

**CÉSAR MANRIQUE EN LA VANGUARDIA  
DE LOS AÑOS CINCUENTA**

**FEDERICO CASTRO MORALES**



Numerosos son los estudios que en los últimos años han centrado su atención en el arte de vanguardia que se desarrolló en el contexto español de los cuarenta y cincuenta, incidiendo especialmente sobre los problemas culturales e ideológicos de la postguerra nacional. Nos referimos a aquel complejo fenómeno que se ha convenido en denominar estética del franquismo.

Tras las últimas aportaciones historiográficas, lejanos han quedado aquellos primeros planteamientos, simplistas y escasamente esclarecedores, que se fundamentaban en el reconocimiento de un arte academicista, de filiación decimonónica, que suponía una regresión respecto a la vanguardia de preguerra.

Tal visión no resiste a un análisis en profundidad del panorama de la cultura en la España del presente siglo. Ni todo el arte producido en los años de la Segunda República Española puede asociarse a la vanguardia, ni el academicismo fue la vía exclusiva de la estética franquista. La inexistencia de una política cultural coherente y de unos teorizadores capaces de imprimir un sello unitario a la cultura franquista justifican la ausencia de un arte de Estado unitario, sin matices. De otro lado carecen de punto de comparación las inquietudes de la primera década de la postguerra española y los años posteriores al período autárquico. En los años cincuenta se hace especialmente notoria aquella facultad que caracterizara al Estado, por la que sin ningún rubor se apropiaba y hacía suyas propuestas estéticas de diversa índole, sentidas o no, siempre que fuesen útiles a los propósitos propagandísticos del régimen de Franco.

Tal artificio condujo a la existencia junto a un arte laudatorio y propagandista, y junto a los revitalismos de la tradición nacional, de otras sendas más fecundas y con un marcado signo propiciatorio de cara al advenimiento de la vanguardia.

Los orígenes de esta compleja situación son reconocibles ya desde la década de los cuarenta, auténtica antesala del gran debate plástico que se sostendría en las medianías del presente siglo.

Si existe un explícito fomento de un arte nacional que exalta las peculiaridades de los diversos pueblos de España, junto a este regionalismo —e incluso a partir de éste—, se produce el acceso a los discursos más innovadores. Realidad regional (paisajismo, costumbrismo...) y subjetividad

(surrealismo), conducen a los lenguajes vanguardistas de la década de los cincuenta española; las propuestas no realistas de la abstracción y el informalismo.

Esta era la respuesta a la reiteración mecánica de los modelos iconográficos propios de la inmediata postguerra <sup>1</sup>, hábito que denotaba, según la opinión de Gabriel Ureña, más el vacío autárquico que el seguimiento de un programa academicista. Se hacía inaplazable el proyecto de dotar a España de una nueva e insólita imagen a través del arte, una imagen que facilitara la reincorporación de la nación a Occidente.

En tales circunstancias no debe sorprendernos que ya desde la segunda mitad de los años cuarenta, se opere una diversificación de los lenguajes artísticos en la nación. Aun sin llegar a la abstracción, existen artistas que simplifican su lenguaje expresivo a partir de una síntesis formal de la realidad.

La aprehensión objetiva del mundo real es reemplazada paulatinamente por la expresión de los dominios cognoscitivos, de modo que el creador en su obra explicita los fundamentos de su poética. Así transforma el orden natural a través de su personal concepción. La mimesis deja de ser la razón primera de su arte. Interesa la expresión de los presupuestos estéticos por encima de la fidelidad en la representación.

El siguiente paso será el surrealismo. De hecho, en las postrimerías de los años cuarenta asistimos a la formación del grupo *Dau al Set*, que expresa el sentir surrealista catalán y evidencia la vocación francófona —y por extensión europea— de esta región española.

En las islas que conforman el Archipiélago Canario por aquellos años el movimiento artístico era precario, restringiéndose casi exclusivamente a los dos núcleos capitalinos, y aun en éstos, sólo algunos artistas sentían la necesidad de innovar. Quienes entonces no se contentaron con la reiteración de las prácticas en uso, acometieron una investigación a partir de la superación de la realidad, aunque sin abandonar los lenguajes figurativos.

De un lado, tenemos artistas que eligieron la vía ya conocida del surrealismo. De otro, quienes acometen la simplificación de la realidad a través de una geometrización del espacio y de las figuras.

En 1946 súbitamente se reactiva el panorama artístico. Se incrementa el número de muestras abiertas al público y se crea el ambiente que propiciaría al año siguiente el advenimiento del primer intento renovador de la postguerra en el Archipiélago: el grupo *P.I.C. (Pintores Independientes Canarios)*, cuyo manifiesto significa la esperanza en el futuro. Componían este grupo propugnador de la especificidad de la creación, la autonomía del artista y la independencia respecto a cualquier tendencia o escuela artística, Constantino Aznar, Carlos Chevilly, Juan Ismael, José Julio Rodríguez, Alfredo Reyes Darías y Teodoro Ríos.

Sin embargo, más que este incoherente grupo sería el *Grupo 4 Club*, in-

---

<sup>1</sup> UREÑA, G.: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Col. Fundamentos, Istmo, Madrid, 1982, pág. 17.

tegrado por Eduardo Westerdahl, Juan Rodríguez Doreste, Juan Márquez y Martín Vera, quien traería de nuevo la vanguardia a Canarias en los dos últimos años de aquella década, reproduciendo las inquietudes de la *Escuela de Altamira* (Santillana del Mar, Santander, 1948), a cuyas reuniones asistía el crítico Eduardo Westerdahl.

Por aquellos años numerosos artistas realizaron viajes a la Península y a Europa, exhibiendo sus obras. Son frecuentes también los viajes de estudio y formación, de búsqueda de ambientes más propicios a la inquietud contemporánea. Posteriormente, se asistiría al abandono masivo de las islas por los creadores más innovadores, dirigiéndose a Madrid o a América en la década de los cincuenta. Fue éste un viaje hacia la vanguardia para muchos.

Sin embargo, existen otras trayectorias y vías de acceso a la vanguardia sobre las que centraremos nuestra atención. Dentro de la evolución a los discursos vanguardistas desde concepciones regionales hemos de entender la producción inicial de artistas como César Manrique, quien también abandonaría su isla natal, Lanzarote, para convertirse en uno de los pioneros de la abstracción en España.

Después de realizar sus primeras exposiciones en Arrecife y Las Palmas de Gran Canaria, y haber expuesto en el Museo de Arte Moderno de Madrid, traslada su residencia a dicha ciudad, becado para realizar sus estudios de Bellas Artes en la Escuela de San Fernando.

De 1945 datan sus dibujos de tema mariner, que, aunque apuntan ya hacia una lectura geométrica de la realidad, se encuentran todavía muy próximos al sentido regionalista. Posteriormente la geometrización de la figura y la simplificación de los planos de la composición marcarían una nueva etapa en el camino de Manrique hacia la abstracción. Los murales realizados para el Parador Nacional de Turismo de Lanzarote ofrecen una síntesis de elementos característicos del acervo insular. Referencias a la flora, el paisaje y los tipos étnicos se incorporan al edificio trazado por J. Enrique Marrero Regalado <sup>2</sup>.

El propio César Manrique calificaría este momento de su producción como «... arte figurativo, pero moderno de concepto» <sup>3</sup>.

Ese mismo concepto estético lo reconocemos también en el folleto de propaganda turística de la isla que nuestro artista debió diseñar por entonces.

El acceso de Manrique a la abstracción se produjo en 1953. Sin embargo, este paso no supuso un abandono de los referentes figurativos, aunque éstos pierden concreción. La pintura abstracta que realiza César Manrique en los años cincuenta es, como la de hoy, una pintura que responde al paisaje de su isla. Una abstracción «sensitiva» que surge de la aprehensión de

---

<sup>2</sup> ANÓNIMO: *El Parador de Lanzarote, Hoja del Lunes*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de junio de 1951, pág. 1.

<sup>3</sup> TRENAS, J.: *La pintura abstracta que estoy haciendo responde al paisaje de mi isla, dice César Manrique*. De Pueblo, Madrid. Reproducido por *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de noviembre de 1956.

los lugares inéditos de la naturaleza de Lanzarote <sup>4</sup>. No en vano han sido calificadas las pinturas de esta etapa como «abstracciones geológicas» <sup>5</sup>.

Desde nuestra perspectiva reconocemos en la obra de César Manrique elementos difícilmente conciliables en los discursos vanguardistas: referencias a la realidad insular, nostalgia de la tierra por quien se encuentra alejado de ella y dicción abstracta. El concierto de estos elementos aproxima a Manrique a otros creadores canarios que también han incorporado elementos de las islas a la poética contemporánea: Oscar Domínguez en «Drago» y «Cueva de guanches» y Manolo Millares en sus «Pictografías» alcanzaron este compromiso.

El devenir artístico de los últimos años nos conduce hacia un nuevo eclecticismo que se hace extensivo a disciplinas no estrictamente artísticas, hasta el punto de llevarnos a reconsiderar determinadas categorías y comportamientos éticos asumidos por artistas y críticos en la época a que nos venimos refiriendo y que la historiografía del arte contemporáneo en Canarias había consagrado.

El yermo debate sostenido en los años cincuenta entre los defensores de las poéticas figurativa y no figurativa sólo creó un cisma en los presupuestos teóricos. Pretendiendo que éstos se excluyeran mutuamente. Sin embargo, antes como ahora, se produjo una interpenetración de recursos figurativos y no figurativos en la obra de los creadores de las islas.

Hoy, cuando pintar los tópicos del paisaje canario se puede entender como un sinónimo de modernidad y los adeptos a la transvanguardia fijan sus horizontes en poéticas históricas de comienzos del siglo XX, creemos necesario superar ciertos planteamientos que pese a su pretendida ansia de universalidad, divorciaron las experiencias regionales que no regionalistas —y de vanguardia, pues ésta se entendió como superación de un espíritu tradicional y recesivo, patrimonio exclusivo de los denominados artistas «regionalistas»—.

La desaparición de aquel divorcio por los creadores actuales no hace sino revalorizar aquellas mixtificaciones tantas veces silenciadas por sus propios artífices.

En este sentido, nos interesa especialmente establecer el paralelo Millares/Manrique, pues nos permitirá plantear ciertas matizaciones de interés para el estudio de la plástica contemporánea en el Archipiélago.

No es ajeno a nosotros el esquema dicotómico por el que la evolución del arte canario se apoya en el debate entre ambos conceptos. Pero entendemos que este litigio iniciado desde que los vanguardistas realizaron sus primeras escaramuzas en los años veinte, no ha impedido que se haya producido un maridaje explícito entre ambas concepciones. La vanguardia canaria no es ajena a un fuerte sentido regional.

Manolo Millares al indagar en las salas del Museo Canario el carácter

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> UREÑA, G.: *Idem*, pág. 16.

enigmático de la signografía aborigen rescata para el arte contemporáneo la tradición prehispanica, el misterio y el drama de los antiguos pobladores del Archipiélago. César Manrique también indaga en la impronta del tiempo sobre la geología insular.

Este interés temporal es común, por tanto, a ambos creadores. Sin embargo, lo que en Manolo Millares conduce a un compromiso ético, tanto con el pasado como con la historia de su tiempo <sup>6</sup>, en César Manrique se manifiesta a través de la búsqueda de la permanencia del espacio en el tiempo, en un intento de vincular el presente al orden cósmico. Un sentido vitalista que contrasta con el sentimiento dramático de la muerte que asalta a Millares.

Sin embargo, llegado el momento de ubicar a estos artistas en el contexto de la vanguardia española de los años cincuenta se recurre a la vía de esgrimir cuestiones ideológicas para alejarles en sus preocupaciones estéticas. Así, se exalta el compromiso de Millares con su época, pues a partir del drama de la muerte se interesa por los aspectos y causas de ésta en el siglo XX, y concretamente en la España franquista. Si César Manrique se encierra en un mundo de cenizas, éstas se tornan en sombras en la obra de Manolo Millares, erigiéndose en la vía que le conduce hacia la abstracción y posteriormente al informalismo. A esta lectura épica de Millares se contraponen la de un artista al que se censura su proximidad a los círculos oficiales, la acogida que su obra tuvo entre la alta sociedad española y su labor de muralista por encargo. Ciertamente que no militó en el grupo *El Paso* como Manolo Millares o Martín Chirino, pero deliberadamente o no, los pintores de *El Paso*, César Manrique y tantos otros vanguardistas, sirvieron a los intereses del Estado. En aquellos instantes en que Occidente levantaba el veto al gobierno de España, éste habría de mostrarse soberano de un país moderno, demandante de su estatus europeo por su cultura y su arte contemporáneo.

Las embajadas culturales españolas en los años cincuenta, parejas a la reincorporación en Europa, se organizaron en torno a la exhibición del arte joven de la nación. Las Bienales de São Paulo, Venecia, París, Alejandría... consagrarían la presencia oficial del arte español de vanguardia, hasta el punto que *El Paso*, pese a la rebeldía que justificó su nacimiento, fue presa de los especuladores, satisfaciendo las pretensiones oficialistas y convirtiéndose en los representantes de aquel orden establecido que ellos denunciaban. Y si bien «... las actividades de "El Paso" ... (pudieran estar)... en el polo opuesto de los valores encomiados por Franco», la rebeldía de sus creadores se canalizó a través del informalismo como lenguaje cifrado que connotaba determinados valores. Pero cierto es también que *El Paso* fue todo lo contestatario que la permisividad franquista de los últimos años cincuenta toleró. De lo contrario habría sido considerado subversivo, pues, como señala

---

<sup>6</sup> WESTERDAHL, E.: *Texto para el Catálogo de la Exposición Antológica de Manolo Millares*. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1975.

Laurence Toussaint: «... cualquier tipo de idea nueva que no se encauzase en los canales oficiales iba en contra del régimen...»<sup>7</sup>.

Las circunstancias anteriormente expuestas no vienen sino a confirmar la tesis sostenida: no existió un arte de vanguardia en los años cincuenta capaz de escapar a las redes del Estado. Su pretendido compromiso social no fue óbice para que fueran utilizadas sus propuestas formales como propaganda de los «nuevos» valores nacionales.

Ese mal entendido servilismo hay que comprenderlo como simples concesiones que hacían posible la supervivencia de la vanguardia en un medio que le era hostil. Y es más, en nada empequeñece las propuestas de César Manrique, Martín Chirino y Manolo Millares, aportando trascendencia a la cultura de las islas, incorporando Canarias a discursos universales y estableciendo una vía de superación de localismos estériles.

---

<sup>7</sup> TOUSSAINT, L.: *El Paso y el arte abstracto en España*. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1983, pág. 123.