

CÉSAR MANRIQUE

PINTURA



FUNDACIÓN
CÉSAR
MANRIQUE

CÉSAR MANRIQUE
PINTURA

Diseño del libro

Alberto Corazón

**de los textos**

Fernando Castro Borrego, María Dolores Jiménez-Blanco,
Mariano Navarro, Lázaro Santana.

de las fotografías

Pedro Albornoz, José Farray (págs. 77, 83, 87, 102, 105, 117, 134, 135, 138 y 140-141), Francisco Rojas Fariña (págs. 90-91)

de las pinturas

Fundación César Manrique - VEGAP 2002

Traducción al inglés

Margaret Clark

Impresión

Cromoimagen S.L.

Fotomecánica

Lucam

Reservados todos los derechos de esta edición
para la Fundación César Manrique.
Taro de Tahiche, 35509 Teguiise,
Lanzarote. Islas Canarias.

ISBN: 84-88550-48-0

Depósito legal: M-53952-2002

Impreso en España. Papel reciclado, 2002

CÉSAR MANRIQUE PINTURA

Textos críticos

María Dolores Jiménez-Blanco

Lázaro Santana

Mariano Navarro

Fernando Castro Borrego



FUNDACIÓN

CÉSAR

MANRIQUE

ÍNDICE

Textos críticos	9
1939-1992: Contexto de la obra de César Manrique	
María Dolores Jiménez-Blanco	11
La pintura de César Manrique hasta 1958	
Lázaro Santana	29
César Manrique	
Mariano Navarro	41
Los estadios preformativos en la producción última de César Manrique	
Fernando Castro Borrego	63
César Manrique. Pintura	71
Versión inglesa / English version	145

TEXTOS CRÍTICOS

1939-1992: Contexto de la obra de César Manrique

María Dolores Jiménez-Blanco

Hablar del contexto histórico de la obra de César Manrique es adentrarse en el arte español de la segunda mitad del siglo XX. Es revisar lo ocurrido entre dos fechas que adquieren un claro sentido simbólico en la historia de la cultura española. En un extremo, 1939, el año del áspero final de la guerra civil y comienzo de la autarquía, marca también el inicio de la carrera artística de César Manrique. En el otro, 1992, el año de la Expo de Sevilla y las Olimpiadas en Barcelona, que quiso presentarse como la culminación del proceso de internacionalización de la realidad cultural y social española, coincide con la súbita muerte del artista. Pero hablar del contexto de César Manrique también es algo un poco más complicado, porque en su vida y en su obra se superponen tres contextos paralelos e inseparables: el canario, el español y el internacional, alcanzando un mayor protagonismo uno u otro sobre los demás según los años, las circunstancias o las necesidades plásticas.

11

Postguerra

César Manrique decide dedicarse a la pintura en un uno de los momentos más duros de la historia contemporánea española: 1939. El final de la guerra civil, con la victoria del bando franquista,

significa un punto final también en muchos otros sentidos. En el ámbito inmediato de lo canario, después del florecimiento vanguardista que habían significado las iniciativas de *Gaceta de Arte* y la presencia del grupo surrealista en los años treinta, la década de los cuarenta aparece como “la claudicación de la modernidad artística”¹. Un ejemplo cercano de esta *claudicación* fue para Manrique el caso de Pancho Lasso, escultor lanzaroteño que había sido muy próximo a Alberto Sánchez en el Madrid de la preguerra, participando en las experiencias de la llamada Escuela de Vallecas. En los años posteriores a la contienda, aunque Lasso transmite al joven César su fervor por la experimentación formal, no se atreve a continuar con su trayectoria vanguardista. Son muchos los artistas y escritores que, habiendo participado en lo que se ha venido a llamar *Edad de Plata*² de la cultura española, como consecuencia de la guerra civil mueren, se exilian o, en caso de permanecer en el interior como Lasso y tantos otros, cambian el rumbo de su actividad para adaptarse a la nueva situación y necesidades. A pesar de todo, propuestas historiográficas recientes han estudiado precisamente este *tránsito* de una época a otra tratando de descubrir no sólo las rupturas, sino también sorprendentes continuidades³. Y aunque es indudable que el período de la inmediata postguerra debe entenderse, en líneas generales, como un regreso del conservadurismo, también conviene recordar que, en el ámbito de lo oficial, y especialmente en el mundo de la enseñanza artística y de las exposiciones nacionales, el más rancio academicismo nunca dejó de reinar, con las excepciones que se quieran, ni aun durante los momentos de mayor optimismo vanguardista en la década 1925-1935.

La década de los cuarenta se abre en España ante los jóvenes artistas como un período difícil, cargado de problemas económicos y sociales, en el que a la actividad artística le resulta complicado encontrar su lugar. La acuciante situación de penuria hace que las prioridades sean otras. Salvo excepciones de primera hora marcadas por construcciones como el Valle de los Caídos, el Ministerio del Aire a imagen y semejanza de El Escorial o el cercano Arco de Triunfo en la Moncloa, o por la aparición de revistas como *Vértice*, *Laureados de España* o *Escorial*, a largo o medio plazo no puede decirse que exista una estética franquista. Por eso, la nueva situación no es tanto la de un arte políticamente dirigido, sino simple y llanamente la de una victoria del conservadurismo estético, siempre poderoso institucionalmente, que se había visto retado en las décadas anteriores por iniciativas renovadoras como las Exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos o de ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), sin llegar nunca a ser derrotado. En la Península, los centros que habían tenido mayor actividad antes de 1936, Barcelona, Bilbao y Madrid, intentan recuperar poco a poco su pulso. Tímidamente, y a pesar

1. De la Nuez Santana, José Luis: *La abstracción pictórica en Canarias. Dinámica histórica y debate teórico (1930-1970)*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, p. 33.

2. Mainer, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1981.

3. Brihuega, Jaime y Llorente, Ángel: *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.

del escasísimo coleccionismo existente, algunas galerías vuelven a abrir sus puertas. En Barcelona, las galerías Syra, Argos, Augusta, Pictoria, la Sala Gaspar, la librería Mediterránea, o el Instituto Francés comienzan a realizar actividades que, sin ser radicalmente innovadoras, suponen al menos cierta vuelta a la normalidad. En Madrid, a locales tradicionales como los del Círculo de Bellas Artes, el Salón Cano o la Sala Vilches se van uniendo poco a poco otros más abiertos a la novedad, como la galería Biosca, la galería Estilo y, más adelante, las galerías Palma, Nebli, Sagra, y sobre todo Clan, Buchholz y Fernando Fe, esta última fundada ya en 1953 con la participación de César Manrique, entre otros.

La actividad oficial del Madrid de los cuarenta, por su parte, se convierte en el feudo más claro del nuevo conservadurismo. En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que llega César Manrique en 1945 como tantos artistas de su generación en busca de una mejor formación técnica, se encuentran profesores como Manuel Benedito, Pérez Comendador, o Chicharro, exponentes del más rancio continuismo. Como contrapunto, otros como Vázquez Díaz, aunque hubiesen adaptado su iconografía y sus declaraciones públicas a la nueva situación, podían actuar en cierto modo como puentes de comunicación hacia el vanguardismo anterior a la guerra civil, transmitiendo sus recuerdos del cubismo parisino o del ultraísmo madrileño, de los que él había estado tan cerca, junto a un sentido de la pintura mucho más libre. Por su parte, el Museo de Arte Moderno, la única institución estatal existente entonces para la promoción y coleccionismo del arte contemporáneo, con sede en el mismo edificio que la Biblioteca Nacional, invertía el sentido progresista que le había dado Juan de la Encina, su director durante los años de la República, para crear ahora un espacio languideciente, destinado a recibir las obras premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y a albergar exposiciones poco comprometidas con el arte más reciente⁴. En cuanto a las Exposiciones Nacionales, los autores y los títulos de los premiados en la edición de 1941 —Julia Minguillón por *La Escuela de Doloriñas*, Francisco Núñez Losada por *Valle de Liébana*, o José Suárez Peregrín, por *Los caminantes de Emaús*⁵— bastan para darse cuenta de la lejanía de aquel ambiente respecto a la efervescencia de modernidad de los años veinte y treinta en España y de todo lo que supusiera apertura a lo internacional. Son los años de la autarquía, que se deja sentir de forma muy especial en el terreno cultural.

4. Jiménez-Blanco, María Dolores: *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1989.

5. Pantorba, Bernardino de: *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, ed. García-Rama, 1980, p. 306-310.

Simultáneamente, en Madrid comienza a desarrollar su actividad la llamada *Academia Breve de Crítica de Arte* que, a pesar de su carácter muy minoritario y elitista, acaba actuando como un importante factor desencadenante para la apertura artística que tiene lugar en los años siguientes. Esta

Academia es una asociación privada fundada por Eugenio d'Ors en 1941 con el deseo de recuperar la modernidad anterior al conflicto, así como de promover cierta actitud renovadora en el ambiente artístico de la época. Agrupó a críticos, artistas, arquitectos, diplomáticos, galeristas, profesionales y coleccionistas entre los que se encontraban la Condesa de Campo Alange, Luis Felipe Vivanco, Ángel Ferrant, José Camón Aznar, Manuel Sánchez Camargo, Juan Antonio Gaya Nuño, Rafael Santos Torroella, Josep Llorens Artigas, Ricardo Gullón, Pablo Beltrán de Heredia, Cesáreo Rodríguez-Aguilera y Conchita Montes. Aunque tiene su sede en la galería Biosca, algunas de sus actividades se desarrollaron en las Salas del Museo de Arte Moderno, con el que mantuvo una constante vinculación, de tal manera que se ha hablado de la Academia como el germen de lo que sería después el Museo de Arte Contemporáneo, más abierto a la modernidad.

La importancia de la Academia Breve se comprende sólo al situarla en su contexto histórico: sus exposiciones anuales, llamadas *Salones de los Once*, se caracterizaron por un fuerte eclecticismo, así como por un progresivo acercamiento a las tendencias de actualidad. Así, frente a la figuración académica más tradicionalista, estética e ideológicamente, que dominaba en el Madrid de la época, la Academia Breve alentó la posibilidad de una cierta modernidad que comenzó por la recuperación de algunas de las figuras capitales de la vanguardia histórica española, como Palencia, Gargallo, Solana, Torres García, Barradas, Blanchard o Miró. Pero desde la primera exposición, dedicada a Nonell (con un solo cuadro) en 1942, las propuestas de la Academia se hicieron cada vez más audaces, dando cabida en sus últimos años, ya en la década de los cincuenta, a algunos de los artistas que estaban marcando una pauta de modernidad acorde con las tendencias internacionales. Es el caso, por ejemplo, de Oteiza, Tàpies, Cuixart, Saura o Millares, que presentaron su obra en este foro madrileño en los primeros años cincuenta. Sin embargo, la mayoría de los artistas que exponen al amparo de la Academia Breve pueden encuadrarse en una figuración de moderada modernidad: es el caso de Rafael Zabaleta, uno de los predilectos de D'Ors en esta época, así como de Miguel Villá, San José, Eduardo Vicente, Cirilo Martínez Novillo o el grupo de los Indalianos⁶.

Como un fenómeno paralelo a los Salones de los Once madrileños aparecen en Barcelona los llamados *Salones de Octubre*, el primero de los cuales se celebra en 1948 y cuyo elemento aglutinador es el coleccionista Víctor María Imbert. Más abiertos que los dirigidos por D'Ors, serán decisivos para apoyar a jóvenes artistas plásticos con voluntad renovadora, como Tàpies o Cuixart, así como para

6. Sánchez Camargo, Manuel: *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*. Madrid, García Langa, 1963.

recuperar en cierto modo el pulso perdido del ADLAN de la República. No es casualidad que Sebastià Gasch, uno de los fundadores de ADLAN, firme la presentación del catálogo de esta exposición de 1948.

La Academia Breve deja de existir en 1954 y los Salones de Octubre en 1957, certificando que una nueva situación se había instalado en el mundo artístico haciendo ya innecesaria su tarea en favor de la renovación artística. En efecto, en los primeros cincuenta se registran importantes cambios en la forma de entender la política de promoción cultural que responden no sólo a una estrategia oficial diferente, como tantas veces se ha dicho, sino también a una realidad artística que ha evolucionado, y a la que hay que dar respuestas diferentes. Desde finales de la sombría década de los cuarenta y en los primeros años cincuenta van surgiendo en varios lugares de España síntomas de esa evolución. Aparecen grupos de artistas, a menudo con sus propias publicaciones y revistas, que se oponen tanto al academicismo puro como a la aséptica figuración, ni moderna ni tradicional, de los pintores de la llamada Segunda Escuela de Vallecas o de la Escuela de Madrid, que por lo general practicaban en la década de los cuarenta una figuración —a menudo paisajista— con cierto sentido expresionista, compatible con un fuerte rigor constructivo de sabor clasicista. Estos nuevos grupos comienzan a aparecer por todo el panorama nacional apostando por algo diferente, mucho más claramente renovador y cosmopolita, que tiene en cuenta la obra de los grandes maestros y movimientos de la modernidad internacional. Me refiero a grupos como Pórtico, en Zaragoza (1947); Dau al Set, en Barcelona (1948) o L.A.D.A.C., Los Arqueros del Arte Contemporáneo, en Las Palmas de Gran Canaria (1950). Este último, “el grupo más rigurosamente abstracto y vanguardista de los aparecidos hasta el momento en España”⁷, había sido fundado entre otros por los editores de la revista *Planas*, los hermanos Millares, con los que César Manrique tiene una larga relación de amistad y camaradería. Cada uno de estos grupos propone visiones diferentes de la modernidad, pero en todos ellos se plantea ya el debate que centrará los artículos de los críticos y las conversaciones de los talleres durante gran parte de la década de los cincuenta: la dialéctica abstracción-figuración o, mejor, la fundamentación teórica de la abstracción⁸. Si en el grupo Pórtico en ocasiones se practica una figuración en la que influyen Picasso, Klee y Miró, en otras ocasiones sus obras se adentran de lleno en la abstracción. En el grupo Dau al Set la nota distintiva está en cierta herencia surrealista, que se traduce en visiones nocturnas, entre corrosivas y trascendentes, que se han venido a denominar *magicistas*. Salvo en el caso de Joan Ponç, este *magicismo* pronto evoluciona hacia una investigación de la abstracción matérica y gestual. Como es sabido, en el caso de Tàpies, el miembro que antes se desliga de las experiencias del grupo, la

7. Calvo Serraller, Francisco (ed.): *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia. 1939-1985*. Madrid, Fundación Santillana-Ministerio de Cultura, 1985, vol. I, p. 293.

8. Aróstegui, Antonio: *El arte abstracto*. Granada, Ediciones Cam, 1954.

investigación matérica seguirá otros caminos que sobrepasan los límites de la pintura para incluir el objeto, una nueva espiritualidad y también otros contenidos, a menudo políticos. Por su parte, en las obras del grupo L.A.D.A.C., junto a una reivindicación de la herencia surrealista de *Gaceta de Arte* aflora también una reflexión sobre el arte indígena canario.

En realidad, esta última reflexión puede conectarse con una mirada hacia el primitivismo como fuente de inspiración para la nueva expresión plástica que escapa los límites de lo canario. No en vano, dos nombres presentes en L.A.D.A.C. y de gran relevancia en el mundo artístico de preguerra, el escultor Ángel Ferrant y el director de la mencionada *Gaceta de Arte*, Eduardo Westerdahl, forman parte de otra de las experiencias más significativas de la postguerra española: la Escuela de Altamira (1948), cuyo alcance y trascendencia no ha sido todavía estudiado pormenorizadamente. Por lo que sabemos, en el origen de esta Escuela está el descubrimiento estético de las cuevas de Altamira por el pintor alemán Mathias Goeritz, que pronto entra en contacto con intelectuales y artistas como Pablo Beltrán de Heredia, Ricardo Gullón y Ángel Ferrant. De este encuentro surgen unas conversaciones internacionales sobre modernidad artística, abstracción y primitivismo, así como una revista titulada *Bisonte* y una colección de monografías artísticas. Entre los miembros de la Escuela están Sebastià Gasch, Rafael Santos Torroella, Eugenio d'Ors, Llorens Artigas, Joan Miró, Modest Cuixart, Pancho Cossío —un pintor muy admirado por Manrique—, el arquitecto italiano Sartoris, y los artistas ingleses Tony Stubbing, Ben Nicholson y Barbara Hepworth. Como puede verse, es fácil descubrir una coincidencia notable entre los nombres que hay detrás de muchas de las actividades renovadoras de los años cuarenta y cincuenta. Una coincidencia que continúa parcialmente también en otras iniciativas, como por ejemplo las barcelonesas Club 49 y Cobalto 49.

La apertura de los años cincuenta

Así pues, cuando los cambios políticos y sociales ocurridos a principios de la década de los cincuenta en España proporcionan el marco adecuado a una nueva estrategia de promoción artística, el ambiente artístico era ya bien diferente al de los primeros años de la postguerra. La situación en la que César Manrique había iniciado su vida de pintor en las Islas Canarias al filo de la década de los cuarenta, o la que había encontrado al llegar a Madrid en 1945, habían evolucionado hacia algo dis-

tinto. En el terreno de la política, puede decirse que 1950 marca el principio de un período de relativa apertura dentro del régimen franquista, coincidiendo con el desbloqueo por parte de los países occidentales que suponía el final de la autarquía. En el gobierno nombrado el 18 de julio de 1951, el Ministerio de Educación Nacional es asumido por Joaquín Ruiz Giménez. Este nombramiento resulta decisivo para el arte contemporáneo español ya que, a partir de entonces, se posibilita un mayor contacto con el ámbito cultural internacional principalmente a través de una serie de acontecimientos como las Bienales Hispanoamericanas de Arte o el replanteamiento de la representación española en certámenes internacionales como las Bienales de Venecia o São Paulo. Tanto en Venecia como en São Paulo, bajo la responsabilidad de Luis González Robles, se abandona ahora la costumbre de llevar a artistas “consagrados” —lease académicos— para promocionar artistas de las nuevas vanguardias cuyas propuestas pueden alinearse con las modas internacionales. Este cambio de estrategia pronto cobra resultados óptimos —Gran Premio de la Bienal de São Paulo para Oteiza en 1957, Gran Premio de Escultura en la Bienal de Venecia para Chillida en 1958—, que permiten además ofrecer al exterior una imagen oficial de apertura a la modernidad. En cuanto a las Bienales Hispanoamericanas, organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica, puede decirse que suponen el “espaldarazo oficial a la vanguardia” y “la plena normalización artística”⁹, además de ser el más claro exponente del criterio renovador que marca la promoción artística estatal en los años siguientes. La Primera Bienal se celebra en Madrid en 1951, la Segunda en La Habana en 1953 —con la participación de César Manrique—, y la Tercera en Barcelona en 1955¹⁰. Todas ellas se inauguran en medio de una gran expectación y polémica, y resultan ser “una especie de rendición de cuentas de la modernidad dispersa; recuento de fuerzas, balance de situaciones, estado de conciencia”¹¹. No consiguen variar la inalterable línea de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, ancladas todavía y por muchos años en el academicismo, pero sí constituirse en una especie de alternativa que muestra que, en lo sucesivo, academicismo y oficialidad no tienen por qué ser sinónimos. En este contexto político hay que entender la creación del Museo de Arte Contemporáneo casi en las mismas fechas de la inauguración de la Bienal. A partir de entonces, y gracias al activo papel desempeñado en su dirección por el arquitecto José Luis Fernández del Amo hasta 1958¹², el museo asume en gran medida el afán de fomento oficial del arte renovador que estrena Ruiz Giménez. Así, Fernández del Amo no sólo diseña un proyecto de museo cuya modernidad conceptual y arquitectónica sorprende aún hoy¹³, sino que realiza un importante programa de actividades que incluye el Congreso de Arte Abstracto celebrado en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander en 1953, con la correspon-

9. Bonet, Juan Manuel: “De una vanguardia bajo el franquismo”, en AAVV, *Arte de Franquismo*. Madrid, Cátedra, 1981, p. 221.

10. Cabañas, Miguel: *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de arte*. Madrid, CSIC, 1996; Cabañas, Miguel: *El ocaso de la política artística americanista del franquismo. La imposible continuidad de las bienales hispanoamericanas de arte*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

11. Moreno Galván, José María: *Introducción a la pintura española actual*. Madrid, Guadarrama, 1960, p. 120-121.

12. Jiménez-Blanco, María Dolores: *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

13. José Luis Fernández del Amo: *Museo de Arte Contemporáneo. Memoria para su instauración*. 1955. (reproducido en José Luis Fernández del Amo. *Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*, op. cit.)

diente exposición internacional; o el *I Salón de Arte Abstracto Español* organizado con la ayuda de Manuel Millares, en Valencia, en 1956. En ocasiones, incluso, la labor de Fernández del Amo va más allá de lo que las instancias oficiales están dispuestas a permitir, por lo que una parte de su programa de actividades se desarrolla por otros canales. Así, consigue de la firma constructora Huarte la cesión de un local en la calle Recoletos, cercana al museo: es el espacio conocido como Sala Negra, en donde se realizan exposiciones como *Arte Otro* (1957, en colaboración con la Sala Gaspar de Barcelona, y las galerías Stadler y Rive Droite de París), que permite contemplar las obras de artistas informalistas españoles y europeos junto con la de expresionistas americanos. Entre los representados están los miembros del recién creado grupo El Paso, o Tàpies, Tharrats y Vilacasas, junto con Fautrier, Mathieu, Riopelle, Burri, Appel, Wols, De Kooning, Pollock, Tobey. También se presentan en la misma sala el Equipo 57 o la *Semana de Arte Abstracto* organizada por El Paso. Por último, todavía gracias a la gestión de Fernández del Amo, aunque inauguradas ya después de su cese, en 1958, el museo recibiría en sus salas dos importantes exposiciones internacionales: *10 años de pintura italiana* y *La nueva pintura americana*.

También en Barcelona tienen lugar importantes exposiciones de carácter internacional, como las tituladas *Arte Moderno en Estados Unidos* o *Pintura Contemporánea Neerlandesa* celebradas ambas en 1955. Incluso puede decirse que cuando en España comienzan a verse con cierta normalidad las tendencias internacionales iniciadas en los cuarenta, como el informalismo francés o el expresionismo abstracto americano, para algunos artistas, los más inquietos, estas tendencias no son ya novedad: las habían conocido personalmente en sus viajes al extranjero. El Instituto Francés de Barcelona había permitido, a través de sus ayudas, a muchos artistas desplazarse a París en los primeros cincuenta: es el caso de Tàpies o Ràfols-Casamada, por ejemplo. En el Colegio Español de la Ciudad Universitaria parisina se va formando una interesante colonia de artistas entre los que están Palazuelo, el mayor de todos ellos, y Chillida o Ferreras, con muchos otros. También César Manrique realiza su viaje a París en 1953, donde permanece varios meses.

Pero a pesar de la impresión de normalización que pueda desprenderse de todo lo anterior, lo cierto es que en la España de los cincuenta los nuevos lenguajes artísticos siguen teniendo un público minoritario, y el debate sobre la abstracción seguía levantando encendidas polémicas. Aunque algunas galerías dediquen gran parte de su esfuerzo a la abstracción o, al menos, a ten-

dencias artísticas renovadoras en general, en muchos casos los pintores y escultores que deciden expresarse con lenguajes más modernos encuentran su mejor apoyo y su campo de actuación en la nueva arquitectura. El propio Fernández del Amo llevó a cabo un intenso trabajo de promoción de jóvenes artistas renovadores redactando presentaciones para las exposiciones que celebraban en galerías¹⁴, o dando encargos a artistas como Canogar, Mompó, Valdivieso, Rivera o Pablo Serrano para la decoración de iglesias y ayuntamientos en los pueblos que diseñaba para el Instituto Nacional de Colonización. Su caso no es una excepción¹⁵. Otros arquitectos compartieron su ideal de integración de las artes en la arquitectura. Un caso especialmente significativo en este sentido es el de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, diseñada por Sáenz de Oiza y Luis Laorga, que cuenta con la colaboración artística de Oteiza, Chillida o Lucio Muñoz. Otros arquitectos tienen en estos años una especial relación con las artes plásticas, como Antonio Fernández Alba, que llega a participar en las actividades de El Paso, o como Ramón Vázquez Molezún, pintor y arquitecto, que participa en la Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951, y que realiza un proyecto de museo de arte contemporáneo que resulta premiado en el Concurso Nacional de Arquitectura de 1954, y obtiene el Premio de la Exposición Internacional de Bruselas por el llamado *Pabellón de los exágonos*, diseñado junto a Juan Antonio Corrales. Por extensión, constructoras ligadas a estos y otros arquitectos, como Agromán, o a coleccionistas de arte contemporáneo, como Huarte —firma a la que ya hemos visto como mecenas de las actividades del Museo de Arte Contemporáneo— cuentan para sus proyectos con la colaboración de artistas como el propio César Manrique, que realiza murales para edificios como el Banco Guipuzcoano de Tolosa, el Hotel Fénix de Madrid o el Aeropuerto de Barajas.

19

Del informalismo al pop

En el Madrid de finales de los años cincuenta, donde vive y trabaja César Manrique, la principal tendencia de actualidad artística es la informalista que él mismo practica. En los primeros años de la década era difícil definir un denominador común para el arte que se producía en la ciudad, que aparece más bien como una suma de opciones individuales y colectivas de signo variado. Puede verse, sin embargo, un cierto “aire de época” que aúna obras y tendencias dispares, quizá debido a una serie de influencias comunes pero difusas: del cubismo picassiano, del colorismo matissiano, así como de

14. El primero de ellos es el del catálogo de la exposición *Cuatro pintores juntos: Lara, Lago, Valdivieso y Guerrero* en la galería Buchholz, 1949.

15. Ruiz Cabrero, Gabriel y Molins, Patricia: *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*. Barcelona, Fundació la Caixa, 1996.

cierta herencia de artistas relacionados directa o indirectamente con el surrealismo, como Klee —sobre todo de su poética geométrica— y Miró. Todas estas influencias son realmente aplicables también al Manrique de esos años, que se incorpora plenamente a esta renovación imprecisa y participa de ese “estilo de los cincuenta”¹⁶. Es una modernidad ambigua, ecléctica, que puede relacionarse con lo que se produce en la llamada Escuela española de París por los mismos años. Al final de la década, sin embargo, puede decirse que la abstracción informalista alcanza un protagonismo netamente definido, aunque convive con otras vías de investigación artística, desde la abstracción geométrica, colectiva y utópica que representa el Equipo 57 o el cinetismo de Sempere, hasta el incipiente realismo social de José Ortega.

A este protagonismo del informalismo en el ámbito madrileño de finales de los cincuenta —también ocurre en el catalán, aunque con características algo diferentes— contribuyen la aparición y el decidido apoyo de la infraestructura a la que antes nos referíamos y la llegada de una nueva generación de artistas, a la que pertenecen la mayoría de los miembros de El Paso, que pronto se convierte en máxima expresión del arte de vanguardia español. De este grupo, que nace en febrero en 1957, llegan a formar parte los pintores Antonio Saura, Rafael Canogar, Manolo Rivera, Antonio Suárez, Manuel Millares, Juana Francés y Manuel Viola, y los escultores Martín Chirino y Pablo Serrano, junto con los críticos José Ayllón y Manuel Conde. Aunque en general acaba identificándose con la poética informalista, según su *manifiesto* sus objetivos iniciales no tienen tanto que ver con la elección de una determinada tendencia cuanto con un deseo de mejorar la situación del arte español del momento:

“El Paso es una agrupación de artistas plásticos que se ha reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de ‘marchands’, de salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis”

“(…) Escritores, cineastas, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida nuestra actividad desinteresada. Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada”¹⁷.

16. Nieto Alcaide, Víctor: “Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: entre la modernidad y la vanguardia”. En *Del surrealismo al informalismo. Arte de los cincuenta en Madrid*. Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1991, p. 42 y ss.

17. J. Ayllón: “Manifiesto de El Paso”, febrero 1957. Reproducido en Toussaint, Laurence: “El Paso” y el arte abstracto en España. Madrid, Cátedra, 1983, p. 15.

Tanto la proyección social como la fortuna crítica de los miembros de El Paso son desiguales, pero todos ellos se benefician de esta agrupación, que se convierte posteriormente en modelo y punto de referencia para generaciones posteriores de artistas españoles. En la actualidad tiende a discutirse el papel de El Paso como punto de inflexión en la historia artística española contemporánea¹⁸, pero lo cierto es que este grupo sigue ocupando un lugar muy destacado en el relato de la época. Mucho se ha escrito sobre la presencia dominante del grupo El Paso, sobre el informalismo madrileño o sobre la contradicción que supone su utilización de las plataformas políticas franquistas al tiempo que muchos de sus miembros mantienen una supuesta oposición al régimen. En todo caso, aunque no es este el lugar para seguir esa discusión, sí merece la pena mencionar la lectura que, tanto la crítica de la época¹⁹ como la historiografía posterior²⁰ ha hecho sobre la obra de El Paso como un producto genuinamente español, al tiempo que moderno y cosmopolita. Así, se quiere ver en la obra de artistas como Saura, Canogar, Millares o Rivera, por su dramatismo y expresividad, una renovación de la tradición de la “veta brava” española que, al mismo tiempo, es capaz de alinearse con las tendencias internacionales de moda. Lo cierto es que dramatismo, tremendismo, desgarró, negrura son palabras clave para definir la poética de este grupo que ocupa el centro de la vanguardia madrileña y que triunfa internacionalmente. Ese es el contexto en que César Manrique abandona el fuerte colorismo de su obra anterior para, en consonancia con lo que estaban haciendo los artistas mencionados, adentrarse en una austeridad cromática inédita en su obra hasta el momento. Desaparece de ella también cuanto pudiese quedar de composición lineal para, a partir de 1959, centrarse en la investigación de la materia. Muy pronto, el crítico Aguilera Cerni certifica su presencia en el informalismo español incluyéndolo en un capítulo titulado “Entre el grito y el silencio”, junto con Millares, Rivera, Soria y Vilacasas en su libro *Panorama del nuevo arte español*. Aguilera destaca la aportación personal de Manrique a la vertiente matérica del informalismo:

“La materia puede ser suelo, piedra, arena, consistencia, proyecto indeciso... Puede tener incontables apariencias, encerrar innumerables sugerencias, expresar múltiples enigmas. En este inmenso repertorio, César Manrique ha elegido las rocas volcánicas (...). Se había iniciado un acercamiento hacia el suelo, las lavas granuladas y ariscas de la más amenazadora geología canaria”²¹.

Manrique, pues, se reconoce a finales de los cincuenta, con un acento propio, en las coordenadas de la modernidad española e internacional, que no son otras que las del informalismo. En ellas

18. Bozal, Valeriano: “El final de la postguerra”, en *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 33 y ss.

19. Gullón, Ricardo: *De Goya al arte abstracto*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.

20. Calvo Serraller, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia*, op. cit., vol. I, p. 61-63.; Nieto Alcaide, Víctor: “Sobre el arte que se hizo en los cincuenta...”, op. cit., p. 67.

21. Aguilera Cerni, Vicente: *Panorama del nuevo arte español*. Madrid, Guadarrama, 1966, p. 209.

continuará durante toda la década siguiente, participando de la proyección internacional de este movimiento organizada por Luis González Robles desde el Ministerio de Asuntos Exteriores. En este punto conviene recordar en primer lugar que 1959, que es ya el año de la disolución de El Paso, marca al mismo tiempo el comienzo de la verdadera expansión del informalismo por toda España, en cierto modo banalizado como fórmula superficial de actualidad. En segundo lugar, que esta expansión informalista coincide con una etapa social y política diferente a la de los años de gestación del grupo. Porque cerrado el ciclo de apertura democristiana de los cincuenta, el Plan de Estabilización de 1959 da paso a la llamada España del Desarrollo, una fase destinada a la integración europea de la economía española que tiene efectos radicales sobre la configuración de la sociedad española, que a su vez afectan notablemente al mundo artístico.

22 Con un mercado algo más vigoroso en Madrid y Barcelona, y una incipiente demanda en ciudades como Valencia y Bilbao, en los sesenta las tendencias artísticas de vanguardia se diversifican más y más. Además, en el arte de los sesenta el factor político, expresado de forma cada vez más explícita, adquiere gran importancia en la creación artística, pues influye no solamente en los contenidos, sino también en las formas. Aparecen propuestas como las de Equipo Crónica o Eduardo Arroyo, peculiares interpretaciones de la estética pop, adaptadas a una dinámica ideológica muy diferente a la que anima este movimiento en Inglaterra o Estados Unidos. Esta diferencia tiene una explicación sencilla: en estos países el pop significa un ambiguo reflejo, entre glorificador y mordazmente crítico, de la opulenta sociedad de consumo de las democracias occidentales, pero en España la realidad a retratar no tiene las mismas características económicas ni políticas. Y no sólo el pop se ve *contaminado* ideológicamente. Otros artistas, como Alberto Greco o Zaj, cuyas obras pueden ser leídas hoy en términos puramente artísticos, adquieren entonces una connotación política inmediata. Movimientos como Estampa Popular, por su parte, difícilmente pueden explicarse si no es en función de su circunstancia socio-política.

Si trazamos un esbozo panorámico más completo de las tendencias artísticas de la España de los sesenta, debemos incluir diversas alternativas realistas a la insistente pervivencia del informalismo durante toda la década. En primer lugar, la llamada *nueva figuración* en la que se engloban nombres como Juan Barjola o el Grupo Hondo. En segundo lugar, una vertiente del realismo que en ocasiones maneja un lenguaje cercano al pop y tiene un marcado cariz de crítica política

—los mencionados Arroyo y Equipo Crónica, junto con Equipo Realidad, Genovés, Canogar en una fase posterior a su pertenencia a El Paso—; otra forma de realismo, minucioso y fantástico, que recrea la cotidianidad con perfiles trascendentes, y que engloba a artistas tan dispares como Antonio López o Julio López Hernández y Carmen Laffón; una tercera forma de realismo, literario y perverso, representado por José Hernández. Pero, junto al realismo en sus diversas fórmulas comienzan a aparecer también propuestas relacionadas con los llamados *nuevos comportamientos artísticos*, como la provocación neodadaísta de Zaj y Alberto Greco, además de otras formas artísticas que tienen en cuenta a los nuevos medios técnicos al alcance del artista, como la nueva abstracción analítica que comienza a adentrarse en la generación de formas plásticas mediante computadores al amparo del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. Además, no podemos olvidar que paralelamente a todos estos nuevos grupos y propuestas, artistas como los miembros del ya desaparecido grupo El Paso, como Saura o Millares, continúan desarrollando sus carreras en solitario del mismo modo que otros artistas como Tàpies y Chillida, que cuentan ya con una incontestable proyección exterior.

Todos ellos, junto a otros informalistas como Lucio Muñoz, Tharrats, Farreras, Feito, o artistas dedicados a la investigación de la abstracción geométrica como Sempere, están representados en el nuevo museo de arte abstracto que se inaugura en las Casas Colgadas de Cuenca en 1966. Este museo, montado con la colaboración de Gustavo Torner y Gerardo Rueda, alberga una colección privada: la reunida por el pintor Fernando Zóbel en una especie de homenaje a la generación de artistas españoles de los años cincuenta. El año siguiente, y como ofreciendo inintencionadamente un relevo, se presenta en Madrid la exposición *Nueva generación*, organizada por Juan Antonio Aguirre. Esta muestra incluye a un nuevo grupo de artistas entre los que pronto destaca la figura de Luis Gordillo al que, muy pocos años después, algunos pintores de la generación posterior otorgan un papel casi tutelar cuando, en un ambiente marcado por tendencias como minimalismo y conceptualismo que actúan al modo de señas de modernidad artística, desean recuperar el placer de la pintura.

1965-1968 en Nueva York

Mientras en la España de la segunda mitad de los sesenta continúa el desarrollo del informalismo y sus alternativas, César Manrique desplaza su centro de trabajo a Nueva York. Allí encuentra una ciudad llena de vida y agitación, radicalmente distinta de lo español, deslumbrante en un principio, quizá agobiante después, desatando su nostalgia no por Madrid, de donde procedía, sino por Lanzarote, de donde nunca se había marchado realmente. Él sigue trabajando en la poética informalista del gesto y la materia que habían inaugurado en los años cuarenta artistas como Fautrier y Dubuffet en Francia, y los expresionistas abstractos como Pollock o Kline en Nueva York, y de la que se habían hecho eco en los cincuenta no sólo los artistas de El Paso, sino también, entre otros, los artistas del grupo CoBrA en el Norte de Europa. Ciertamente, en los años de la postguerra el informalismo había constituido una especie de “*lingua franca* que permitió a los pintores comunicarse a través de las fronteras nacionales” compatible con “la lengua nativa, tan profundamente arraigada en el corazón de todo viajero”²². Pero cuando Manrique llega a Nueva York el expresionismo abstracto, la tendencia que había consagrado a esta ciudad como la nueva meta artística, incluso desbancando definitivamente a París²³, hace tiempo que ha dejado de ser la estrella. En 1956 la dramática muerte de Pollock, el héroe de la nueva cultura americana por excelencia, había puesto un fin simbólico a la aventura expresionista. Muchos de los protagonistas de aquella Escuela de Nueva York de la que había formado parte destacada el propio Pollock seguían en activo, como Rothko, Motherwell, Kline o De Kooning. Pero los protagonistas del momento ya eran otros. Movimientos como la llamada *post-painterly abstraction* primero, y como neo-dada y pop algo después, que reaccionaban contra la carga de individualismo subjetivista del expresionismo abstracto, constituían la nueva apuesta de críticos y marchantes. Asimismo comenzaban a surgir propuestas de carácter conceptual más radicales, que cuestionan la propia materialidad del hecho artístico, como los *happenings* o el *land-art*, y que estaban tomando un lugar central en el debate artístico internacional. Es decir, el expresionismo abstracto, el paralelo americano del informalismo, era algo del pasado. Este hecho, que podríamos interpretar negativamente como un *décalage* del que probablemente el propio Manrique es consciente, no impide que su obra se enriquezca en el contacto con la dinámica realidad del arte americano, pero quizá sí sea un factor a tener en cuenta en su decisión de abandonar la ciudad de los rascacielos para volver a su isla natal. En todo caso, a juzgar por las ventas de sus exposiciones en la galería Catherine

22. Ashton, Dore: “À rebours: la rebelion informalista”. En *À rebours. La rebelión informalista. (1939-1968)*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 18.

23. Sandler, Irving: *The Triumph of American painting. A history of Abstract Expressionism*. New York, Icon, 1970. Ver también Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, The University of Chicago, 1983.

Viviano, podemos concluir que en Estados Unidos, como ocurría en España, aunque el informalismo no es ya una novedad estética o intelectual, una vez digerido socialmente sigue teniendo una clara vigencia comercial que beneficia a Manrique²⁴.

Desde Lanzarote.

La cultura española durante la transición

Cuando en 1968 Manrique decide instalarse definitivamente en Lanzarote, después de haber pasado en la isla largas temporadas en los intervalos de su estancia en Nueva York, el boom turístico español se encuentra el pleno apogeo. No sabemos si durante los meses pasados en Estados Unidos llega a tener noticia de alguna de las propuestas artísticas designadas con la etiqueta de *land-art*, uno de cuyos objetivos es llegar a una nueva sintonía entre arte y naturaleza. Lo cierto es que ya desde 1966, de un modo algo diferente, ese será también uno de los objetivos fundamentales no sólo de la obra, sino también de la vida de Manrique. Las dos últimas décadas de la obra de Manrique, centradas sobre sus islas más que sobre su pintura, se desarrollan en gran medida al margen de los avatares de la actualidad artística española.

A pesar del alejamiento geográfico y personal que supone este período de la trayectoria de César Manrique respecto al panorama cultural español, merece la pena destacar el hecho de que, sobre todo a partir de 1975, se produce un cambio extraordinario en la cultura del país. La creciente politización de las artes plásticas, la literatura o el cine en los últimos años del franquismo se hace especialmente evidente en acontecimientos como los célebres Encuentros de Pamplona en 1972²⁵, o la polémica apertura del nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo en la Ciudad Universitaria madrileña, último acto de inauguración al que acude el general Franco, en julio de 1975. Al año siguiente de la muerte de Franco, la Bienal de Venecia presentaba una exposición que revisaba arte y la cultura española de los últimos cuarenta años titulada *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, cuyo planteamiento desata también una intensa discusión en los medios intelectuales y políticos del momento. Nada parece escapar a la politización de la época, en la que se suman la actitud expectante ante el cambio de régimen con los ecos de la revolución del sesentayocho parisino.

24. César Manrique-Nueva York. Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996.

25. Francés, Fernando y Huici, Fernando: *Los encuentros de Pamplona 25 años después*. Pamplona, Centro de Cultura Castillo de Maya y Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997

Con la transición democrática, sin embargo, la situación parece normalizarse paulatinamente. El rigor ascético, antiobjetual y cargado de tintes ideológicos del arte conceptual que había presidido los Encuentros de Pamplona deja paso de nuevo a tendencias puramente plásticas. La corriente de recuperación de la práctica pictórica que había comenzado a despuntar, a contracorriente, en los años anteriores, cobra ahora una mayor vigencia. Nombres como Carlos Franco, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea o Chema Cobo, estimulados por el ejemplo de Luis Gordillo, realizan un tipo de pintura que se ha identificado como *nueva figuración madrileña de los setenta*. Por su parte una nueva abstracción, heredera tanto del movimiento francés *support-surface* como de la abstracción postpictórica americana, aparece de la mano de artistas como Teixidor o Gerardo Delgado, animados a su vez por el ejemplo señero de José Guerrero, el artista que había vuelto de Nueva York y transmitía su experiencia a las generaciones más jóvenes. También la escultura toma un nuevo vigor, con nombres como los de Susana Solano, Pello Irazu, Cristina Iglesias y Juan Muñoz, entre otros muchos, que reivindican la herencia de Oteiza o Chillida. En el extremo opuesto, y sobre todo ya en los noventa, otras formas artísticas más radicales, aunque menos ideologizadas que en la etapa anterior (neoconceptual, instalaciones, vídeo-art, etc.) comienzan a formar una parte importante de lo expuesto en galerías y museos.

También institucionalmente puede hablarse de una normalización en varios sentidos. Por ejemplo, los gobiernos democráticos de la transición emprenden una ambiciosa política de exposiciones con dos fines complementarios: la recuperación de la vanguardia española anterior a la guerra y la presentación en España de las corrientes internacionales del siglo XX. La otra cara de la moneda de este deseo de normalización estuvo, ya en los ochenta, en las campañas de promoción y difusión de artistas españoles en el exterior, hoy ciertamente discutida, pero que acertó a seleccionar algunos nombres del joven panorama del momento como Barceló, Sicilia o Juan Muñoz. Por último, como signo definitivo de la apuesta oficial por las artes plásticas de siglo XX —en la que no faltan intereses puramente políticos—, en las décadas de los ochenta y noventa se produce una verdadera eclosión museística, pues no sólo se crea y se consolida el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, sino que aparecen también a lo largo y ancho de toda la geografía española un número notable de centros, como el I.V.A.M. de Valencia, el C.A.A.M. de Las Palmas de Gran Canaria, el C.G.A.C. de Santiago de Compostela, el M.A.C.B.A. de Barcelona, el Museo Guggenheim de Bilbao, junto con el revitalizado Museo de Bellas Artes de la misma ciudad. Se produce así un fenómeno de

descentralización artística que cambia radicalmente el sistema de fuerzas en el que había transcurrido el arte español a lo largo del siglo, acercándose al modelo de los países desarrollados occidentales. Por parte del público se produce también una respuesta multitudinaria a toda esta nueva actividad, de manera que exposiciones y otros eventos son en muchas ocasiones saludados con una afluencia abrumadora. Aunque el optimismo que puede desprenderse de toda esta información no debe ocultar que todos estos acontecimientos conviven aún con limitaciones y carencias graves²⁶, es evidente que la situación de los noventa no puede ser más distinta de aquella de la que partía la carrera de César Manrique en el Lanzarote de 1939.

26. Fusi, Juan Pablo: "Cultura y democracia. La cultura de la transición", en *Un siglo de España. La cultura*. Madrid, Marcial Pons, 1999, p. 149 y ss.

La pintura de César Manrique hasta 1958

Lázaro Santana

Hacia 1958 ó 1959 César Manrique adopta los signos que durante treinta años van a constituir el inventario más reconocible de su lenguaje pictórico: un informalismo matérico que tiene como modelo aparente a la orografía convulsa de Lanzarote, pero cuya esencia plástica radica en la adopción de la materia en atención a su propia y genuina entidad, sin otras alusiones exteriores que las anecdóticas que conllevan algunos de sus títulos. Con ella trabajará las obras de sus épocas de madurez y de plenitud, que se extienden por lo menos hasta principios de los años ochenta.

29

Teniendo en cuenta que Manrique nació en 1919, no podemos afirmar que alcanzara precozmente a definir su personalidad plástica; ésta, por el contrario, parecía resistírsele, emparejando su trabajo con el de otros artistas españoles de aquellos años, y con sólo una relativa originalidad propia, muy distinta, por cierto, a la que lograría después.

1. Se ha escrito mucho, y positivamente, del magisterio ejercido por Daniel Vázquez Díaz durante los años de la postguerra civil. Creo, sin embargo, que la obra de este pintor ha sido sobrevalorada; su pintura no está resistiendo bien el paso del tiempo, y habría que preguntarse si en la tardanza de los artistas jóvenes españoles en adoptar la abstracción (única vanguardia, entonces, que podía sacar al arte nacional de su adocenamiento) no tendría buena parte de culpa la sugestión que sobre ellos ejercía el prestigio magistral de Vázquez Díaz.

Los años cincuenta fueron en España años de dispersión estética, donde el aislamiento en que aquí se vivía con respecto al arte que se hacía en Europa y en América, la ausencia de maestros cuyo trabajo sirviera de guía y estímulo a los jóvenes artistas¹, o incluso la presencia de ciertos pintores muy celebrados oficialmente que enclavaban sus lenguajes plásticos en el más adocenado realismo,

contribuían —todas esas circunstancias juntas, y aún por separado—, a generar un clima de ignorancia y confusión en el que se encontraban metidos los artistas más jóvenes que comenzaban entonces su trabajo, dejándolos librados a sus propias fuerzas e intuiciones. Manrique no fue una excepción en ese panorama; lo vivió muy de cerca en Madrid, a partir de 1945; ajustado a sus patrones realizó una parte extensa de su pintura. Curiosamente, en esos años, los intentos renovadores que se produjeron en el arte español tuvieron su origen en ciudades de la periferia peninsular, —grupo Pórtico, en Zaragoza, Dau-al-Set, en Barcelona, escuela de Altamira, en Santander—, e incluso más lejos aún, en Las Palmas de Gran Canaria, con el grupo Ladac.

En Manrique concurre además una circunstancia poco habitual en otros artistas plásticos: la de haber accedido a la formación reglada con una edad algo tardía —ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando cuando contaba 26 años, en 1945. Por esas fechas ya había celebrado algunas exposiciones individuales, tanto en Arrecife como en Las Palmas de Gran Canaria. Sin duda, someterse durante cinco años continuados a la disciplina académica (obtuvo su título de Profesor en la misma Escuela, en 1950), no debió de contribuir precisamente a impulsar el progreso de su obra en un sentido “moderno” (utilizo este término porque le era muy querido a Manrique; nunca empleaba el más preciso, y también más temporal y por ello más contingente y cambiante, de *vanguardia*, sino aquél), aunque sí le proporcionó un excelente bagaje técnico, al que, por su autodidactismo no había tenido acceso. El hecho de que Manrique aceptara estudiar Bellas Artes cuando ya era un artista con una carrera más que comenzada se debe, creo, a dos factores: uno, a su deseo de conocer nuevos ámbitos que ampliaran su precaria experiencia insular, tanto en el aspecto personal como en el artístico; y dos, a aprender técnicas y procedimientos pictóricos que le ayudaran a expresarse mejor de lo que hasta entonces lo había hecho. Aunque esos estudios no fueron del todo de su agrado, e incluso los recordara posteriormente con cierto tono de enfado, gracias a ellos, y a la ocasión que le dieron de residir en Madrid, tuvo ocasión de encontrarse a sí mismo. En Lanzarote, probablemente nunca lo habría conseguido.

Manrique se sintió “artista” desde que tenía uso de razón. Por artista entendía él a alguien diferente, que podía percibir y experimentar la realidad de manera distinta a como la percibían y experimentaban aquellos que le rodeaban. Esta condición suya lo llenaba de secreta alegría, y también de inquieta perplejidad. En más de una ocasión llegó a pensar si sería él un sujeto “raro”, ya que quería

y hacía cosas que a sus compañeros de juegos no le interesaban (les aburrían, realmente): fijarse en piedras de formas extrañas, reparar en los colores de una flor, seguir el paso sinuoso o el salto espasmódico de pequeños insectos... La sensibilidad artística de Manrique se estaba manifestando, y la transmitía por medio de ingenuos dibujos que le servían como monedas de trueque en sus juegos callejeros². Así comenzó su aprendizaje de la naturaleza, a la que había de estar ligado durante toda su existencia, a través de su trabajo y de su manera de vivirla, sintiéndose parte íntima de ella. Otro de sus ejercicios plásticos adolescentes era el de la copia de los programas de mano de las películas que se proyectaban en Arrecife: los rostros de actrices como Mae West, Joan Crawford, Gloria Swanson, Marlene Dietrich los dibujó César una y otra vez, intentando captar el enigma exótico y fatal que transmitían; le fascinaba especialmente (y continuó hechizándole durante toda su vida) el rostro hermosamente distante y frío de Greta Garbo.

De estos primeros ejercicios no ha sobrevivido muestra alguna. Pero debemos suponer que los hacía con bastante habilidad como para lograr un parecido aceptable con los modelos. En años posteriores César ejecutó numerosos retratos de familiares y de amigos, en los que obtenía un preciso duplicado de la imagen real: son rostros de un correcto academicismo, realizados muchos de ellos antes de que su autor pasara por San Fernando.

Las obras más antiguas conservadas de Manrique datan de comienzos de los años cuarenta: formaron parte de su primera exposición individual, celebrada en Arrecife en 1942. Como ocurrirá frecuentemente en sus exposiciones, hasta por lo menos 1957, en aquella aparecían dos tipos de trabajos bien distintos entre sí en intención y ejecución: por una parte lo que podríamos llamar *cuadros de género*, realizados de manera muy ortodoxa teniendo presente la geografía y la humanidad de Lanzarote; por otra, ciertas escenas *inventadas*, en las que introduce una estilización que alarga las figuras, situándolas en el contexto de una escenografía exótica. Los primeros tienen una innegable intención costumbrista, y su contenido lo definen sus mismos títulos: *Puente de las Bolas*, *Vecinos de Famara*, *Tocando en Tahíche*, *Mociando*, etc. En ellos, el paisaje —urbano y rural— aparece tratado de manera fiel, con sus elementos más identificables y definitorios —muros de piedra, paredes blancas, volcanes, etc.—; los personajes están vestidos con los trajes típicos de la isla, componiendo una perfecta estampa folclórica. Las escenas *inventadas*, por el contrario, se desenvuelven en lugares que Manrique no conocía (también aquí los títulos de los cuadros explicitan claramente su contenido: *Oriente* o *Venecia*), y en los que

2. Vid. Lázaro Santana: *César Manrique, un arte para la vida*. Editorial Prensa Ibérica. Barcelona, 1993.

el pintor introduce figuras con un canon alargado, presentándolas en escorzos pocos naturales; son, generalmente, desnudos femeninos; al lado de algunos de ellos aparecen gigantescos cactus. Tales escenas componen una estética de *decorado* muy *art déco* que Manrique seguramente recrearía con el recuerdo de lo visto en algunas películas, y teniendo también presente las pinturas de Néstor, un delirante pintor modernista canario hacia el que experimentó una continuada admiración.

El elemento más notable de esas composiciones es la presencia en ellas del cactus, con su simbología agresiva y sexual; ello les confiere un parentesco con la pintura centroeuropea de los años 20, en la que el cactus llegó a ser un signo recurrente. En Canarias fue divulgada esa presencia por Eduardo Westerdahl, resaltando “el valor del cactus en la pintura post-expresionista... planta de volumen para las nuevas tendencias pictóricas”³; y también los artistas (pintores y escultores) de la escuela Luján Pérez lo utilizaron profusamente (la referencia de Westerdahl estaba motivada precisamente por la comparación que hacía entre unos y otros pintores, en una reseña a la exposición colectiva de los canarios en 1930, en Santa Cruz de Tenerife); aunque ahí, en la utilización común de aquel concreto elemento, empieza —y concluye— la semejanza: nada más diferente a una pintura de Manrique de esos años que las hechas por los artistas de la escuela Luján Pérez entre 1929 y 1936. Manrique idealiza los modelos de acuerdo con la tradición de la pintura regionalista; crea un tipismo dentro de la más genuina tradición de pintura burguesa local; procedimiento que se opone al más crítico que lleva implícita la obra de, por ejemplo, Felo Monzón o Plácido Fleitas —aparte de que su intención y ejecución estéticas son asimismo distintas—. En esa etapa, los trabajos de Manrique tienen concomitancias con los de otros pintores insulares como Sergio Calvo, Tomás Gómez, Carlos Morón o Cirilo Suárez⁴.

El cactus sería un signo recurrente en la etapa figurativa de la obra de Manrique, y volvería a aparecer en su fase final ahora como elemento decorativo. Pero la presencia temprana de esa planta, al margen de su significación original, actúa, visto hoy, como esas señales premonitorias que parecen marcar caprichosamente algunos destinos: medio siglo más tarde (1990) el pintor daría cima a un proyecto largamente acariciado (por lo menos desde 1973): el Jardín de Cactus de Guatiza, un espléndido recinto tocado por la fantasía y la magia creativa del autor dedicado íntegramente a las numerosas variedades de aquella planta. Un gigantesco cactus metálico, realizado por Manrique, preside la entrada de este singular jardín.

3. Eduardo Westerdahl: “Regionalismo”. *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife. 21 octubre 1930.

4. Véanse las obras de todos esos autores que se reproducen en el catálogo de la *Exposición de artistas de la provincia de Gran Canaria* (sic) en el Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid, 1944, y la de Manrique, *Campesina de Lanzarote*, incluida en el mismo catálogo.

Entre 1945 y 1950 Manrique no lleva a cabo ninguna exposición individual, ni participa en muestras colectivas. Sus estudios en San Fernando debieron consumir toda su atención, y su tiempo; no obstante, la existencia de algunos cuadros fechados en esos años indican que su concepto estético no había experimentado ningún cambio: *Gánigo con cactus* (1948) y *Bodegón con paño rojo* (1950), por citar dos ejemplos con los que su autor debía de estar satisfecho, puesto que los incluyó en la antológica organizada en Las Palmas de Gran Canaria en 1957, siguen apegados a una concepción tradicional de la pintura; hay en ellos un notable avance técnico con respecto a sus obras precedentes; se advierte que allí trabaja ya la mano de un pintor que domina los recursos de su oficio; pero su planteamiento y ejecución podrían tomarse como resultados de ejercicios académicos, dentro de la ortodoxia más conservadora.

Esa misma habilidad técnica se manifiesta en los murales que en 1950 pinta en el Parador de Turismo de Arrecife; incluso como demostración de la excelencia de su oficio ejecuta diversos e ingenuos trucos de *trompe-l'oeil* que proporcionan a las escenas una sensación de relieve, profundidad y desbordamiento (hojas que vuelan fuera de los límites de la composición, pértigas que avanzan hacia el espectador y se hunden en el horizonte, etc.), cuyos resultados efectistas atraen irremediablemente la atención del espectador. Las tres estampas que integran el mural (la central *La pesca*, flanqueada por *Viento en La Geria* y *La vendimia*), unen su carácter narrativo y simbólico, no exento de cierta teatralidad clásica (la presencia de cortinas a ambos extremos de la composición subraya ese carácter). Hay algún trozo de buena pintura (su propio y singular autorretrato, de espaldas); pero en general ahí se lleva a cabo la plasmación correcta de un tema convencional.

El avance estilístico de la pintura de Manrique habría que establecerlo si comparamos este mural con otro realizado tres años más tarde para el aeropuerto de Guacimeta, también en Lanzarote. Los elementos que aparecen en la nueva obra son exactamente los mismos que los que integran la anterior: el mundo marineroy campesino de la isla (volcanes, camellos, cactus, tuneras, barquillos, palmeras, mujeres, casas, etc.); pero su forma de organización y representación ha variado completamente: la pintura es plana, el dibujo tiene una sabia expresión infantil, los colores se reparten arbitrariamente, los planos de las distintas escenas se superponen sin orden de continuidad: todos los signos figurativos aparecen subordinados al ritmo plástico que impone el color, un color que aquí es alegre y vivo, tocado definitivamente por la magia atlántica de la luz.

Entre una y otra obra hay que situar el ingreso de Manrique en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid, y el viaje a París; son dos hechos biográficos cuya significación hay que resaltar, porque le dan ocasión de asomarse a un universo plástico de carácter más experimental que el que hasta ahora había observado, y lo aproximan a un nuevo concepto de entender y expresar el arte. También está su contacto directo con artistas (Farreras, Feito), críticos (Manuel Conde), y galerías (Fernando Fe, en cuya fundación intervino) que trabajaban con un concepto nuevo del arte, al mismo tiempo que difunden la necesidad de una renovación en el arte español.

El universo que el mural de Guacimeta expone, como si se tratara de un *inventario de isla*, Manrique lo lleva asimismo a obras de pequeño formato (casi siempre monotipos sobre papel, y algunos óleos), actuando en ellos con mayor libertad y audacia incluso que en el mural. El fragmento, por su carácter de ensayo íntimo y privado, se presta mejor que las grandes composiciones públicas, destinadas a ser contempladas por un número grande de espectadores, para introducir en ellas ensayos expresivos y jugar con la sorpresa de sus resultados. Obras como *Desnudo azul* (1953), o *Noche de Malpaís* (1954) constituyen puntos culminantes de la manera con que Manrique podía traducir la realidad lanzaroteña, tan lejos del menesteroso costumbrismo de su etapa de aprendizaje, y a la vez, más cerca de la identidad genuina del paisaje y del paisanaje local.

Matisse y Picasso son sin duda los dos artistas que más influyen en esta etapa de su obra; del primero toma la libertad exultante del color, su utilización como valor autónomo, suficiente por sí mismo para expresar emociones (emociones siempre solares, vitalistas, alegres) como traducción de un concepto optimista de la existencia. De Picasso hereda su manera desenfadada de dibujar, de componer la escena sin reglas exteriores, sometiéndose únicamente a las exigencias internas que el propio cuadro le va solicitando.

En el Madrid opaco de comienzos de los años cincuenta estas pinturas de Manrique debieron de constituir una sorpresa; para el ojo acostumbrado a ver un tipo de arte gris, apagado, que reflejaba ambientes miserables, de ruinas y despoblados (los que retrataban los pintores de la naciente Escuela de Madrid, Eduardo Vicente, etc., o artistas consagrados como Benedito, Sotomayor, Sert, y otros), reflejo de una España miserable y empobrecida por la guerra y la interminable postguerra, los monotipos de Manrique supusieron un deslumbramiento. Podrían emparejarse acaso con las pinturas de

Francisco Cossío —pintor al que Manrique estimaba mucho— o con las de Benjamín Palencia; pero el refinamiento esteta de aquél, que daba a sus bodegones transparencias, aunque no la brillante alegría de las escenas de Manrique, y el apego de Palencia a un único y monótono tema, el escenario rural, tratado con un empaste duro y agresivo, y sus personajes, campesinos cuyos gestos y miradas expresan cierta sordidez de fondo, los alejaban del paraíso atlántico que Manrique pintaba con tan impulsiva exultación⁵. La significación respectiva de esas obras era también muy diferente: mientras uno proclamaba la intimidad refinada y secreta de los interiores (bodegones), y el otro la agresividad (de color y de gesto) rural, Manrique proponía la despreocupada poesía de la vida libre al sol, teniendo muy presente, o sintiéndolo cercano, al frescor del mar.

Sin desligarse del mundo de Lanzarote, Manrique realiza en las mismas fechas que los anteriores otros monotipos con una identificación figurativa menos evidente: se trata de composiciones que acogen formas antropomorfas, restos de cerámica, dibujos aborígenes, etc. Estas obras son resultado de su curiosidad arqueológica, que él trata de expresar mediante un sistema constructivo, algo más rígido que el presente en las obras que podríamos llamar de *superficie*, para distinguirlas de aquellas que denominaríamos *enterradas*, estilizando su apariencia figurativa. En cierta manera, constituyen un precedente de los cuadros que realizaría a partir de 1953, e igualmente suponen una oportuna incursión en el neoprimitivismo puesto en boga entonces por la publicación, auspiciada por la galería Clan, de *Nuevos prehistóricos* (1949), de Carlos Edmundo de Ory, y por las propuestas de la Escuela de Altamira; sugestión primitivista que, bajo la influencia de las pinturas de Miró y de Klee, proseguiría luego en la obra de Tony Stubbing y Manuel Millares (las *Pictografías canarias*), entre otros.

5. De todas formas, el Palencia colorista no se revelaría hasta aproximadamente 1950. "Sus paisajes austeros —dice José Hierro, refiriéndose al cambio operado en la pintura de Palencia hacia finales de los años cuarenta— van a encenderse ahora, a estallar en los más luminosos e irreales colores. (...) El colorista, que antes se expresaba en matices, utiliza ahora los contrastes". *Artes*, Madrid, mayo-junio, 1970.

6. Los copio aquí porque vale la pena tenerlos presentes para intentar introducirnos a través de ellos en las dispersas intenciones de Manrique: *Astros en celos*, *Calorías de Timanfaya*, *Brújulas Atlánticas*, *Cangrejos-espejos*, *Origen del líquen*, *Dame tu circunferencia*, *Lava en flor*, *Diversión de la luna*, *Fósiles fotografiados*, *Frutos en 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 y Región*.

En 1954 Manrique realiza su primera exposición individual en Madrid, en la citada galería Clan. En Clan habían expuesto Manuel Millares (1951), Joan Josep Thàrrats (1953), Antonio Saura (1953), etc.; en el mismo año en que lo hizo Manrique mostraron allí su obra Manuel Mampaso, Eduardo Chillida y Will Faber. Se trataba de una galería que, tras haber difundido a pintores de la Escuela de Madrid como Álvaro Delgado, Benjamín Palencia y Francisco San José, apostaba decididamente por el arte nuevo.

La muestra de Manrique la componían 20 obras cuyos títulos —que describen muy relativamente su contenido— indican la diversidad de propuestas implícitas en ellos⁶: desde los planteamientos vagamente surrealistas a los rigurosamente geométricos, sin desdeñar la figuración esquemática. La

portada del catálogo de la exposición reproduce una pintura geométrica; y en la contraportada aparece un boceto del mural que poco después (1955) haría en el Hotel Fénix, de Madrid, de carácter figurativo. Ignoramos qué título pueda corresponder al cuadro geométrico de la portada; en el catálogo de la antológica de 1957, en Las Palmas de Gran Canaria, aparece reproducido con el título *Pintura 1954*.

La presencia o ausencia aquí de un título en determinado cuadro, y lo que él indica con respecto al contenido, no puede considerarse una cuestión menor o anecdótica, ya que afecta al cambiante pensamiento de Manrique referente a la índole de su obra. El artista afirmaba en 1955 que su pintura no era en absoluto abstracta; poco después decía lo contrario. “Mi estilo —explicaba refiriéndose a su segunda exposición en Clan, pero sus palabras pueden ser referidas también a la primera del año anterior—, está comprendido dentro de la línea artística de un mundo virgen, en formación, mucho antes de su cristalización natural. (...) Esas formas que llevan los cuadros son las de un mundo sin aurora, de primer día. Es una naturaleza no catalogada, sin fichas académicas, antes de que Linneo la clasificara (...) Mi botánica y mi zoología es fantástica”⁷. Manrique reconoce el carácter figurativo de su trabajo —las referencias son obvias— haciéndose eco con palabras prestadas del juicio formulado sobre ella por Antonio Manuel Campoy: “Este mundo sensual —escribe Campoy— no tiene nada de abstracto; podrá ser, éso sí, un mundo sin aurora, un mundo sin catalogar (...) la naturaleza sin pasar a fichas académicas (...) la naturaleza está naciendo (...) así debió ser la creación antes del que Linneo la encasillara (...) Esta es una botánica y una zoología fantástica”⁸. Manrique, y Campoy, daban a la obra un marchamo figurativo, en el sentido de que lo que se reconocía en ella tenía asidero en la realidad, aunque ésta fuera más o menos ficticia, recreada o inventada. La pura especulación que debía significar la abstracción no aparece, todavía, por parte alguna.

No había transcurrido un mes de la anterior profesión de fe figurativa cuando Manrique se desdijo afirmando a José de Castro Arines que “la pintura sólo tiene un futuro próximo: lo abstracto (...) Esta pasión [auténtica] de la pintura yo no la encuentro sino en lo abstracto”⁹. Ahora bien: ¿qué entendía entonces Manrique, y Campoy, y por extensión, los críticos en general, por arte abstracto? En principio abstracción era todo aquello que se apartara de la copia literal de la realidad. Una definición insuficiente, si no totalmente inexacta. Castro Arines describe así un mural en el que Manrique trabajaba en 1955: “Una decoración inspirada en temas de ingeniería: máquinas, figuras geométricas, *invenciones*

7. *Falange*. Las Palmas de Gran Canaria, 2 enero 1955.

8. Citado por Gilberto Alemán en “Manrique habla para los pintores canarios”. *El Día*. Santa Cruz de Tenerife, 7 abril 1957.

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

puramente abstractas” (subrayado nuestro)¹⁰. También el pintor se había referido a otra obra suya —el ya citado mural en el Hotel Fénix—, como “un trabajo *puramente abstracto* con formas y grafismos ricos de composición y color representando a grupos de mujeres que título *Toilette en el campo*”¹¹.

Tanto Manrique como Castro Arines tienen como abstractas aquellas composiciones donde la realidad ha sido descompuesta, a la manera picassiana, dividida por un dibujo de líneas muy evidentes, y organizada de acuerdo con otros patrones que no sean los del realismo en su acepción más ortodoxa, preferentemente el de las armonías del color. Es un sistema heredado del cubismo, un cubismo (la precisión es obvia, pero quizás necesaria), despojado de su radicalidad especulativa, y que muchos pintores aún practican con notable eficacia. Como un ejemplo más de la persistencia de este equívoco, Ventura Doreste describe las obras presuntamente abstractas de Manrique como “paisajes submarinos, cielos desnudos, desiertos casi lunares”, y se refiere a una pintura *Noche de malpaís* como “el punto en que confluyen la tendencia figurativa y la abstracta (...) El tardo y magnífico rumiante, en medio de la noche libre, se transforma en animal casi celeste, en alucinante arquetipo platónico”¹².

En Manrique existe siempre lo que podríamos llamar una *voluntad de representación* aludiendo a objetos, cosas, hechos preexistentes; todo lo que aparece en la mayor parte de los cuadros de esa época es perfectamente reconocible, no ya como dato para que la imaginación los complete, sino como espectáculo observado y que se ofrece en fragmento, o en simultaneidad desde distintas perspectivas; una gota de agua, o un trozo de musgo, vistos con la intermediación del microscopio, puede proporcionarnos la imagen de planetas y soles encajados en sus órbitas, o de inmensidades interminables erizadas de formas arbitrarias. No obstante, en ciertas composiciones, singularmente en aquellas donde aparece un incipiente geometrismo, el propósito de conseguir una pintura abstracta es más que evidente. Probablemente, si intentáramos *reconstruir* las formas que allí se trazan obtendríamos imágenes muy parecidas a alguna pieza de maquinaria, o de utensilio campestre (en ocasiones me ha parecido ver el modelo de ciertas pinturas de Manrique en esculturas de Ángel Ferrant, sobre todo en su serie *Partogénesis*, 1951); pero también es cierto que el hecho mismo de tratar de disimular —o substanciar— la realidad atendiendo con preferencia a otro orden de exigencia plástica (composición, colorido, distribución de planos, etc.) implica la existencia por parte del pintor de un propósito de desligarse de las fuentes visuales más inmediatas del objeto a representar, en atención a conseguir unos resultados plásticos que él cree más acertados y eficaces. Esta actitud supone ya la existencia de

10. *Ibidem*

11. Juan Hernández Rodríguez: “César Manrique expone en Madrid”. *Falange*. Las Palmas de Gran Canaria, 2 enero 1955.

12. Catálogo exposición antológica. Las Palmas de Gran Canaria, 1957.

un pensamiento que tiende a la abstracción, que quizás no encuentra su camino más puro para definirse materialmente, pero que está esforzándose en ello.

Manrique hace a Castro Arines una observación perspicaz, que denota hasta qué punto su visión de la realidad lo iba a conducir hacia una abstracción donde aquélla le sirviera efectivamente como punto de apoyo, pero logrando que la obra se desligara enteramente de ella en cuanto a servidumbre imitativa. El lenguaje que emplea no es, creo, enteramente suyo; pero sí la esencia de lo que intenta expresar: “Lo figurativo... —dice Manrique— esto que hemos convenido en llamar figurativo, ya no nos dice nada. Por lo menos a mí no me lo dice. (...) La ‘tierra’ puede ser una buena apoyatura sentimental, pero el arte va hoy más allá de estas inocentes referencias naturalistas. Yo de los paisajes de mi tierra, no tomo su arquitectura, sino su sentido dramático, su esencia, que es a mi juicio lo que importa”¹³.

De momento, sus siguientes cuadros continúan aquella profundización en la geometría, que aún no parece capaz de desligar totalmente de su referencia inmediata: la tierra. Los lienzos de esos años parecen, en efecto, las planimetrías de algún espacio geográfico, ejecutados a la manera de Franz Kline (pintor al que Manrique cita en alguna ocasión, aunque no como modelo suyo, sino como referencia de universos de construcción paralela)¹⁴, que supone una muestra de la evidente penetración del arte norteamericano en el español de aquellos años. La obra de Manrique tiene entonces un parecido claro con la que hacían sus compañeros de generación en Madrid, Farreras, Labra, Mampaso, Sempere, Planasdurá, Rueda, etc., todos los cuales tienden a dividir la superficie del cuadro mediante retículas que delimitan campos de colores, como si se tratase de reflejar en él la visión aérea de una superficie terrestre, cultivada o simplemente diferenciada por sus distintas coloraciones o componentes matéricos, formas de composición que todos ellos toman del expresionismo abstracto norteamericano.

En esta nueva etapa de la obra de Manrique hay, con respecto a la anterior, una novedad llamativa, aunque sea por reducción: se trata de la desaparición del color, o, quizás más que de la desaparición literal del color (algo que obviamente nunca ocurre) del despojamiento de la brillantez que tenía en su etapa precedente. Su paleta queda reducida prácticamente a diversos tonos de grises y ocre (otra similitud con la pintura de Kline). Los verdes, los rojos, los amarillos, que tanta preponderancia tenían en sus cuadros más figurativos, se apagan, como barridos por una marea de alquitrán. Había llegado el momento del dramatismo cantado en exclusiva por el luto, por el color negro; de la expresión que

13. *Vid.*, nota 9.

14. “Me siento ligado [a la naturaleza] y deseo expresar mis sentimientos con imágenes propias, de la misma manera que Kline ha manifestado su asociación con un paisaje de la ciudad”. *Arte y literatura*. Nueva York, abril, 1966.

habitualmente se asocia a la pintura española, como es la exasperación, la brutalidad, la oscuridad, la represión. Había hecho su aparición el grupo El Paso —cuyos artistas fueron todos traductores de esa imagen tópica del arte español, aunque paradójicamente influida por el expresionismo norteamericano—; y su éxito imponía una nueva imagen al arte español¹⁵. Además, esa imagen estaba visceralmente apoyada en la realidad española del día —sórdida y gris, menesterosa y represiva; concordaba mejor con lo que en Europa y en América se creía que era el país; de ahí el éxito de aquellos artistas que acercaban sin sorpresa tal imagen a la ya previamente formada que tenía el público foráneo.

Curiosamente, Manrique, en los momentos más duros de su biografía, cuando llevaba en Madrid una existencia menesterosa, con apenas medios económicos a su disposición para subsistir, y compartía su penuria con la que veía a diario en la calle, en el metro, en las tahonas donde compraba el pan, en la castañera de la esquina o en el hombre del quiosco donde miraba —y no adquiría— los periódicos, pintaba una obras de color exaltado que proclamaban la belleza del mundo y la dicha esperanzada de vivir en él. Cuando ya era un pintor de éxito, que vendía, y a buen precio, todo cuanto pintaba; cuando su actividad como decorador —un peligro que continuamente amenazó a su carrera pictórica— era solicitada por la burguesía y los profesionales madrileños (realizó bastantes murales y objetos diversos, incluso esculturas, para hoteles, casas particulares, empresas constructoras, etc.)¹⁶, se vuelve austero, sobrio; contiene su impulso de opulencia colorista —tan innato en él, como se comprobará cuando sobrepase esta fase— y se autolimita, cerrándose deliberadamente las puertas por las que daba salida a su instinto sensual y, en cierta manera, de inocente (en el sentido de no contaminado por prejuicios morales o sociales) animalidad. Gaya Nuño habla de “ascetismo y autocastigo”, de “etapa depuradora y moralista”¹⁷, insistiendo en el significado de “penitencia” que conllevan estas pinturas. Dado el colorista que siempre hubo en Manrique, esa “penitencia” me parece más asumida como concesión a una moda que como arrepentimiento de algún pecado.

No obstante, ni aún aquí, reducido al blanco, al negro, al gris y al ocre, deja Manrique en el refinamiento que caracteriza lo mejor de su trabajo: la delicadeza de los tonos que consigue con esos escasos medios, la riqueza expresiva del pigmento (una cierta rugosidad que aún no llega a ser matérica) dan a sus telas un tono de tranquila poesía, más cerca de su obra anterior, y lejos del expresionismo dramático de las de Millares o Saura. Asimismo, la geometría actúa como una contención del drama; desposee al cuadro de la gesticulación a que parecía abocado por sus colores, y lo sitúa en un

15. No sé hasta qué punto en el cambio operado en la obra de Manrique pudo tener influencia este “éxito” exterior del arte español, acompañado del aprecio crítico interior. Lo cierto es que él asociaba los términos “abstracción” y “triunfo”. En una ocasión declaró que “Todo lo que soy en la actualidad se lo debo a la pintura abstracta. La crítica madrileña solamente me ha elogiado después de haberme dedicado a esta faceta pictórica. (...) Mis cuadros más cotizados han sido siempre los no figurativos”. *Falange*. Las Palmas de Gran Canaria, 13 julio 1957.

16. Me parece interesante describir, con las propias palabras del pintor, cómo se veía en ese momento: “(...) comenzaron a surgir los encargos de los arquitectos más importantes. He hecho trabajos para el Castellana Hilton, Julio Cano me pidió más de cuarenta cuadros para el Hostal Reyes Católicos (...) Hice la decoración mural del cine Princesa (...) Mural de cerámica para una fábrica de construcción, colaborando con Oteiza y Ferreira hice un mural para las oficinas de Huarte. Trabajé para el Banco Guipuzcoano en Madrid, San Sebastián y Tolosa, colaborando con Chillida (...) Soy el pintor casi oficial de Agromán. He decorado la parrilla del Hotel Fénix y aquello parece mi pequeño museo. Escultura en hierro pintado con pintura fluorescente e iluminado con luz negra sobre pared negra. Cerámica, lámparas y tres murales con tres técnicas diferentes. Una muestra, en definitiva, de todo lo que hago”. Gilberto Alemán: “César Manrique habla para los pintores canarios”. *El Día*. Santa Cruz de Tenerife, 7 abril 1957.

17. Juan Antonio Gaya Nuño: *La fase austera de César Manrique*. El Ateneo. Madrid, 1958.

campo de tensiones donde parecen arriesgarse sólo problemas estrictamente plásticos. La pintura de Manrique queda así al margen de la intención moralista, aleccionadora —“social” como se decía entonces, y durante muchos años—, de la de otros pintores españoles de su época (y esta aclaración no supone una estimación peyorativa a favor o en contra de tal circunstancia; es una constatación de su realidad, según la delatan los propios cuadros).

A partir de la exposición en el Ateneo (diciembre, 1958) Manrique comienza a numerar sus obras; allí expuso diecisiete, realizadas todas en ese año. La *Pintura n° 20* (ejecutada en 1959) muestra un cambio significativo con respecto a las que le preceden en numeración: en ella han desaparecido los esquemas lineales, y a la rugosidad a que nos hemos referido más arriba la sustituye la materia, una materia que tiene un relieve evidente, poderoso, hasta el punto de erigirse en el elemento más definitorio del cuadro.

Por fin Manrique había encontrado su propio y más original lenguaje plástico.

César Manrique

Mariano Navarro

«[...] tenía la sensación de pertenecer,
de estar absolutamente integrado en la naturaleza.
Esa sensación marcó el resto de mi vida.»¹

Los historiadores han reconocido las profundísimas heridas que infligieron las dos guerras mundiales en la piel cultural del mundo, especialmente en Occidente y el Japón, tras los horrores de la Segunda y la devastación ética que supusieron el Holocausto y el empleo, por dos veces consecutivas, de la bomba atómica contra este último país.

De esas raíces doloridas —afirma Dore Ashton— brotaron dos de las características definitorias del arte de la posguerra: la rebelión contra los sistemas establecidos y el empleo de un mismo lenguaje abstracto por artistas de latitudes más que distanciadas. «Sus enfáticas respuestas —añade— recibieron pronto una serie de sobrenombres: informalismo, tachismo, expresionismo abstracto, abstracción lírica, *action painting*, nueva figuración... [...] los pintores de todo el mundo hallaron un idioma pictórico que se adaptaba a sus circunstancias. Sin embargo, la existencia de una *lingua franca* internacional no supone la desaparición de la lengua nativa, tan profundamente arraigada en el corazón de todo viajero. Las circunstancias locales producen inevitablemente dialectos y entonaciones locales.»²

1. “César Manrique”, *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 2 diciembre 1979.

2. Dore Ashton, “À Rebours: La rebelión informalista”, cat. *À Rebours: La rebelión informalista*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.

Varios de los expresionistas abstractos norteamericanos confesaron, más pronto que tarde, los sentimientos de desolación, desesperanza y vacío respecto al arte de la pintura que experimentaron

en los años cuarenta y que les empujó, por así decirlo, hacia el atrevimiento que suponía, en palabras, por ejemplo de Adolph Gottlieb, «intentar cualquier cosa».

Una conciencia semejante, aunque fuese por razones distintas, cabe suponerla en los pintores españoles. Desheredados de su propio linaje —destruido o exiliado tras la Guerra Civil—, inmersos en un mundo en el que su hacer carecía de importancia e influencia, y ayunos, además, de un mercado propio o normalizado.

Esas específicas circunstancias anclaron, por un lado —aquel más ocupado por la dictadura franquista—, a los artistas, como al resto de los españoles, a dialectos y entonaciones que más que locales podríamos definir como domésticas e impuestas por un cacique de las conciencias. Al tiempo que, por otra parte —aquellos que conservaban más de la cultura y el pensamiento anteriores a la Guerra Civil—, se abrían ampliamente a las propuestas plásticas internacionales.

42

En lo que a nosotros respecta, la obra de César Manrique, y concretamente la realizada entre los últimos años cincuenta y el alba de los setenta, a la que se ciñe nuestro ensayo, se sitúa en el ámbito de esa *lingua franca* internacional, aunque, en su caso, deliberadamente modulada por acordes y realidades particulares, que no locales.

Madrid – París

Manrique llegó a Madrid justamente en 1945, y en el mes de octubre de ese año inició sus estudios de Bellas Artes³. En aquellos momentos, Manrique contaba con un muy modesto bagaje plástico. Sus comentaristas amén del tópico del influjo de Picasso, citan muy pocos nombres más, algunos solamente regionales y otros, como Braque o Modigliani, le eran conocidos, como el artista malagueño, únicamente por reproducciones. Hay una sola influencia que sí me parece que tuvo un verdadero ascendente en Manrique, la de Pancho Lasso, escultor que, previamente a la Guerra Civil, había compartido las preocupaciones de la primera Escuela de Vallecas y de quien deduzco que, además del entusiasmo y la curiosidad que le provocaron contemplar sus piezas abstractas —elabora-

3. Lázaro Santana apunta que tuvo como profesores a: «Manuel Benedito, Ramón Stolz, Vázquez Díaz, Juan Adsuara, Julio Moisés, Pérez Comendador, Eduardo Chicharro, etcétera (como puede advertirse toda la elite del arte oficialista de la época); las lecciones teóricas las impartía Enrique Lafuente Ferrari». Lázaro Santana, *César Manrique. Un arte para la vida*, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 1993.

das con piedras volcánicas— recibió un modelo concreto con el que expresar los febriles sentimientos que el joven artista experimentaba ante la naturaleza.

Un modelo que asemejaba a los distintos miembros de aquella Escuela —desde el más asentado teóricamente de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia hasta sus formulaciones más delirantes en Maruja Mallo—, que entremezclaban la pasión por la residencia personal en la tierra con un oscuro disfrute escatológico y la certeza de cuanto de fósil transportamos en vida los humanos. Eugenio Carmona lo ha intitulado «una concepción estética de la naturaleza rural»⁴, otros especialistas lo califican de “surrealismo telúrico”, y de algún modo, ambas se avecinan bien con las enunciaciones que podríamos buscar para la obra de Manrique en su madurez.

Acabó la carrera cinco años después, en 1950, año en que inició la que era, hasta entonces, su obra más ambiciosa y coherente, los murales para el Parador Nacional de Turismo de Arrecife, en los que los especialistas han destacado la influencia de Picasso y Matisse y, sobre todo, un entendimiento funcional y nada naturalista del color. Poco después ingresó, para una breve y poco fructífera estancia, en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Tras un período transitorio, cuyos resultados pueden inscribirse en lo que José María Moreno Galván dio en llamar «eclecticismo figurativo», su trabajo se inclinó progresivamente, como ocurría con otros jóvenes pintores vanguardistas de su época, hacia la abstracción. Le predispusieron a esa decisión tanto determinados acontecimientos que tenían lugar en España como un viaje a París —en compañía de su amigo y condiscípulo Francisco Ferreras—, que fue su primera oportunidad de ver directamente la obra de los artistas clásicos de la modernidad, así como la que estaban elaborando los pintores jóvenes o la de aquellos otros ya en su madurez creativa.

¿Qué panorama se le ofrecía en París? Por un lado, dominaban el horizonte las figuras clásicas de Picasso y Matisse, que habían alcanzado la categoría de maestros indiscutibles; y, por otro, emergido justamente al concluir la guerra, reinaba en la figuración la personalidad, posteriormente expandida, de Francis Bacon.

4. Eugenio Carmona, “Materias creando un paisaje. Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el ‘reconocimiento estético’ de la naturaleza agraria. 1930-1933”, cat. *El surrealismo en España*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

En lo que a la abstracción se refiere, desde antes de la conclusión del conflicto bélico Jean Fautrier ya había experimentado con sus pastas espesas y sensuales —que tanto le servirían para cierta

neofiguración dolorida como para obras puramente abstractas—; Wols, en el breve periodo entre el final de la guerra y su muerte en 1951, había, por así decirlo, caligrafiado las líneas generales del tachismo, que seguirían, entre otros Georges Mathieu, Pierre Soulages, Hans Hartung, Jean Bazaine o Jean Michel Atlan.

Dos características, registradas por Edward Lucie-Smith de los que fueron principales componentes de la abstracción lírica europea de los años cincuenta, me parece que resultan más que pertinentes a la hora de entender a Manrique: su ligazón con la vanguardia histórica y su atención al paisaje como punto de partida de sus abstracciones: «Pese a lo que hoy se pueda pensar, la abstracción lírica fue ciertamente el estilo pictórico dominante en Europa a finales de los años cuarenta y en la década de los cincuenta —escribe Lucie-Smith—, y fueron muchas las versiones que surgieron de sus posiciones fundamentales. Un artista como Bazaine conservó elementos derivados del cubismo, con el fin de probar y guardar su propia ligazón con el pasado. Se advierte también su juego oculto de formas naturales. La naturaleza, levemente camuflada, juega análogamente su papel en las composiciones típicas de Manessier; mientras que el casi homónimo Messagier produce a veces cuadros que se parecen a versiones, menos conseguidas, de paisajes de De Kooning»⁵.

La circunstancia española

En fecha tan temprana como 1960, José María Moreno Galván —seguramente el crítico de la época que más directamente se implicó en la defensa y difusión de los artistas abstractos españoles— aseguraba que: «Si tratáramos de resumir el objetivo final a que condujeron todos los planteamientos estilísticos y críticos, todas las tomas de posición, todas las actitudes tendenciosas que salieron a la luz entre 1940 y 1950, diríamos que fue el de la absorción de la vanguardia por la pintura». Y, páginas más adelante, proclama: «Afirmamos que esta alternativa [el antagonismo entre abstracción y figuración] se le plantea al arte de España aproximadamente en los mismos años en que el siglo traspasaba su primera mitad»⁶. Cifraba su aserción en dos acontecimientos: la I Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid en el otoño de 1951 —recordaré que César Manrique había terminado Bellas Artes el año anterior—, y la *Exposición de Arte Abstracto* de Santander, que tuvo lugar en el verano de 1953

5. Edward Lucie-Smith, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983.

6. José María Moreno Galván, *Introducción a la pintura española actual*, Publicaciones españolas, Madrid, 1960.

—el mismo año en que Manrique viajó a París y pocos meses antes de que ensayara sus primeras y muy tímidas abstracciones—.

En la I Bienal, que reunía, según sus términos, «toda la amplia y varia gama del eclecticismo que se había estructurado en la década anterior»⁷, los únicos artistas abstractizantes (término muy de época) fueron Manuel Mampaso, Julio Ramis y Planasdurá⁸.

En la capital cántabra, sin embargo, coordinada por José Luis Fernández del Amo —director entonces de un virtual Museo de Arte Contemporáneo existente en Madrid— tuvo lugar, verdaderamente, la Primera Exposición (colectiva) de Arte Abstracto y, en paralelo a ella, un ciclo de conferencias —publicadas más tarde— en las que se abordaron teóricamente los problemas del arte abstracto. A éstas volveré luego, porque algunas de sus conclusiones y propuestas de trabajo guardan, a mi juicio, directa relación con el que Manrique habría de efectuar al término de esa década.

Como fuere, lo cierto es que la disyuntiva entra figuración y abstracción era el principal dilema que debían afrontar los artistas que quisieran ubicarse en la modernidad de aquel tiempo.

45

¿Cuáles eran los conceptos dominantes en la abstracción española de aquel momento germinal?

En 1952, poco después y a raíz de la I Bienal Hispanoamericana, la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* publicó un anónimo “Decálogo vagamente aproximativo de la pintura joven”, que resume —bastante ingenuamente por cierto, incluso en su grafía—, el ideario que entonces se consideraba, desde las instancias semioficiales, de ruptura con el arte “viejo”:

7. José María Moreno Galván, *op. cit.*

8. Páginas más adelante del mismo libro, Moreno Galván subdivide las distintas variantes de la abstracción, con algunos epígrafes actualmente sorprendentes, e incluye a Manrique entre los siguientes artistas: *La zona expresiva. La expresividad liberal*: Santiago Lagunas, Julio Ramis, Manuel Mampaso, César Manrique («La pintura de César Manrique la constituyen pre-formas de una mineralogía: son direcciones que, a veces, inician una volumetría y otras retornan voluptuosos al plano creacional.»), Manuel Viola, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Luis Sáez, Fernando Zóbel, Joan Hernández Pijuán, José Luis Balagueró, Antonio Lorenzo, José Luis García, García Vilella, Jiménez Balaguer, Isidro Balaguer y José María Iglesias.

«1. LA PINTURA EMPIEZA MAÑANA.

2. LA CREACIÓN ARTÍSTICA, ES DECIR, EL ARTE NUEVO, CONSISTE EN “TRADUCIR” LA REALIDAD DE UNA MANERA INÉDITA.

3. EN ARTE, LO QUE NO ES NUEVO NO ES AUTÉNTICO.

4. MUCHO CUIDADO CON EL DESORDEN: LA CLARIDAD ES LA CARIDAD DEL ESTILO.

5. EL DIBUJO NO ES LA FORMA, SINO LA MANERA QUE TIENE EL PINTOR DE VER LA FORMA.

6. CIERTAMENTE, NO DEBEN CONFUNDIRSE “EL TEMA” Y “EL MOTIVO” DE UN CUADRO. LA SUPERFICIE TOTAL DEL LIENZO ES EL ÚNICO **tema** DE LA PINTURA.

7. LA PINTURA NACE **desde** EL COLOR; ES DECIR, EL COLOR ES LA NATURALEZA PROPIA DE LA PINTURA.

8. ¡DEJADLOS! CONVIENE QUE HAYA VIEJOS EN ARTE, LO ÚNICO QUE SABEMOS CON SEGURIDAD ES, JUSTAMENTE, LO QUE ELLOS NOS ENSEÑAN: LO QUE YA ESTÁ RESUELTO, LO QUE NO DEBE HACERSE.

9. LA MIRADA NO VE LA REALIDAD. LA MIRADA NO **lo ve todo**. LA MIRADA SELECCIONA, EN CADA UNA DE SUS CONTEMPLACIONES, LA REALIDAD DE SU PROPIA VISIÓN.

Y FINALMENTE, 10:

PARA VER

HAY QUE MIRAR

Y HAY QUE SABER. »

Si examinamos las propuestas y conclusiones expuestas por los participantes que intervinieron en Santander, vemos cómo críticos, historiadores y comentaristas, alejaban a la pintura española de aquellos problemas e intenciones fundamentales difundidos por la Escuela de Nueva York y, también, aunque diferente en sus formulaciones, del informalismo europeo, especialmente del que Michel Tapié denominó *Arte Otro*.

Visto desde la perspectiva actual, el factor que seguramente llamará más la atención del lector de estas páginas es la importancia fundamental que se daba al hecho religioso y a las posibilidades trascendentes de la pintura abstracta o del arte no objetivo.

Juan Antonio Gaya Nuño, recriminaba a la abstracción la ausencia de contenidos sociales y políticos (sin especificar de qué orientación y con qué intenciones) y, también, filosóficos y religiosos, y advertía de su inexorable necesidad: «Tan sólo la pintura no objetiva, como sus antecedentes y genitores próximos, ha estado apartada de cualquier credo religioso, político, social o filosófico. Más aún, mirada con recelo y hostilidad por todos ellos, pues todos son interesados, y únicamente dispuestos a aceptar un lenguaje plástico en cuanto sirva a su propaganda. No parece fácil continuar en esta aislada soberbia. El arte abstracto, la pintura concretamente, no podrá sustraerse a esta ley histórica y, para vivir, habrá de plegarse a alguno de dichos sistemas, so pena de un cerco y desamparo totales»⁹.

9. Juan Antonio Gaya Nuño, “La pintura abstracta”, en *El arte abstracto y sus problemas*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1956.

Parafraseando a Eugenio d'Ors, llega a decir, contradiciéndose, que: «Hoy, años de la mitad del siglo XX, la única pintura religiosa es la pintura abstracta»¹⁰.

Una devoción que, me apresuro a aclarar, estuvo siempre, o así lo parece, fuera de la mente de Manrique, pero cuya redundante aparición en los comentarios de época no debió dejarle indiferente. En cualquier caso, lo cierto es que, precisamente en 1953, participó en la exposición *Arte Religioso Actual*, que tuvo lugar en el Hostal de Los Reyes Católicos de Santiago de Compostela, y que, tan tardíamente como 1958, año que veremos fue notable en su evolución artística, participó en las colectivas *Continuidad en el arte sacro*, en el Ateneo de Madrid, y *Exposición de arte sacro*, en los Salones de la Seo de Zaragoza¹¹. Tampoco me parece ocioso recordar, por ejemplo, que en 1950, Jorge Oteiza recibió el encargo de las esculturas para la basílica de Arantzazu —el año anterior había ganado un concurso para un monumento a Felipe IV—, que serían prohibidas en 1954 y que, al año siguiente, el escultor vasco ganaría, junto a los arquitectos Sáenz de Oiza y Romaní, el Premio Nacional de Arquitectura por un proyecto para una capilla en el Camino de Santiago.

Lo que resulta evidente es que Manrique sustituyó esa reseca a la vez que impuesta espiritualidad integrista por un panteísmo próximo a la paganidad y al arrebató orgiástico de los sentidos.

Se señalaba, también, en aquellas conferencias, la ausencia de “literatura” que ha de presidir la abstracción. Curiosamente, esa faceta literaria se convertirá en el monstruo a combatir más denodadamente en el inmediato futuro.

Respecto a los aspectos técnicos, había «Una preocupación muy novecentista, la de la buena y recta técnica en cualquier manifestación alcanza también de lleno a la pintura abstracta, realizada con perfecciones formales, con ambiciones de durabilidad que no han gozado otras escuelas anteriores»¹². César Manrique explicitará en distintas ocasiones ese empeño compartido: «La mecánica de la pintura tiene para mí [...] una primerísima importancia. Sin el dominio de la artesanía nadie podrá conseguir, ni pintando ni manejando la garlopa, algo positivo»¹³. Hay también una casi unánime coincidencia en el reconocimiento de una paleta española, hija de la tradición del Siglo de Oro, emanada del tenebrismo, que viene a enlazar cromía y elevación espiritual.

10. Juan Antonio Gaya Nuño, *op. cit.*

11. Lázaro Santana informa que expuso *Simbolos de la Pasión*, proyecto para un mural, y *Cabeza de Jesús*, ésta sólo en la Seo. Lázaro Santana, *Manrique*, Edirca S.L., Las Palmas de Gran Canaria, 1991.

12. Juan Antonio Gaya Nuño, *op. cit.*

13. *Informaciones*, Madrid, 5 febrero 1955. Citado en Lázaro Santana, *op. cit.* (2)

Así, Carlos Areán, en una curiosa publicación destinada a difundir en el extranjero *La pintura informalista [española] a través de los críticos*, publicada en tres idiomas por la Dirección General de Relaciones Culturales dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, explica cómo «Las dos escuelas no objetivas que posee actualmente España, la de Madrid, encabezada por Saura, Canogar, Suárez y Vela, y la de Barcelona, en la que refulge Tàpies (*sic*, en adelante, como corresponde Tàpies), actualizan esta tradición cromática hispana (que Areán centra en la limitación de la gama y la interpenetración de los colores), aunque aportando a ella ligeras modificaciones y matizados enriquecimientos. En Madrid, algún áureo sepia en Saura, algún rojo resaltando entre un encadenamiento de grises calizos en Canogar, algún blanco sanguinoliento y moduladamente empastado en Suárez y algún ocre, verde, azul o siena, arenosos y traspasados de luz en Vela, continúan la vieja tradición, aunque restringiendo más la gama y multiplicando en contrapartida las tonalidades de cada uno de los escasos colores empleados. En Barcelona, la más innovadora aportación la constituye el hallazgo del color luminiscente, el cual puede ser de oro o de fuego en Cuixart, múltiple en Puig o Vallés, argentado o dorado en Mier y fríamente azul en Tharrats o Planell. [...] Fuera de esa emotiva luminiscencia cromática barcelonesa y fuera, asimismo, de la voluntaria limitación castellana, quedan las innumerables gamas de Tàpies, en las que caben todas las matizaciones y sobre las que extiende luego el pintor delicados velos que parecen proyectarlas hacia una patinada lejanía ideal»¹⁴.

La promesa de la pintura mural

Por último, y sin embargo crucial en el entendimiento inmediato que Manrique hizo de su trabajo, está el convencimiento generalizado de que el campo de acción más abierto a la abstracción y más fructífero para ella era el de la pintura mural. «La arquitectura será el fundamento del movimiento que espera lo mural como la mejor explicación y redención»¹⁵, vaticina, con su rebuscado estilo, Manuel Sánchez Camargo. Por las mismas fechas, Sebastián Gasch, subdivide los distintos intentos en el seno de la abstracción y declara sus preferencias intelectuales: «Otros aun, y en ellos fijamos especialmente la atención, asocian la expresión poética con un intento de animación a escala mural. Tienen éstos la virtud de humanizar la forma abstracta y de enriquecer la metamorfosis pictórica de las superficies hasta llegar a las más amplias dimensiones murales»¹⁶. Se apoya, inmediatamente, en la autoridad de Léger, quien, a su vez, se apoya en las «altas cualidades decorativas del arte abstracto» como sostén

14. Carlos Antonio Areán, "El color en la pintura española", en *La pintura informalista en España a través de los críticos*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1961.

15. Manuel Sánchez Camargo, cita en Vicente Aguilera Cerni, *La postguerra. Documentos y Testimonios*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Bilbao, 1975.

16. Sebastián Gasch, "Evolución del arte abstracto", en *El arte abstracto y sus problemas*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1956.

de su adaptación a las «realizaciones puramente arquitectónicas», para rechazar el cuadro de caballete, en el que ve inevitables ataduras figurativas, y propone que «fijemos nuestras miradas en las posibilidades monumentales del arte abstracto, que, sin duda, hallará su más perfecta aplicación en el arte mural, que, en efecto, conoce un fulgurante renacer».

«En cuanto rompa el marco del cuadro de caballete, tome posesión del espacio, se adapte a lo útil, el arte abstracto podrá transformar la decoración de nuestra vida y alcanzar la cumbre del estilo»¹⁷.

De la misma opinión fue, en ese mismo Congreso de Santander, Juan Antonio Gaya Nuño, que basaba en el «inmenso poderío de la pintura abstracta [...] las mayores posibilidades ejecutivas que (le) aguardan (y que) no se referirán a la modalidad de caballete, sino a la mural»¹⁸. Coinciden también ambos analistas en una misma queja, la ausencia de una arquitectura en justa correspondencia con la estética de la abstracción. Una preocupación ésta que guiaría, posteriormente, la trayectoria constructora del artista y sus intervenciones urbanísticas.

No me cabe duda de que las primeras obras de importancia de Manrique fueron los sucesivos murales que realizó, mediada la década, para la parrilla del Hotel Fénix, de Madrid, el Banco Guipuzcoano de San Sebastián y, más tardíamente, al término de ésta, y ya puramente abstracto y, curiosamente, muy gestual, para la terminal del Aeropuerto de Barajas.

Aunque, lamentablemente, hoy casi todos ellos están destruidos, y nuestra información es meramente fotográfica, ésta nos permite, cuando menos, dilucidar un aspecto de su obra que ha sido bastante discutido: la influencia de Kandinsky y sus consecuencias. John Bernard Myers, uno de los comentaristas de Manrique más apasionados, pero también más lúcidos y, desde luego, quien con mayor sentido del humor interpretó sus primeros años de madurez, sostenía, en 1966, que fue desde la visión parisina de las obras de Kandinsky cuando Manrique desarrolló su mejor obra reciente, la fechada entre 1958 y 1966¹⁹. A la vista de los documentos, no parece haber duda alguna de que, el sistema compositivo kandinskyano, de formas cerradas, coloreadas fraccionadamente y en gamas contrastadas, que establecen un *tempus* casi musical mediante el ritmo de su inclusión en el motivo general, está más que presente en los tres paneles del Banco Guipuzcoano. Método éste que compaginaba con el más picassiano que cabe descubrir en el mural de un solo cuerpo del Hotel Fénix.

17. Sebastián Gasch, *op. cit.*

18. Juan Antonio Gaya Nuño, *op. cit.*

19. John Bernard Myers, «Un singular artista español y su entorno: una opinión estadounidense», versión de Antonio García Ysábal, cat. César Manrique. *Hecho en el fuego (Obras 1968-1990, una selección)*, Madrid, 1991.

La interpretación a mi modo de ver más sugestiva, por lo sorprendente del diagnóstico que establece, es la de Eduardo Westerdahl, quien en un texto de 1960, cuando todavía era precoz el estilo que luego sería definitivo en Manrique viene a decir, anunciándolo y desgranando las causas de un profundo cambio que «La misteriosa puerta que hace justamente medio siglo abriera Kandinsky en el cuerpo del hombre [...] ha llegado en las tendencias informales de la abstracción a unas últimas consecuencias». Si el pintor ruso había subdividido sus investigaciones en “improvisaciones”, “composiciones” e “impresiones” «en un proceso evolutivo desde el caos a la gramática», es decir, desde las formas libres al orden de la geometría y la línea, los pintores últimos, entre los que cifra a Manrique y al que se refiere específicamente, se encaminan hacia su objetivo de modo opuesto: han partido de la geometría para dar «el salto a la realidad de la tierra, al suelo. La fórmula de Kandinsky se desvitaliza», sustituida por dos elementos aportados por el surrealismo, el objeto encontrado y la decalcomanía. «Las preocupaciones estéticas de tensión, de estructura, de composición, de peso, de medida, han perdido privilegio. Con ellas, el sentido gramatical de un lenguaje. La primacía que poseía el hombre para darnos una previa digestión de estos valores se ha desplazado. El objeto encontrado no aparecía como creación humana, y la decalcomanía era una consecuencia de azar. Esta es la herencia inmediata que recoge César Manrique, encaminando sus pasos por una realidad cósmica que ya ha dejado de ser una necesidad interior.»²⁰

De los monotipos a la época austera

Gloria Moure, por su parte, aprecia la facilidad con la que Manrique se deslizó desde esa neofiguración ecléctica, pero estéticamente conservadora, al informalismo, y sus causas: «En su caso, tal evolución no sería tan sólo una respuesta a las vanguardias objetivizantes y didácticas, como lo fue para un gran número de artistas, que durante los cincuenta abrazaron la subjetividad más existencial, sino que además, supondría una conexión directa con sus inquietudes autóctonas y sus ansias integradoras y de reconciliación con el universo orgánico»²¹.

Y, ciertamente, entre 1953 y 1954, al tiempo que, como hemos dicho, inició sus incursiones en la pintura no figurativa, promovía, junto con Fernando Mignoni y el crítico Manuel Conde, la fundación, en el piso superior de la librería Fernando Fe, de la galería Artistas de Hoy —dirigida por Lola Romero

20. Ésta y las citas anteriores, en Eduardo Westerdahl, *Manrique*, Colección del Arte de Hoy, Madrid, junio de 1960.

21. Gloria Moure, “César Manrique”, cat. *César Manrique*, Sala d'exposicions de l'obra Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1983.

y Conde, en la que expuso Manrique, en abril de 1954, como miembro del grupo homónimo²²—, que desempeñaría un importantísimo papel en la renovación de la vanguardia madrileña. Individualmente, sin embargo, hizo dos muestras continuadas, 1954 y 1955, en la galería Clan, fundada y dirigida primero por Tomás Seral —que pasó en 1956, precisamente, a Fernando Fe, y en 1958, a dirigir la galería Artistas de Hoy que pasaría a llamarse sala Seral—, y en la que Manrique trabajó con su sucesor José Antonio Llardent. En la primera de estas muestras expuso monotipos —una técnica que, aunque inventada por Max Ernst, podríamos considerar como isleña o canaria tras su exhaustivo aprovechamiento por Óscar Domínguez—, que constituyen, en verdad, el precedente inmediato de las abstracciones propiamente dichas²³.

Éstos, así como otros posteriores y algunos *gouaches*, tintas y acrílicos sobre papel o cartulina, fechados entre 1954 y 1958 son, ciertamente, como han apreciado autores que me preceden, «abstractos equívocos»²⁴, pues late permanentemente en ellos una referencia figurativa —así, incluso en los títulos, *Objetos enterrados*, *Flores y un pez*, ambos de 1954—. Pero, no es menos cierto que, en muchos, tanto las contraposiciones de fondo y figura, absolutamente resaltadas, como el esquematismo de las formas, que roza en algunos momentos la reiteración del *pattern* o patrón, así como también la variedad y sensualidad, completamente artificiosas, en el mejor sentido del término, de la gama cromática —azules imposibles, verdes limosos, tierras diluidos, cuando no rojos sanguíneos— los hacen especialmente atractivos en la obra del artista y, a la vez, y curiosamente, la voluntaria tosquedad del perfil y trazado de las figuras de muchos de ellos —véanse, por ejemplo, dos piezas *Sin título*, ambas de 1955, en las colecciones José Luis Balbás y Balbás-Villar, respectivamente— les confiere un avance de actualidad que los aproxima, aunque no los confunda, con ciertas propuestas contemporáneas.

Carlos Edmundo de Ory, —que le llamó, con «dulce insulto... un enterizo dragón del lujo estético»— presentaba, con rebuscado estilo, algunas de estas piezas primerizas en los siguientes términos: «Al decir “lujo estético” se quiere decir [...] no más que concentración, alta gracia, holocausto a la sensibilidad, algoritmo, potencia infinitesimal, condición cualitativa de la imagen, juego y jugo y, en fin de cuentas, substantividad idealística del hecho. Ahora, cada cuadro de César Manrique despide, por sí mismo, una irradiación de apurado carácter determinativo, es decir, la incisión fenoménica de un foco material de sustancia estética en apretada síntesis de tonalidades. Con esto acabamos de proponer la condición perfectiva indiscutible de cada una de estas plasmaciones».

22. Participaron en la exposición Censoni, Francisco Ferreras, Luis Feito, Carlos Pascual de Lara, Manuel Mampaso, César Manrique, Fernando Mignoni, Molina Sánchez, Nellina Pistolesi, Tony Stubbing y José Vento. La relación y los datos sobre la galería proceden de ChusTudelilla, “La vanguardia insomne”, cat. *Tomás Seral y Casas, un galerista en la postguerra*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1998.

23. Lázaro Santana recoge un testimonio de boca del artista sintomático de esa oscilación entre figuración y abstracción anteriormente señalada como cuestión clave en la modernidad de los cuarenta y cincuenta: «Mi estilo está comprendido dentro de la línea artística de un mundo virgen, en formación, mucho antes de su cristalización natural. No, mi pintura no es abstracta, en modo alguno. Mira: esas formas que llevo a los cuadros son las de un mundo sin aurora, de primer día. Es una naturaleza no catalogada, sin fichas académicas, antes de que Linneo las clasificara [...]. Mi botánica y mi zoología son fantásticas. Mírala: la luz se está solidificando en el lienzo, pero conservando su claridad y su brillo, como si estuviera transmutándose en cuerpos sólidos. Fíjate: la transparencia del aire se está haciendo aquí palpable». Lázaro Santana, *César Manrique. Un arte para la vida*, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 1993.

24. Lázaro Santana, *op. cit.*

«La unilateralidad estilística de César Manrique establece sus fueros en relación directa y unívoca a su temperamental apetencia por una disciplina voluntaria de atávico tenor oculto, vale decir, de hacer de la técnica un culto de devoción estética. [...] De acuerdo con las aristocracias históricas de unas artes que han dejado el ejemplo de la filigrana única, el tamiz único, el sello y la faceta también únicas de una inefabilidad incomparable. Tales las lacas orientales, los vasos atenienses de Dipylon, los esmaltes de Bizancio, los estampados javaneses..., en cuyo modelo de eternidad se sumerge el narcisismo integral del arte de César Manrique»²⁵.

Aunque representó a España en la III Bienal Hispanoamericana de La Habana, en 1953, y en la XXVIII Bienal de Venecia de 1956 e hizo su primera retrospectiva en 1957, el primer año verdaderamente crucial en su andadura artística es el de 1958, cuando celebró una exposición individual en el Ateneo de Madrid en la que mostró un conjunto coherente de pinturas abstractas cuyas cualidades se extendieron a las que podemos considerar sus obras de mayor calado, y dotadas ya de un estilo consolidado.

Antes una mínima aclaración, en 1957, cuando se fundó El Paso, Manrique estaba en Madrid, pero sólo formaron parte del grupo los canarios Millares y Chirino²⁶. Fernando Castro Borrego añade al nombre de César el de otro excluido, Cristino de Vera, también canario, para explicar las razones por las que ambos se quedaron fuera: «La causa de esta exclusión es de índole ideológica en el primero, e ideológica y lingüística en el segundo. César Manrique era un pintor moderno: practicaba la abstracción antes que muchos de los componentes de ‘El Paso’: pero, y aquí interviene el elemento ideológico, su manera de concebir el lenguaje abstracto excluía cualquier alusión crítica al contexto español; en la España negra de la dictadura, su arte era sensual y lúdico»²⁷.

Su personalidad más que su arte, pues en éste, aunque quizás no se expresase públicamente con la medida voluntad transformadora que exhibieron los miembros más combativos de ‘El Paso’, se aproximaba, de acuerdo a su singularidad, a una visión entonces muy compartida²⁸.

Juan Antonio Gaya Nuño, en el texto que redactó para el catálogo, señalaba los que resultan ser aspectos fundamentales de su trabajo o variantes sustanciales respecto a la etapa inmediata anterior. En primer término, lo acaecido con el color: «De momento la paleta de César Manrique, hace tiempo tan vital y policromada, se resume en la solemnidad del blanco y el negro, en el gris hijo de ambos, en el ocre tostado y en la tierra maternal»²⁹.

25. Carlos Edmundo de Ory, “El nivel estético de César Manrique”, cat. Galería Clan, Madrid, 1954.

26. Martín Chirino definirá la presencia de Manrique como en situación «expectante». Recogido por Juan Manuel Bonet, “Martín Chirino, un recorrido en espiral”, cat. *Martín Chirino*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

27. Fernando Castro Borrego, “Luces en la escena canaria. Un ensayo general de interpretación”, cat. *Luces en la escena Canaria. Un ensayo general de interpretación*, Jerusalem Artist House, Jerusalem, 1987.

28. El sofocante aroma de la época, veinte años después de concluida en victoria nacional la sublevación contra la II República, nos alcanza incluso desde los términos que sirven de presentación al pintor en el menudo catálogo editado con motivo de la muestra. Transcribo literalmente: «César Manrique nace en Arrecife de Lanzarote el 24 de abril de 1920. Después de realizar exposiciones individuales y colectivas en el Archipiélago Canario, se le concede una beca para seguir estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1954 hace su primera exposición monográfica en Madrid, en la Galería “Clan”. En 1957 es invitado oficialmente por las autoridades canarias para celebrar una exposición antológica de su obra con motivo del CDLXXIV aniversario de la incorporación de Gran Canaria a la Corona de Castilla. Ha concurrido a la II Bienal Hispanoamericana de Arte, a la Bienal de Venecia de 1956 y a la exposición “Continuidad del Arte Sacro” organizada por el Ateneo de Madrid en 1958. Tiene en su haber la realización de numerosas decoraciones murales en diversas ciudades españolas. Obras suyas figuran en el museo Westerdahl de Puerto de la Cruz, en la Casa Colón de Las Palmas y en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Además, en muchas colecciones particulares españolas y en otras de Nueva York, Cincinnati, El Cairo, París, Limerick, etc.»

29. Juan Antonio Gaya Nuño, “La fase austera de César Manrique”, Cuadernos de Arte, Ateneo de Madrid, 1958.

En segundo lugar, la reducción de los juegos geométricos complejos que caracterizaban tanto los murales como, en menor medida, los monotipos, a una simple red de escaques variables: «La trama en nuestro caso, en la obra presente de César Manrique es una retícula, una conjunción de fuerzas desde distintas direcciones [...] al ritmo en cuadrícula se añaden unas irisaciones y unas rugosidades con algo de sutil y milenario que es lo que hemos dado en llamar buen oficio y buena cocina»³⁰.

Por último, aunque no es el primero en hacerlo³¹, liga sus intenciones plásticas con la geología de la isla de Lanzarote: «Lo que rebosa esta etapa austera³² de César Manrique es de argumento. Un argumento feroz, inmanente y eterno porque lo ha proporcionado la geografía»³³. A este aspecto orográfico y a su topografía regresaremos más adelante.

El ya citado Myers, en la que creo una clara exageración, cifraba su procedencia en las posibilidades abiertas tras la experiencia parisina, ahora no de Kandinsky, sino de Mondrian. «Mondrian significará para él lo que el cubismo para Gorky [...]. Estos tempranos lienzos indican su pasión por el constructivismo, el orden, la eliminación, a pesar de su aparente imaginería vaporosa y diáfana»³⁴. Lázaro Santana considera que muestran «un constructivismo abstracto, muy similar al que entonces practicaban Ferreras, Feito, Labra, Mampaso, Sempere, Planasdurá, etcétera»³⁵. Por mi parte, me permito añadir la que creo igualmente sobresaliente influencia de Alberto Burri, que para aquellas fechas había explorado ya las posibilidades de la tela de saco, ciertas monocromías matéricas colindantes con las que Manrique se afirmaría en los años sesenta y, como curiosidad, que quizás no lo sea tanta, había prendido ya varias de sus primeras *Combustiones*. Cierta ley del fuego en la pintura que ejecutaría también, a principios de los sesenta, Yves Klein. Una de las últimas pinturas de esta serie sirvió de fondo para el cartel de la colectiva más importante en la que participó Manrique en esos años, la exposición *Jeune Peinture Espagnole*, que tuvo lugar en Friburgo, en 1959.

Madrid – Nueva York

John B. Myers nos advierte de que ya en 1953, Manrique «comenzó a utilizar una mezcla de caseína, goma y barniz, un medio que, si bien de difícil aplicación, produjo efectos ricos e insólitos. También usó los más recientes pigmentos plásticos»³⁶.

30. Juan Antonio Gaya Nuño, *op.cit.*

31. Eduardo Westerdahl en un texto fechado en 1957 afirmaba ya que «Manrique procede de Lanzarote. Vive en Madrid. Dice que trata de llevar sus volcanes a la pintura».

32. Del término “austero” hizo Gaya Nuño, como de sus sinónimos “desnudez”, “concisión”, “elementalidad” o “ascetismo” «de lo que debe ser dicho en pintura, un decisivo mandato nacional que, muy por lo menos, operaría sobre los mejores y más selectos (y como constante española) habría de aparecer necesariamente en nuestros colores no figurativos. [...] Y, si no, fijaos en la obra de sus jóvenes maestros, atended al contenido drama que late en las texturas rugosas de Tàpies, en las secas geologías de Manrique, en las ásperas y artesanas configuraciones de Lucio, en las prietas decisiones de Canogar, en toda la voluntad de renuncia de cualquier otro.» Juan Antonio Gaya Nuño, “La austeridad”, en *La pintura informalista en España a través de los críticos*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1961.

33. Juan Antonio Gaya Nuño, *op. cit.*

34. John Bernard Myers, *op. cit.*

35. Lázaro Santana, *op. cit.*

36. John Bernard Myers, *op. cit.*

Los documentos que se conservan de cómo fue el mural para el Aeropuerto de Barajas permiten apreciar el profundo y vertiginoso cambio que se había producido en la pintura de Manrique, que, inmediatamente, había de metamorfosearse de nuevo, para alcanzar el que fue, en adelante y con mínimas aunque significativas variaciones, su estilo personal y distintivo: una pintura que es pura materia que expresa su voluntad pictórica.

Las primeras piezas de esta muy prolongada etapa son de los últimos meses de 1959. Podríamos describirlas como la extensión de distintos materiales —a los ya anteriormente citados cabe añadir otros muchos desde el akil y otros pegamentos a la cal, las arenas y otras tierra oxidables, etcétera— mezclados sobre la superficie del lienzo, que se supone horizontal sobre el suelo —a la manera de Pollock y Motherwell—. Los métodos de trabajo de Jackson Pollock, especialmente su decisión de dejar el lienzo en el suelo y de pintar moviéndose alrededor de la tela mediante la técnica del *dripping* o chorreado, quizás sean los más difundidos universalmente de cuantos se han gestado al margen de la ortodoxia de las academias. Curiosamente, algunos de sus aspectos, así como cierta vocación panteísta que podemos distinguir en él, resultan, creo, coincidentes con el entender de Manrique. Robert Rosenblum describía: «El Pollock clásico de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta se convierte casi en un espectáculo de la naturaleza, una turbina vertiginosa de pura energía que puede llevarnos hasta los extremos de la visión microscópica y telescópica, visiones relampagueantes de una explosión atómica o galáctica, o en términos más terrenales, las fuerzas aplastantes de los elementos más impalpables de la naturaleza, como el aire, el fuego, el agua»³⁷.

Los sucesivos depósitos son extendidos mediante gestos amplios o movimientos de arrastre, que bien pueden dividirlos en dos grandes zonas enfrentadas por tensiones centrípetas o centrífugas, o pueden acumular una gran masa desde el borde bajo hasta el alto del cuadro, o pueden taladrarla sin romper la tela, o acumularla en una falsa figura, o dispersarla como ríos verticales o dedos engarfiados. Las descripciones pueden hacerse tan extensas, numerosas y prolijas como se quiera, pero, en verdad, la sustancia conceptual con la que Manrique compuso todas estas obras me parece homogénea y unitaria. Destacaría, eso sí, la cualificación de sus variantes cromáticas y una innegable facultad para individualizar la identidad de las distintas piezas en el seno de una monotonía que, supongo, Manrique asemejaría a aquella que corresponde a la acción de las fuerzas de la naturaleza.

37. Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic tradition*, Londres, 1975.

«Veamos —escribía Eduardo Westerdahl— la paleta de su envío a la Bienal de 1960: negros, grises, marrones, tierra de Sevilla rojiza, marrones anaranjados y algún acento de un rojo muy sobrio. Su obra de estos tiempos, generalmente, está hecha a base de una paleta muy sobria, en la que se pueden encontrar los grises azulados y los ocres claros con toques anaranjados».

«En el año de cruce 1958, la gran variante no solamente la constituye el color, sino la estructura del cuadro de trazado ortogonal, animada por la libertad de ejecución y la vibración de la materia. Pero es en 1960 cuando esta libertad y esta vibración enfrentan la obra con su propio autor, dando así origen a una pintura vital e indeterminada, a una aventura de la materia y a lo que [...] hemos expuesto como el encuentro con la tierra calcinada y con la virginidad de la geología.»³⁸

«En Manrique —apunta a su vez Lázaro Santana— la materia lo es todo, su agresividad tridimensional constituye el núcleo expresivo del cuadro. El color emana de ella como parte de la propia naturaleza, y ningún otro elemento viene a añadirse a esa exploración del universo que realiza el pintor: está solamente animada por el fuego originario; algún accidente, quizá próximo, podrá provocar la aparición de la vida vegetal o animal, pero, de momento, todo ahí es mineral, en nada se reconoce la existencia del hombre, ningún signo gráfico pone en ella testimonio de la presencia humana. Allí aparece la materia, cerrada en su propia soledad, dando testimonio únicamente de sí misma, creándose sin pausa como un ser autosuficiente, ocupando todos los vacíos, y ello de acuerdo con unas reglas estéticas propias que a la naturaleza le parecen bastante.»³⁹

Mediada la década, cuando disfrutaba de una posición de cierto privilegio entre los artistas con mayor éxito en el interior y participaba, como sus compañeros, en la difusión internacional de un arte español propiciado por las instancias oficiales o semioficiales, que había recogido ya concretos y específicos resultados en premios y adquisiciones en colecciones internacionales, Manrique —empujado ciertamente también por muy penosas circunstancias personales⁴⁰— marchó a Nueva York, ciudad en la que se instaló en diciembre de 1964 y en la que residiría, a temporadas, hasta 1968, cuando regresó, definitiva y concluyentemente, a Lanzarote. Conviene los distintos analistas de su obra en considerar esta discontinua estancia neoyorkina como fundamental en su desarrollo artístico y personal. Lázaro Santana afirma, incluso, que Manrique consideraba aquellos años «como los más ricos de su existencia»⁴¹. Por mi parte, no lo tengo tan claro. Para cuando Manrique llegó a Nueva York, su terri-

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

39. Lázaro Santana, *op. cit.*

40. Su compañera Josefa (Pepi) Gómez había fallecido, de repentina y fulminante enfermedad, en 1963, y Manrique, así ha sido reconocido por todos quienes le conocieron, quedó en una auténtica orfandad sentimental.

41. Lázaro Santana, *op. cit.*

torio de actuación, la abstracción, ya fuera en su vertiente europea del informalismo matérico, ya en el expresionismo abstracto norteamericano había dejado de ser la tendencia dominante del mercado —ese año de 1964 fue el que eligió José Guerrero para su regreso a España, convencido de que el pop, entonces en su cenit de popularidad, les había arrebatado decididamente la escena—.

En cuanto a los posibles cambios en su trabajo, formalmente son muy escasos. «Su trabajo sobre lienzo —cuenta Lázaro Santana— sigue desarrollándose de acuerdo con las pautas que ya había establecido a partir de 1960; si acaso se observa algún leve cambio en la cantidad y forma en que dispone la materia, en el sentido de que ésta retrocede y deja más extensión en el lienzo a superficies lisas, pintadas con brillantes e intensos colores.»⁴² Un cambio cromático que apreciaba igualmente, en aquellos mismos años, Myers, quien nos dice, además, que: «Durante dos años Manrique no pintó. No volvería a pintar en caballete hasta 1965, después de volver a América. [...] En cuanto a sus nuevos cuadros, todos pintados en Nueva York y una vez más creados con caseína, engrudos y barnices, y una vez más reforzados con acrílicos, se distanciaron de los anteriores —no en su contenido (la temática del paisaje seguía allí), en un concepto totalmente renovado del color y del espacio—. Sin duda el impacto de Nueva York en Manrique fue considerable y probablemente el origen de su nueva escala de colores. En los lienzos de 1965, el color tiene una tonalidad muy intensa y desprende una luz casi metálica, como esos colores que vemos en las cavernas cuando los destellos de una linterna iluminan el cuarzo, el basalto y la mica»⁴³.

Se han resaltado, también, sus contactos con alguno de los grandes expresionistas abstractos —Mark Rothko y el que fue gran amigo de Guerrero, Teodoro Stamos—, con artistas de la segunda generación, como Frank Stella, y con alguno de los nuevos escultores —César, Chamberlaine—, así como su toma de contacto con el pop —a través de Andy Warhol— y con el arte cinético. El pop y el cinetismo se ha interpretado que influyeron directamente en algunas de sus concepciones espaciales y también en la generación de sus móviles, los *Juguetes del viento*. Podría ser, pero de serlo, y a mi modo de ver, asimiló sólo algunos de los aspectos más superficiales de las propuestas de los pop. A este propósito, no puedo dejar de mencionar un detalle de su carácter como artista que, por lo paradójico de su planteamiento, no deja de sorprenderme, aunque he de reconocer que lo contradictorio es vertebral en su naturaleza. Cuanto más sabemos de él por quienes le conocieron y, primordialmente, por distintos testimonios narrados por Lázaro Santana, más me convengo de que Manrique,

42. Lázaro Santana, *op. cit.*

43. John Bernard Myers, *op. cit.*

intelectual y estéticamente, era una esponja que se nutría de cuanto ocurriese a su alrededor, incluida la obra o los descubrimientos de otros artistas, aunque sin especulación mental de ningún tipo.

Sin embargo, a menos que lo mantuviese en secreto y, desde luego, sin haber dejado rastro escrito alguno de que las cosas fuesen de otra manera, su desatención hacia lo más interesante que ocurría tanto en París como en Nueva York fue flagrante. El único nombre, salvo el reiterado de Picasso, que se ha recogido de su estancia parisina es el del pintor André Marchand, y de sus estancias sucesivas en Nueva York los pocos datos que nos han llegado son igualmente desalentadores⁴⁴. Lázaro Santana reproduce una carta a Dámaso del 10 de mayo de 1966 en la que Manrique escribe: «Ahora el artista de moda es Barnett Newman que está considerado como un pontífice. Es una MIERDA (sic). Sus cuadros son todos de colores distintos y con una línea vertical de arriba abajo sin más. Esto es todo y así son sus cuadros»⁴⁵. El mismo autor notifica que en el diario que Manrique redactó a lo largo de ese año, Manrique anota: «Estuve charlando con Teodoro Stamos y con Mark Rothko», y hasta el comentarista, atónito, apunta, «sin añadir la más mínima reflexión acerca de la obra o la personalidad del pintor»⁴⁶.

Lo que no resulta discutible, por innegable, es su rápida inserción en el mercado norteamericano. A los pocos meses de llegar a Nueva York, por intermedio de un artista amigo, Mauricio Aguilar, conoció a Catherine Viviano, propietaria de la galería del mismo nombre, con quien firmó un contrato para su representación en Norteamérica, y con quien expuso en tres ocasiones individualmente. La primera, el 11 de febrero de 1966 —a raíz de la cual redactaría Myers el artículo que hemos citado en varias ocasiones, y en la que presentó sus primeros *collages*—. La segunda, el 11 de abril de 1967 y la tercera y última, el 22 de abril de 1969, a cuya inauguración, según parece, no asistió. El único aspecto que resulta francamente innovador en su producción son esos *collages* que, en número de dieciocho, expuso en Nueva York, y que han de merecer, en su momento, un estudio detallado y autónomo. En ellos, la inclinación matérica de Manrique resulta tan evidente como en su pintura. La gran mayoría, sino todos, están hechos mediante recortes de diferentes tipos de papel; el rasgado y las barbas resultantes en los bordes le permiten la obtención de amplias zonas de color plano —inexistentes salvo como fondos en los cuadros—, cuyo ritmo de aparición y superposición tendrán casi inmediata repercusión en los murales que hizo en esa década —que se sirven, en bastantes ocasiones de una técnica de *assemblage*, asentada en el principio *collage*, más que en la objetualización desencajada

44. Lázaro Santana ha publicado los fragmentos que él considera más interesantes en Lázaro Santana, *Manrique*, Edirca S.L., Las Palmas de Gran Canaria, 1991, pero, en verdad, nada se deduce de ellos salvo las gestiones efectuadas respecto a su carrera, algunos detalles sobre su vida social y, con mayor intensidad, su nostalgia de Lanzarote.

45. Lázaro Santana, *César Manrique. Un arte para la vida*, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 1993.

46. Lázaro Santana, *op. cit.*

de, por ejemplo, Rauschenberg—. Por otra parte, frente a la casi monocromía de la obra pintada o a su relación armónica de gamas, los *collages* le ofrecen posibilidades de confrontación entre colores en manchas más reducidas y, también, un uso de tonos vivos que casi había abandonado desde los años de la época austera.

Lanzarote es MIVERDAD

Un hecho unánimemente señalado por sus comentaristas como propio de su nostalgia de la isla natal, es el que sustituyese la numeración sucesiva con la que titulaba sus cuadros, por la de topónimos y accidentes geográficos de Lanzarote. No soy el único al que esto le parece anecdótico e incluso, probablemente, no fuese sino un modo de conferir exotismo a una pintura que de por sí no debía resultar nada infrecuente en Nueva York. Al margen de que ya en 1963, casi un año antes de partir para América, titulase una pieza *Fariones* y de que, en 1964, simultánease éstos con otros rotulados en inglés, así *Road to Plato* o *High noon in the moon*. Pero el referente de Lanzarote y la íntima y permanente vinculación de Manrique con su tierra sí merecen un comentario respecto a su incidencia en su producción pictórica.

Se lamentaba Lázaro Santana de que «Desde que a mediados de la década del 50 esa pintura fuera definida por la crítica como trasunto casi realista de la orografía volcánica de Lanzarote, tal definición ha sido repetida con implacable monotonía; nadie ha sugerido ninguna nueva interpretación, ni se ha ocupado en rastrear el origen de su muy específica singularidad. Y, sin embargo, la obra de Manrique [...] conforma un universo formal apasionante que se prolonga mucho más allá de esa semejanza; su génesis y estructura está inmersa en la trama más activa del arte contemporáneo, y supone, por lo que respecta al arte español, una sustanciosa aportación a su desarrollo»⁴⁷. Sin embargo, y ciertamente, incluso el propio artista ha insistido hasta la saciedad en esa interpretación. Así, cuando afirma: «Yo trato de ser como la mano libre que forma a la geología»⁴⁸. Y como él, los escritores y críticos que le fueron más próximos. Manolo Conde, al presentar una exposición colectiva, con Manrique, Rueda, Sempere, Vela y Zóbel, que tuvo lugar en la Galería Neblí entre mayo y junio de 1962, tras declarar su amistad con los artistas participantes, «de quienes, más o menos, conozco tiempo y circunstancia actual», insiste en esa apreciación unitaria de la pintura de Manrique: «Ese mundo perdido

47. Lázaro Santana, *Manrique*, Edirca S.L., Las Palmas de Gran Canaria, 1991

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

ha ejercido sin duda una influencia mágica en el espíritu de César Manrique, quien, obsesivamente, pretende comunicarnos sus recuerdos de infancia, elaborados después del paso de los años y en la constante búsqueda de la expresión pictórica.»

«Antes eran los cultivos de su isla, Lanzarote, sabia y milenaria manera de utilizar un suelo casi improductivo, los que motivaban sus cuadros. Ahora, ya en posesión de un técnica simple y elaborada, son los montes desnudos y el cono de los volcanes los protagonistas de su hacer.»

«Pintura de intención cósmica, por lo tanto, sensible y táctil, revela en su topografía al hombre fiel a su origen, y al mismo tiempo, en una dimensión más amplia, la preocupación constante de la pintura española por la materia trabajada, densa, pastosa, reflejo del espíritu barroco que, quien más quien menos, todos los españoles llevamos dentro»⁴⁹.

Los testimonios escritos por Manrique, tanto respecto a sí mismo, como más raramente sobre algunos artistas amigos —entre los que Pepe Dámaso me parece el de mayor incidencia—, certifican ese anclaje con la infancia, con la experiencia panteísta de la existencia y con el animismo de un fuego mineral extinguido, de cuyos vestigios obtenía Manrique su intensidad como pintor.

Recién iniciada la década de los años setenta, Manrique retornó, o mejor dicho articuló los descubrimientos efectuados en los años anteriores sobre el tratamiento de la materia a un modo informalista de la figuración. Coincide más o menos en el tiempo, por ejemplo, con las *Antropofaunas*, de Millares y los primeros *Aeróvoros* y los *Afrocán* de Martín Chirino; también, con la primera etapa orgánica u organicista de Lucio Muñoz, por no citar más que a algunos de sus contemporáneos.

Los motivos principales de que se nutre entonces pertenecen al campo de la arqueología, la paleontología o lo antropológico; una temática coincidente también con los artistas anteriormente nombrados y que respondía, supongo, tanto a un cierto agotamiento del informalismo por así decirlo más puro, como a la expresión compartida de una percepción cada día más mayoritaria, la del anquilosamiento y petrificación no sólo de un régimen político, sino de los hábitos, costumbres e imagen propia que la sociedad misma que lo sostenía o se resistía a él había configurado en el transcurso de esos años negros.

49. Manuel Conde, texto cat. *Manrique, Rueda, Sempere, Vela, Zóbel*, Galería Neblí, Madrid, 1962.

Son esas las fechas en las que una generación más joven inicia el establecimiento de unos discursos y unas prácticas que se alejaban definitivamente del código estético y de los modelos de comprensión y actuación de las generaciones precedentes. Los cambios de paradigma, las variantes en los artistas internacionales que se consideraban influyentes, la interpretación misma del papel del artista y de los acontecimientos que habían de interesarle, alejaron a esta generación de la inmediata precedente y triunfante. En esa distancia, marcada ciertamente de desafecto, quedó incluido, junto a otros, Manrique.

*

Si quisiéramos recapitular lo que antecede y revisar el trabajo pictórico de César Manrique desde la perspectiva del hoy, lo primero que habría que advertir es que éste, por más que en apariencia pudiese parecer contradictorio con lo que la mayoría de los analistas han expresado, puede perfectamente independizarse de las restantes actividades del artista —la escultura, la arquitectura, el diseño— y puede, también, encuadrarse singularizadamente en el conjunto de producciones y obras con las que coincide cronológicamente.

Bien es cierto que, como pintor, Manrique no resulta muy amplio de registros. A un balbuceante inicio académicamente realista, le sigue una figuración decorativa e, inmediatamente después, su transformación, igualmente ornamental, en una neofiguración con apuntes tanto constructivistas como con influjos ya citados de Picasso, Matisse, Kandinsky o Klee, cuyos logros más altos se alcanzan en los murales que realizó en esa década. Su etapa más intensa y prolongada está centrada en la abstracción, que explora exclusivamente en su vertiente matérica, y aun ésta limitando sus disponibilidades materiales. A finales de los años setenta, Fernando Castro, abundaba en esta opinión: «Deduzco que toda la pintura de César, desde los años cincuenta hasta hoy, no es más que la sabia reiteración de algunos *leit motiv*, una condensación de la experiencia en la superficie bidimensional del cuadro»⁵⁰.

Por último —pues su obra final es, a mi entender, un fantasmático aparecer de figuras encarnadas en los mismos ingredientes que sus abstracciones—, la ejecución de *collages* que o bien siguen las mismas pautas compositivas que las pinturas o bien revierten, fundamentalmente por la viveza del color, al muralismo antes mencionado.

50. Fernando Castro, "Aproximación a César Manrique", cat. *Manrique*, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1979.

Hay en la posición de Manrique importantes coincidencias con sus homólogos europeos o americanos, aunque se produzcan de modo espontáneo e indudablemente con una cierta descoordinación cronológica, un retardo respecto a aquellos, común a los artistas españoles que le fueron contemporáneos. Señalemos dos: la importancia concedida al azar, un ingrediente indispensable en la creación artística de la vanguardia desde su irrupción con dadá y su elaboración sistemática por el surrealismo. Uno de cuyos exponentes mayores fue su traslación al expresionismo abstracto norteamericano. También, y esto en Manrique resulta más significativo que en ningún otro, el convencimiento de que el artista crea como lo hace la naturaleza misma, intentando reflejar sus flujos, sus ritmos, su hechicera crueldad. Resulta igualmente innegable que, si no pionero, Manrique sí fue uno más de los participantes activos en los movimientos que renovaron la penosa situación de la pintura española en los últimos años cincuenta y durante los sesenta, y que es justamente en ese conjunto de artistas y en ese ideario entonces parcialmente desarrollado donde más y mejor puede estimarse su labor. Si exceptuamos a Antoni Tàpies —excepcional en la vigencia de su obra, incluida la realizada en los últimos años— y el Antonio Saura comprendido entre mediados los años cincuenta y los primeros sesenta —cuando formaliza el potentísimo modelo figural del que habría de servirse en adelante monotemática y exclusivamente—, lo cierto es que, tanto los principales componentes de El Paso, como otros pintores no agrupados colectivamente, optaron, en esos años, por soluciones y vertientes muy parecidas cuando no idénticas a las de Manrique. Su predilección matérica es hermana de la que Manolo Rivera sintió por la malla metálica, Lucio Muñoz por la madera, Gustavo Torner por la chapa metálica. Me resulta más justa esa compañía que la de otros nombres menores a los que se le ha asociado.

En última instancia, fue un artista y un pintor absolutamente convencido de sus intenciones y objetivos: «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»⁵¹.

51. Fernando Torrijos, "Entrevista a César Manrique", cat. *César Manrique*, Sala d'exposicions de l'obra Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1983.

Los estadios preformativos en la producción última de César Manrique

Fernando Castro Borrego

La acepción que en el campo de la biología tiene el término *preformativo* es la siguiente: “Teoría según la cual el ser preexiste ya en miniatura condensado y enrollado con todas sus partes en el germen del que ha salido. El desarrollo del ser vivo y sus variaciones no son más que consecuencias directas de lo dado desde el principio, el genoma de la célula inicial”¹.

63

Pues bien, sostengo que toda la obra de César Manrique responde a esta idea de lo *preformativo magmático*; de ahí que la clasificación de su pintura por etapas cronológicas resulte difícil de establecer, sobre todo a partir de la consolidación de su lenguaje matérico en los años sesenta. Así que este ensayo versa más sobre las constantes de dicha producción que sobre las diferencias, sobre el porqué de sus obsesiones y no sobre la descripción de las variantes que en ella pudieran detectarse.

En el principio era el fuego, donde todas las cosas tienen su origen. Esta definición, que parece extraída de un tratado de física presocrática, nos remite al tropo vulcanológico que, como se sabe, constituye el lugar común al que la crítica recurre habitualmente para interpretar su obra pictórica. El hecho de que este tropo se haya impuesto sobre otras interpretaciones críticas de su obra no es casual, pues se funda en la relación existente entre las texturas matéricas de su obra pictórica y la

1. Georges Tiñes y Agnès Lempereur: *Diccionario general de ciencias humanas*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 718.

geología volcánica de su isla natal, Lanzarote. “Toda mi pintura —dice el artista— es vulcanología y geología en su fundamento básico.”² Propongo, sin embargo, que hagamos un esfuerzo para trascender los aspectos más banales de dicha interpretación, sin renunciar por ello a la riqueza simbólica que la misma depara.

Lo magmático es preformativo. Así lo percibía César Manrique: “El estar inmerso y en contacto directo con los magmas calcinados de Timanfaya produce una inquietud de absoluta libertad, y se siente una extraña sensación de claro presentimiento sobre el tiempo y el espacio”³. Hay aquí un irrefrenable sentimiento de empatía simbólica. El artista siente que forma parte de ese magma originario y que dicha sensación, lejos de ser opresiva, le “libera” no sólo de las ataduras artificiales creadas por los hombres para organizar la convivencia (leyes, normas, etc.), que no son nada más que coacciones y restricciones de la felicidad, sino también de las relaciones espaciales y temporales. Advértase que en la pintura de César Manrique se manifiesta un isomorfismo que anula las relaciones espacio-tiempo (no hay profundidad, tampoco un antes y un después).

64

Esta intuición trasciende el nivel de la experiencia estética, como experiencia sensorial, para alcanzar un rango cognitivo más elevado; por eso en sus aforismos sostiene que “hay lugar aún para la verdad en el arte en la vida”⁴. A través del arte, y no de la razón, es posible ligar estos dos conceptos: verdad y vida. La pintura es la representación de este vínculo. Se erige en el lugar donde se produce la revelación de una verdad oculta, no evidente: “En el sistema orgánico de la naturaleza, en su potente razón oculta, he encontrado la verdad más trascendente”⁵. El naturalismo de César Manrique, como el de otros pintores abstractos, es de clara estirpe simbolista, excluyendo por ello cualquier interpretación impresionista: “Siempre he buscado en la naturaleza su condición esencial, su verdad oculta: el sentido de mi vida. La magia y el misterio que he hallado en ese largo camino de rastro son tan reales como la realidad aparente y tangible”⁶.

Ante la ambivalencia del fuego, cuya acción es destructiva a la vez que formativa, César Manrique propone en su obra pictórica una neutralización mágica de dichas fuerzas. La pintura es el lugar donde se produce la conciliación de los contrarios. Así como sucede en las erupciones volcánicas, el pintor procede regulando la transición de lo fluido a lo sólido. La solidificación de la lava tiene lugar por enfriamiento de su masa incandescente, perdiendo así la condición de sustancia líquida para convertirse en un

2. Fernando Gómez Aguilera: *César Manrique en sus palabras*, Fundación César Manrique, 1995, n° 78, p. 88.

3. *Ibidem*, n° 15, p. 114.

4. *Ibidem*, n° 80, p. 88.

5. *Ibidem*, n° 103, p. 105.

6. *Ibidem*, n° 127, p. 122.

cuerpo sólido y estable, sometido únicamente a las leyes de la erosión o desgaste de la materia. Como todo proceso de la naturaleza, éste no puede ser regulado; no hay sujeto o voluntad a quien atribuírse-lo (aunque a menudo César Manrique se expresara como si todo lo existente respondiera a un plan preconcebido). Pero hay aspectos del acto pictórico que no pueden ser controlados ni explicados; de tal manera que la pintura al salir del tubo acrílico para depositarse en el lienzo sería como la lava que se solidifica. Y aunque, como decía Goya, el tiempo también pinta, sin embargo la pintura era para César Manrique una negación del tiempo, o lo que es lo mismo, un acto de conjuración de la muerte. Sabemos que la ansiada meta de la alquimia no fue sino la detención del tiempo. Para definir esta idea del tiempo solidificado en la pintura, el pintor surrealista canario Óscar Domínguez y su amigo el novelista argentino Ernesto Sábato acuñaron el término de litocronismo.

En un texto crítico sobre la obra de César Manrique, el poeta Edmundo de Ory aborda el estatus ontológico de lo que yo he llamado estadios preformativos de su pintura, refiriéndose a “las progenes orgánicas del ser y la naturaleza”⁷. Lo que viene a proclamar el carácter ilusorio de la evolución de los seres vivos: todo es y está desde el principio en la naturaleza. Por lo tanto, si el ser no admite desarrollo (epigénesis), nada nace, nada muere. No es casual que en la obra de César Manrique se advierta un rechazo absoluto de lo constructivo (epigenético). ¿Y los móviles? Bueno. En primer lugar son juguetes del viento, interactúan con él. Tienen una relación esencial con el lugar y con las fuerzas de la naturaleza. No son artefactos de la razón, pese a su estructura geométrica. Incluso podríamos decir que, debido a su configuración radial y simétrica, estos móviles son cactus de acero. Aunque sean máquinas que se componen de brazos, cojinetes, etc., sin embargo hay en ellos algo que pertenece a la naturaleza. La imagen no da cuenta de la construcción del ente, porque todo está ya en un estadio originario preformativo. El régimen astral que preside toda su obra pictórica explica el sentido genésico de las imágenes. Esta curiosa inversión de los orígenes de todas las cosas fue ejemplificada por César Manrique en los árboles con las raíces mirando al cielo que plantó en las piscinas de Martiánez, en el Puerto de la Cruz (Tenerife).

Aunque sus imágenes pictóricas parecen responder exclusivamente a un poderoso impulso de delectación matérica y sensual, no son otra cosa que reflejos de ese orden astral al que me he referido: resonancias cósmicas, cuyo registro visual exige sensibilidad y amor. Hay que estar atento a dichas resonancias para registrarlas en imágenes y eternizarlas.

7. Carlos Edmundo de Ory: “El nivel estético de César Manrique”, texto de la primera exposición individual de César Manrique en la Galería Clan de Madrid, 1954, reproducido en la Exposición Antológica de la Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, febrero de 1980.

En sus años finales, cuando su fama como arquitecto paisajista fue acrecentándose, no dejó de reafirmar su fe en la pintura; pues lo mismo que Leonardo sostenía que en ella caben todas las cosas, en tanto que ciencia universal. Así César Manrique creía que por su relación con la naturaleza a ella habría que asignarle la tarea de reflejar una verdad universal. La prodigiosa universalidad de Leonardo se le presentaba como el ideal que debe presidir el destino de un verdadero artista, aun sabiendo de los obstáculos que el mundo moderno pone a quien tal objetivo se trace. Pensaba que, si un nuevo renacimiento llegara a producirse algún día en la caduca civilización industrial, éste vendría tanto de una nueva relación con la naturaleza como de la fe que la sociedad deposite en la libertad del sujeto creador. Ninguna de las dos condiciones parece que se daban a finales del siglo XX. César Manrique no se engañaba tampoco: “(...) El Renacimiento fue un ejemplo de diversidad creativa cuyo modelo para toda la historia ha sido Leonardo da Vinci. Sin libertad no puede existir creatividad y conocimiento”⁸.

Desde esta definición de la universalidad de la pintura entendió César Manrique no sólo la arquitectura sino también su lucha en defensa de la naturaleza amenazada. Incluso en los momentos en que se veía más apremiado por cumplir con los compromisos contraídos en el campo de la arquitectura, siempre volvía a la pintura, que era su fuente inagotable: “Y luego, de manera muy especial, que es donde parto como descubrimiento de la verdadera investigación, está mi pintura, donde trabajo con gran intensidad diariamente, sirviéndome de todos los posibles descubrimientos de la forma, color y textura”⁹. Así pues, la pintura es el núcleo del que se nutre toda su actividad creadora. El hecho de que concibiera su ejercicio como una investigación confirma la idea de que todos sus hallazgos en otros campos no son sino desarrollos de formas que había “experimentado” sobre el lienzo. El conocimiento no excluye el placer. Pero si es verdad que la pintura funcionaba para él como un banco de pruebas, puede decirse que su estudio era su laboratorio.

En los años setenta introdujo lo que, a mi juicio, es la variante más significativa en su lenguaje pictórico: la presencia de formas embrionarias bajo la compacta superficie matérica del lienzo. Estas imágenes (v.g. *Enterrados*, 1974, Castillo de San José) han sido interpretadas en clave paleontológica, es decir, como vestigios fósiles de épocas remotas. Tras esta primera descripción superficial hay que preguntarse por qué César Manrique imprimió este giro a su pintura, que hasta entonces había sido rigurosamente abstracta. Muchos pintores españoles que habían militado en las filas del informalismo introdujeron durante los años sesenta veladas referencias figurativas en sus obras (Millares, Saura,

8. Fernando Gómez Aguilera, *op. cit.*, n° 74, pp. 82 y 83.

9. *Ibidem*, n° 82, p. 88.

Canogar, etc.). César Manrique tardó un poco más, pero también lo hizo. Sin embargo hay una diferencia sustancial entre las alusiones iconográficas de los artistas antes citados y las que encontramos abundantemente en la producción de César Manrique a partir de 1974: aquéllas son siempre figuras humanas, rotas, descoyuntadas, etc., mientras que ningún rasgo humano distinguimos en las que pintara César Manrique. Se trata de animales primitivos, o bien de formas embrionarias que en la cadena de la evolución podrían derivar hacia la especie humana, o no. Lo humano en las obras de aquellos artistas ostenta casi siempre una significación ética y política. Estos planos de significación jamás interesaron a César Manrique, al menos como objeto de su pintura. La significación primordial que preside su obra pertenece al plano biológico o biogenético. Lo que le interesaba era el origen de la vida en todas sus formas; de tal manera que el énfasis que a menudo pone la crítica en interpretar estas figuras como vestigios fósiles es, a mi juicio, totalmente errónea; pues lo que en realidad proclaman es el principio de la vida, no el de la muerte. Son embriones, no fósiles.

El cosmos tiene sus banderas. ¿Las necesita? César Manrique creía que sí, pues de esta manera quedarían abolidas para siempre las falsas diferencias que en las sociedades humanas hacen que los hombres enarbolan sus insignias patrióticas, cuando se enfrentan en cruentas luchas que siempre son fratricidas o cuando guiados por el “funesto faro del progreso”, al que se refería Baudelaire, no reparan en los daños que ocasionan a la naturaleza invocando la necesidad de incrementar la riqueza de las naciones: “La creación de banderas, fronteras, himnos, religiones y organizaciones políticas ha contribuido a la parálisis progresiva de cualquier intento de convivencia sana y apacible”¹⁰. La única patria es el cosmos, parece decirnos. Por ella luchó. Esta era su idea del “buen combate”: siempre por la vida.

Según esto podría pensarse que la pintura era para él tan sólo un medio. Pero no fue así pues su idea de la pintura implicaba la defensa de la naturaleza; de tal manera que la distinción entre fines y medios resulta ociosa. Tal visión holística le permitía superar las contradicciones que surgen cuando a ambas esferas se les asigna un valor instrumental: ni la pintura es un medio para defender la naturaleza, ni ésta es un mero pretexto para desarrollar aquella. Pintura y naturaleza son lo mismo.

En César Manrique, la oposición de las categorías de lo orgánico y lo constructivo equivale a las de la vida y la razón. Hay que dejar que la vida fluya. El orden secreto del cosmos no debe ser alterado. A esto se refería César Manrique cuando oponía la idiotéz y la soberbia de la razón a la

10. *Ibidem*, nº 16, p. 46. El progreso y el nacionalismo eran para él dos corrientes ideológicas del mundo moderno cuyas funestas e indeseadas consecuencias nunca se cansó de denunciar: “En medio de su orgullo (el hombre) ha querido siempre imponer su sistema a los demás a través de fronteras, banderas, nacionalidades, religiones, sistemas políticos, grupos armados, superestructuras mentales y un largo etc. de recetas sociales y políticas que no tienen nada que ver con los principios elementales y biológicos que rigen la naturaleza y que han encadenado a la especie a un destino sin norte, incapaz de hacernos ver un futuro de felicidad” (nº 37, p. 58)

sabiduría que gobierna los actos de la naturaleza. La instrumentalización de la pintura (como un medio para defender la naturaleza) no cabe en su sistema, como tampoco la visión funcional de la naturaleza, esto es, como medio del que la imaginación del artista se alimenta.

La recurrencia a estos conceptos de la biogenética vale para explicar el proceso creativo de César Manrique y su obsesión constante por la dimensión cósmica de la vida. Cuando desde la blanca azotea de su casa de Tahíche miraba las estrellas por el telescopio, pensaba en el alma del universo que vibra en cada una de las cosas, desde las más próximas hasta las más remotas. Pero el principio de la vida no conduce, según pensaba, a un nuevo espiritualismo dualista, sino a la disolución de las diferencias entre espíritu y materia.