duets for drums)", en *Art International*, New York, 1966.
- RUBIO, JAVIER: "El Museo de Arte Moderno de Lanzarote", en *ABC*, Madrid, 1976.
- "Exposición itinerante de arte canario", en *Blanco y Negro*, Madrid, 1976.
- SAAVEDRA, CARMEN R.: "César, los volcanes te llaman", en *Costa Guanche*, Tenerife, enero 1987.
- SAAVEDRA ACEVEDO, JERÓNIMO: "Los caminos del héroe", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 octubre 1992.
- SABBAH, FRANCOISE: "César Manrique o la Ecología de la generosidad", en *Opinión*, Madrid, 1978.

- SAENZ, JULIO: "César Manrique expone en Madrid", en *Arriba*, Madrid, 26 marzo 1978.
- SAINT-EVREMONT: "César Manrique at Catherine Viviano", en *Le Courier des Etats Unis*, New York, 20 abril 1967.
- SALCEDO, ERNESTO: "El lago ya esta ahí", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 26 abril 1977.
- "El lago", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
 - "La más bella noticia del Puerto de La Cruz", en *El Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
- SÁNCHEZ, ALFONSO: "Un party abstracto con invitaciones en cinemascope", en *Informaciones*, Madrid, 1956.
- "Mi columna", en *Informaciones*, Madrid, 1958.
 - "Melée para visitar la exposición de objetos nuevos de Navidad", en *Informaciones*, Madrid, diciembre 1959.
 - "Manrique", en *Informaciones*, Madrid, 17 marzo 1978.
 - "La ecología de Manrique", en *Informaciones*, Madrid, 1978.
- SÁNCHEZ, ÁNGEL: "Las cenizas de Manrique", en *Disenso*, nº 1, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.
- SÁNCHEZ, CHARO: "Tras la estela de César", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 diciembre 1992.
- SÁNCHEZ, MARÍA DEL MAR: "César Manrique: una vida inquieta entre la naturaleza y el arte", en *Ya*, Madrid, 21 noviembre 1985.
- SÁNCHEZ CAMARGO, MANUEL: "Noticia y crítica de arte", en *Pueblo*, Madrid, 24 marzo 1956.
- "Colectiva en Clan", en *Pueblo*, Madrid, 25 marzo 1956.
 - "César Manrique", en *Pueblo*, Madrid, 1958.
 - "César Manrique", en *Blanco y Negro*, Madrid, 1959.
 - "La gran exposición de arte canario", en *Pueblo*, Madrid, 1963.
- SANDMANN, SYBILLE: "Der Millionär und die nackten Mädchen", en *Neve Illustrierte Revue*, Germany, 1974.
- SANTANA, ADOLFO: "César Manrique, un volcán en eterna erupción", en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 octubre 1975.
- SANTANA, JUAN J.: "César Manrique, un ejemplo", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 abril 1978.
- SANTANA, LÁZARO: "Arte canario: recuento de veinticinco años", en *Bellas Artes*, nº 50, Madrid, 1976.
- "César y sus máscaras", en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 enero 1985.
 - "Del 30 al 70: un inventario parcial en cinco folios", en *Cyan*, nº 16, Madrid, 1990.

- “Apunte biográfico de César”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 noviembre 1992.
- SANTOS TORROELLA, RAFAEL: “César Manrique en su isla”, en *ABC de las artes*, Madrid, 26 abril 1990.
- SANUI, IGNACIO: “Arte nuevo”, en *Fotos*, Madrid, julio 1957.
- SARMIENTO, ALICIA: “César Manrique”, en *Mujeres en la Isla*, Las Palmas de Gran Canaria, mayo 1957.
- SCHULKE, FLIP: “A vida depois dar cinzas”, en *Revista Geográfica Universal*, nº 1, Río de Janeiro, 1974.
 - “Beneath the ashes Lanzarote lives”, en *Signature*, Gran Bretaña, 1974.
- SIEFRIED, FRANK: “Der grobe magier von Lanzarote”, en *Touristik Aktuell*, Alemania, 1978.
 - “Wer fenais Lanzarote”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Alemania, 1978.
- SIRACE, PIERO: “Arte Hispanoamericano”, en *La Fiera Literaria*, Italia, 1963.
- TALAVERA ALEMÁN, DIEGO: “César Manrique últimamente en el Certamen Internacional de Lanzarote”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.
- TEMEDA, NORA: “Frasas para un marco”, en *Teleradio*, Madrid, 1976.
- THOPAN, GUILLERMO: “César Manrique expondrá en Las Palmas en los primeros meses del próximo año”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 noviembre 1956.
 - “Fotografía de un mural de César Manrique ilustrando un artículo sobre Lanzarote”, en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 noviembre 1956.
 - “Entrevista en Antena”, en *Antena*, Arrecife, 2 julio 1957.
 - “Puntualizaciones sobre unas declaraciones de César Manrique”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 junio 1968.
 - “Carta abierta a César Manrique”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 agosto 1968.
 - “César Manrique y el enfoque turístico de Canarias”, en *La Provincia*, 31 julio 1971.
 - “La Fecundidad y Camilo José Cela”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 marzo 1972.
 - “Arte mundial en Lanzarote”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.
- TRENAS, JULIO: “Jóvenes con galería”, en *Pueblo*, Madrid, 27 marzo 1954.
 - “No hubo traspaso de estudios”, en *Pueblo*, Madrid, 1954.
 - “César Manrique prologado”, en *Pueblo*, Madrid, diciembre 1954.
 - “César Manrique expone”, en *Pueblo*, Madrid, 9 diciembre 1954.
 - “Los muros de un pintor”, en *Pueblo*, Madrid, 1956.
 - “La pintura abstracta de César Manrique”, en *Pueblo*, Madrid, abril 1956.
 - “César a Las Palmas”, en *Pueblo*, Madrid, 1957.
 - “Christmas abstractos y joyas en el estudio de César Manrique”, en *Pueblo*, Madrid, 1959.

- “Visita anticipada al Museo de Arte Contemporáneo”, en *Pueblo*, Madrid, 1959.
 - “César Manrique”, en *Pueblo*, Madrid, abril 1960.
 - “Visita a César Manrique”, en *Pueblo*, Madrid, 1960.
 - “El I Certamen Internacional de Artes Plásticas de Lanzarote”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 1975.
- TROMP, CRISTOPH: “Ewiger Frühling auf den Kanarischen Inseln”, en *Der Landbote Winterthur*, Alemania, 1975.
- TRUJILLO, PAQUI: “La fundación de César, el arte de lo natural”, en *La Voz de Lanzarote*, Arrecife de Lanzarote, 14 febrero 1992.
- “El mensaje de César Manrique, ¿vivo o muerto?”, en *La Voz de Lanzarote*, Arrecife de Lanzarote, 23 abril 1994.
- ULLÁN, JOSÉ MIGUEL: “Un atracón de pintura”, en *El País*, Madrid, 31 enero 1982.
- UMBRAL, FRANCISCO: “Crónica de gentes”, en *Interviú*, Madrid, 1978.
- “Ciudad 2”, en *El País*, Madrid, 21 mayo 1982.
- URIOL, ESTHER: “César Manrique, cuando trabajo y afición coinciden”, en *Cinco Días*, Madrid, 9 febrero 1989.
- URRJ-PREIS: “1978 Für César Manrique”, en *Berlín Programm*, Alemania, 1978.
- UTRILLO, MIGUEL: “Un gran pintor: César Manrique”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 enero 1967.
- VÁZQUEZ, ANA: “Lanzarote salvado”, en *Ronda Ibérica*, Madrid, octubre 1980.
- VÁZQUEZ DE PARGA, RAÚL: “Lanzarote, obra maestra de César Manrique”, en *Selecciones Reader's Digest*, Madrid, 1980.
- VERA SUÁREZ, JOSÉ: “César Manrique: una llamada de alarma”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.
- VERDÚ, VICENTE: “La Vaguada como pretexto”, en *El País*, Madrid, 12 noviembre 1983.
- VIDAL, MARISA: “César arremete duro”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1974.
- VIELBA, GERARDO: “Una realización personal”, en *El juguete y el mundo de los niños*, Madrid, 1967.
- VIRGINE, LEA: “Una priorità per Napoli”, en *El Giornale D'Italia*, Nápoles, 1963.
- VERMEHREN, MICHAEL: “César Manrique Lanzarote”, en *Meriam Rev.*, 1981.
- VIVIANO, CATHERINE: “César Manrique”, en *Le Courrier des Etats Unis*, France, febrero 1966.
- VON SCHAUFEN, MARÍA JOSEFA: “Lanzarote”, en *Chic*, Alemania, 1970.
- VV.AA.: “20 años de pintura española”, en *Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid*, Madrid, 1962.
- VV.AA.: “La isla de Lanzarote”, en *Arquitectura*, nº 164, Madrid, septiembre 1972.
- VV.AA.: “Lanzarote, un mundo pequeño y distinto”, en *Arte y Hogar*, Madrid, 1978.

- VV.AA.: "Tres poetas en torno a César Manrique", en *Guadalimar*, Madrid, 1978.
- VV.AA.: "César", en *La Provincia-Cultural*, nº 191, Las Palmas de Gran Canaria, 1 octubre 1992 [textos de Juan Cruz Ruiz, José Luis Gallardo, Lázaro Santana, Manuel Padorno, Antonio Puente, Jerónimo Saavedra, Antonio Zaya, Fernando Gómez Aguilera, Luis Jorge Ramírez, Pepe Dámaso y Antolín Dávila].
- VV.AA.: "En la muerte de César Manrique", en *ABC-Cultural*, Madrid, 27 septiembre 1992.
- VV.AA.: "César Manrique, Lanzarote", en *Lancelot Internacional*, nº 6, Lanzarote, 1993 [edición revisada nº 7, 1995]
- VV.AA.: "Manrique", en *La Provincia-Cultural*, nº 242, 23 septiembre 1993 [textos de Lázaro Santana, Fernando Gómez Aguilera, José Luis Gallardo, Juan Ezequiel Morales, Juan Cruz, Severo Sarduy].
- VV.AA.: "Un año sin César", en *Lancelot*, nº 535, Lanzarote, 25 septiembre 1993.
- VV.AA.: "75 años de un genio", en *Lancelot*, Lanzarote, 23 abril 1994.
- VV.AA.: "Un artista y una isla", en *Lancelot*, nº 586, Lanzarote, 24 septiembre 1994.
- VV.AA.: "Manrique y José Ramírez, dos hombres y una tierra", en *Lancelot*, nº 637, Lanzarote, 23 septiembre 1995.
- WAGNER, FRIEDRICH A.: "Die Schönste Nacht von Puerto de la Cruz", en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Alemania, 1977.
- WALLACE-LOWES, JANE: "Lanzarote, Designer Island", en *Rev. España*, nº 1, verano-otoño, 1990.
- WARIN-GEILLE, AMICK: "Pique-Nique Volcanique", en *Lui*, nº 109, París, 1973.
- WEISS, PETER: "Lanzarote Retter", en *Berliner Stinme*, Alemania, 1978.
- WESTERDAHL, EDUARDO: "En torno a César Manrique", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11 mayo 1957.
- "Sobre la exposición de César Manrique", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25 mayo 1957.
 - "Doce pintores españoles", en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1963.
 - "Tres tendencias en la actual exposición abierta en el museo municipal" en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1963.
 - "Murales de César Manrique", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18 abril 1967.
 - "Los encuentros de César Manrique", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7 diciembre 1968.
 - "Museo de pintura abstracta en las casas colgadas de Cuenca", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1968.
 - "Museo Castillo de San José. Lanzarote", en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
 - "Un fabuloso lago artificial", en *Hoja del Lunes*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.
 - "Manrique", en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 14 octubre 1979.
- WILLARD, CHARLOTTE: "Going on about town", en *The New Yorker*, New York, 1966.

- “Art in New York”, en *Time*, New York, 1966.
 - “In the art galleries”, en *New York Post*, New York, 1966.
 - “Art”, en *The New York Time*, New York, 1966.
- YRISARRI, CARLOS DE: “César Manrique y Pepe Dámaso, dos pintores canarios frente a la tierra que los vio nacer”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 marzo 1964.
- “César Manrique”, en *Hoja del Lunes*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 enero 1981.
- ZAYA: “César Manrique entre elogiosos velos de lava”, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 diciembre 1973.
- “Lanzarote y el Aljibe”, en *Gazeta de Arte*, nº 42, Madrid, 1975.
 - “Conversaciones con César Manrique”, en *Gazeta de Arte*, Madrid, 1976.
 - “Lanzarote: hacia el centro de difusión cultural del Atlántico”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 enero 1977.
 - “César Manrique: el arte total como atributo”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 22 enero 1977.
 - “Una civilización para la basura”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 julio 1977.
 - “Patrimonio artístico de Lanzarote”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.
 - “César Manrique, el regreso de la esperanza”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 febrero 1980.
 - “César Manrique entre junglas”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 agosto 1980.
 - “El arte es el centro de las obsesiones del artista”, en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 abril 1981.
 - “Manrique, un artista para el medio ambiente”, en *Guadalimar*, Madrid, 1981.
 - “Un party homenaje a César Manrique”, en *Guadalimar*, nº 76, Madrid, enero 1984.
 - “Desamor y obstrucción”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 septiembre 1985.
 - “Más allá de las cenizas”, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 octubre 1992.

NÚMEROS EDITADOS
EN ESTA COLECCIÓN

- 1.- *Los Majos. Población prehistórica de Lanzarote*, de José C. Cabrera Pérez.
- 2.- *El español hablado en Lanzarote*, de Manuel Torres Stinga.
- 3.- *Evidencias arqueológicas del mundo romano en Lanzarote (Islas Canarias)*, de Pablo Atoche Peña, J. A. Paz Peralta, M. A. Ramírez Rodríguez y M. E. Ortiz Palomar.
- 4.- *Extranjeros en Lanzarote (1640-1700)*, de Alexis Brito González.
- 5.- *Las Actas del Cabildo de Lanzarote (siglo XVII)*, de Fernando Bruquetas de Castro.
- 6.- *Arquitectura de Lanzarote en el siglo XVII (documentos para su historia)*, de Manuel Lobo Cabrera y Pedro Quintana Andrés.
- 7.- *La mujer y la transgresión moral ante el Santo Oficio de Canarias (1598-1621)*, de M. Seruyá Moreno Florido.
- 8.- *La obra artística de César Manrique*, de Violeta Izquierdo.
- 9.- *Memorial ajustado del estado de Lanzarote. 1771*, de Fernando Bruquetas de Castro (en imprenta).

La COLECCIÓN RUBICÓN pretende cubrir el grave vacío bibliográfico que padece Lanzarote en aspectos esenciales de su identidad cultural, como son, su historia, su geografía o sus manifestaciones artísticas, a los que, hasta ahora, no se les ha prestado la atención que merecen. Con ello se quiere acercar a una gran mayoría de lectores las claves interpretativas de su pasado y del medio donde se desenvuelven.

La Obra Artística de César Manrique sitúa la figura y la producción del creador en el contexto del arte contemporáneo, sobrepasando las barreras localistas y nacionales, para comprender mejor el sentido y el origen de la misma. Se hacía necesario un estudio que aglutinara y agrupase los datos biográficos, documentales y realizaciones del artista, y que encajase al autor en la vanguardia pictórica de nuestro siglo, así como en los distintos planteamientos arquitectónicos ofrecidos para las islas.