



LUCES Y SOMBRAS DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA CANARIA: DIÁLOGO EPISTOLAR ENTRE MANOLO MILLARES Y CÉSAR MANRIQUE

LIGHTS AND SHADES OF THE CANARIAN ARTISTIC AVANT-GARDE: EPISTOLARY DIALOGUE BETWEEN MANOLO MILLARES AND CÉSAR MANRIQUE

José Luis de la Nuez Santana*

Recibido: 2 de marzo de 2013

Aceptado: 28 de marzo de 2014

Cómo citar este artículo/Citation: Nuez Santana, J. L. de la (2015). Luces y sombras de la vanguardia artística canaria: diálogo epistolar entre Manolo Millares y César Manrique. *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 61: 061-020.

Resumen: En este artículo se analizan los contenidos de la correspondencia entre los pintores César Manrique y Manolo Millares, dos artistas canarios con proyección internacional. A través del análisis de estas cartas podemos averiguar interesantes aspectos de la vida y la actividad profesional de estos dos pintores durante un periodo clave en sus biografías: la década de los sesenta.

Palabras clave: César Manrique, Manolo Millares, informalismo, arte esteticista, arte moralizante, galería de arte, Jameos del Agua, Taro de Tahiche, Museo del Castillo de San José.

Abstract: We analyze in this paper the content of the epistolary between César Manrique y Manolo Millares, two Canarian painters with international reach. Through analysis of these letters we can find out interesting aspects of the life and the professional activity of these two artists during sixties, a key period in their biographies.

Keywords: César Manrique, Manolo Millares, informalismo, aestheticist art, moralizing art, art gallery, Jameos del Agua, Taro de Tahiche, Museo del Castillo de San José.

El texto que a continuación desarrollamos se basa en la documentación constituida por las cartas escritas entre dos pintores canarios Manolo Millares y César Manrique. Dicha correspondencia consta de 76 cartas y una postal, escritas entre diciembre de 1963 y diciembre 1969, con la excepción de las dos primeras, escritas en 1954. Todos estos documentos provienen de los archivos de Elvireta Escobio (Cuenca) y de la Fundación César Manrique (Arrecife de Lanzarote)¹. No se trata de una relación equilibrada de cartas, pues del total señalado, 54 fueron escritas por Manrique y 23 por Millares. No cabe pensar, sin embargo, que la descompensación entre los envíos de uno y del otro se deba exclusivamente a extravíos, seguramente existentes; también es verdad que ambos escribían con distinta regularidad. Con cierta frecuencia, Manrique escribía nuevamente, sin esperar a la siguiente respuesta de Millares. Por lo demás, la escritura de Manrique es bastante descuidada, pues son frecuentes los errores de sintaxis y las faltas de ortografía. Espontáneo y vehemente era el pintor lanzaroteño cuando hablaba y algo

* Profesor Titular de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid. C/Madrid, 126. 28903. Getafe. Madrid. España. Teléfono: +34 916 245 814; correo electrónico: nogal@hum.uc3m.es.

¹ Para simplificar la información documental en notas a pie de página utilizaremos las siguientes abreviaturas: Archivo Elvireta Escobio (EE), archivo de la Fundación César Manrique (FCM), Manolo Millares (MM) y César Manrique (CM).

de este temperamento tan vitalista se transmite a su escritura, en detrimento de la corrección formal o la revisión de lo escrito.

Casi diez años, fundamentales en la biografía de ambos pintores, separan las dos primeras cartas de las del resto de esta correspondencia. Cuando Millares escribe estas primeras misivas, en 1954, todavía vive en Las Palmas, a diferencia de Manrique, que reside en Madrid y empieza a darse a conocer en esa época como muralista con cierto reconocimiento nacional. Ese mismo año, además, exponía por primera vez de manera individual en Madrid, en la sala Clan. La información que se extrae de estas dos cartas ayuda a iluminar una escena en la que destaca el perfil artístico de Millares por la contundencia de sus opiniones, aunque son todavía las de un artista limitado por las duras circunstancias de la vida insular. Las cartas escritas a partir de 1963 reflejan otra situación muy distinta, señalada por la consolidación artística de ambos pintores, no solamente por lo que respecta a España, sino también al ámbito internacional. Son dos los espacios preferentes que en estas cartas se dibujan. Uno de ellos es el de Nueva York, a donde llega Manrique a finales de 1964 y permanece largas temporadas durante 1965 y el año siguiente. Las impresiones de Manrique sobre la vida cultural y artística de esta ciudad y los comentarios generados por sus exposiciones en la Catherine Viviano Gallery (la última de las cuales se celebra en el año 1969) llenan muchas de las cartas de ese periodo. Relacionado también con esa ciudad está Millares, pues expone por primera vez en la Pierre Matisse Gallery en 1965, exposición que es visitada por Manrique y objeto de comentarios por su parte. El otro espacio privilegiado en esta correspondencia, en mucha mayor medida, es el de la isla de Lanzarote, lugar de acción preferente de Manrique a lo largo de la citada década; pero también muy querido por el matrimonio Millares, que visita con regularidad durante sus veraneos en las islas. En torno a Lanzarote giran los grandes temas de esta correspondencia. Así, las intervenciones de Manrique en el medio natural isleño, empezando por su primera obra importante, los Jameos del Agua, y acabando por su propia casa en Taro de Tahiche, sobre la que se escribe mucho en los últimos envíos. Además, también son temas aireados el del Monumento al campesino y el proyecto de convertir los castillos de San Gabriel y San José en museos, lo que acabará consiguiéndose con posterioridad a la muerte de Millares. Precisamente una de las conclusiones que de la lectura de estas cartas se puede adelantar es que Millares estuvo muy implicado tanto en el proyecto de la creación del Museo de Arte Contemporáneo como en la preparación de la edición del libro de Manrique, *Lanzarote: arquitectura inédita*, publicado también con posterioridad a la desaparición del pintor del grupo El Paso.

TESTIMONIOS DE UN ARTISTA INSULAR

Las dos cartas que Millares envía a Manrique el año 1954 permiten indagar en aspectos de la vida artística del primero en unos momentos en los que es fácil adivinar que la decisión de partir para Madrid es algo más que un vago deseo. El argumento central de la primera de estas cartas, escrita en el mes de marzo, es la exposición de acuarelas que Millares prepara para Arrecife, motivo por el cual solicita a Manrique que haga valer sus influencias. En este sentido, Millares es bastante explícito: «En realidad, tú puedes mover muchísimo el ambiente “conejero” desde ahí, con solo tomar la pluma y empezar a escribir algunas cartas a la gente importante de allí; a los capitostes y gente “clave”, que son los que dan el “éxito”... monetario»². Detrás de ese interés por una exposición planteada con semejante perspectiva se encontraba una situación económica muy difícil. «Paso —escribía algo más adelante— por momentos de verdaderos apuros. Se me acabaron las pinturas hace ya más de una semana y aquí me tienes parado, sin saber lo que hacer. ¡Y sin poder encontrar un remedio!»³ Millares completaba este panorama personal adverso con unas consideraciones sobre la Exposición Regional que se celebraba ese año en el Gabinete Literario de Las Palmas, muy en la línea de lo que expondrá unos años después en las cartas que envía a Monzón. El rechazo que le merecía semejante evento, con premio seguramente amañado, según su apreciación, le llevaba a renunciar a participar con obra propia.

² FCM Ar MM a CM. Las Palmas de Gran Canaria, 07/03/1954.

³ FCM Ar MM a CM. Las Palmas de Gran Canaria, 07/03/1954.

En la carta escrita el mes de diciembre del mismo año, Millares solicita a Manrique que le haga el favor de gestionar el rescate de diez cuadros suyos, retenidos por la aduana del aeropuerto de Barajas, como consecuencia de un malentendido con José Antonio Llardent, director de la galería madrileña Clan, que se había negado a pagar los derechos correspondientes. Interesado como estaba Millares en desarrollar una actividad expositiva fuera de las islas, como demuestran sus exposiciones en Barcelona y Madrid en estos años, debe entenderse que los trámites burocráticos aduaneros, que trataban las obras de arte como un producto comercial más, supusieron para él una experiencia nunca bien aceptada. De hecho, fue una de las razones que alegó siempre para dejar las islas. En la carta de referencia, le escribe a Manrique a este respecto: «Comprendo que te cause molestias, pero tú puedes hacerte cargo, como ningún otro amigo que tenga ahí, porque eres canario, lo que significa ver cómo te atropellan, te engañan y se desentienden por tus asuntos, mientras tú, con las manos y pies atados (tal es nuestro odiado aislamiento) no puedes hacer nada para evitarlo. [...] ¡Ah, la odiosa burocracia! Con lo fácil que sería estar ahí y pintar sin tener nada que ver con Aduanas y hombres informales y siniestros»⁴.

EL ARTISTA MORALIZANTE FRENTE AL ARTISTA ESTETICISTA

En su ensayo titulado «El arte y el imperativo moral», el crítico norteamericano Donald Kuspit delinea dos actitudes bien distintas dentro del arte moderno: la representada por el artista moralizante, denunciador a través de sus creaciones de los problemas de la sociedad en la que se desarrolla su actividad, y la de aquel otro caracterizado por una valoración de su arte que es puramente estética. «El artista estéticamente orientado –escribe Kuspit– percibe el mundo como frustrante pero deseable, que es por lo que su arte tiende a implicar que es bello pero defectuoso. No es el mejor de todos los mundos posibles, pero es un mundo bastante bueno para disfrutar de él de varios modos [...] Pero el artista moralizante está completamente frustrado en el mundo; lo desdeña absolutamente y preferiría no vivir en él. No extrae de él ningún placer. En realidad, lo degrada, e incluso lo destruye vicariamente en su arte, y en el proceso imagina un mundo alternativo más adecuado»⁵. He aquí, por tanto, dos posturas ideológicas antagónicas que ofrece la creación artística en el mundo moderno, dos formas de enfrentarse a la realidad con los recursos del arte que permiten una identificación de la personalidad de los dos pintores que nos ocupan. Millares, el artista preocupado por la condición del hombre contemporáneo y denunciador de sus lacras a través del lenguaje grave y austero de sus arpilleras, que reafirma la línea específica de la tradición española. Manrique, el pintor enamorado del paisaje alucinador de Lanzarote, con el que se identifica su abstracción a través de las texturas y el color y más tarde sus extrañas figuraciones, inseparables de esa geología atormentada. La pintura de Manrique es un canto de amor a una tierra singular, la de Millares es una muestra rotunda de expresión desgarrada. Que todo esto suceda en el contexto de la dictadura franquista añade un componente de naturaleza histórica nada desdeñable, pues acentúa aún más el contraste, si cabe, de ambas posturas.

Desde la perspectiva del artista cargado de razonamiento crítico se debe entender el rechazo manifestado por Millares en los años cincuenta hacia la obra y el estilo de vida de Manrique. A este respecto, la correspondencia con Felo Monzón deja ejemplos bastante incontestables, pero también la que mantiene con Eduardo Westerdahl⁶. La abstracción de Manrique de esos años era juzgada como «amable», lo que en sí era una valoración despectiva desde la óptica de Millares, que concebía su pintura alejada de la «simple manipulación esteticista», como en alguna ocasión escribió⁷. Igualmente rechazaba su estilo de vida, por superficial y frívolo. Entonces, siendo la correspondencia de los sesenta entre los dos pintores un testimonio revelador de la buena amistad que entre ellos se trenzó en esos años⁸, cabe preguntarse qué

4 FCM Ar MM a CM. Las Palmas de Gran Canaria, 17/12/1954.

5 KUSPIT (2003), p. 181.

6 Véase NÚEZ (2011), pp. 41-43.

7 «No es santo de nuestra devoción la simple manipulación esteticista –tan del gusto de muchos etiquetados de las seudomísticas y las pseudoascéticas– cuando se anteponen los valores morales de una situación histórica a los factores puramente formales», MILLARES (1961), p. 75.

8 La amistad entre ellos empezó a ser más cercana a partir de 1963. En una carta de 29 marzo de ese año dirigida a

fue lo que llevó a esa aproximación, al desarrollo de esa amistad, partiendo de un distanciamiento tan marcado. Desde luego, debió influir Westerdahl, como se puede ver a propósito de su correspondencia con Millares; pero seguramente, lo que acabó por hacer cambiar por completo la postura de este hacia Manrique, más allá de lo que puede entenderse como una evolución interna hacia una posición más tolerante con otras formas de entender la práctica de la pintura, fue poder compartir lo que ambos tenían en común: la pasión por la isla de Lanzarote. Como expone Millares en sus *Memorias de infancia y juventud*, los años vividos en Lanzarote durante su infancia (1936-1938) habían dejado en él los recuerdos más gratos de este periodo de su vida. Fue además en Lanzarote donde comenzó a dibujar, tomando como modelos un paisaje y un entorno que ya jamás olvidaría⁹. A través de la correspondencia que analizamos se desvelan las claves de una amistad con un entusiasta y vital Manrique que permite a Millares aproximarse otra vez a este mundo añorado, ahora en unas circunstancias vitales que le permiten una renovada visión y disfrute del paisaje, sobre el que, en estas cartas, no hay más que admiración y elogios, extendidos inevitablemente también hacia quien en esos años está haciendo más que ningún otro por valorar semejante riqueza natural desde un original planteamiento creativo. Pocas veces fue tan feliz Millares como en sus estancias veraniegas en Lanzarote en estos años, momentos de otra dimensión vital, tan lejos de las obligadas estadias en su isla natal y del consolidado mundo artístico madrileño, al que retorna con el deseo prendido de una próxima vuelta a la isla querida.

En la correspondencia de este periodo, pocas son las opiniones que vierte Millares sobre su obra y ninguna sobre la pintura de Manrique. Este, por su parte, desde la seguridad en sus convicciones artísticas, no esconde una clara voluntad de diferenciación frente a los estereotipos más conocidos de la pintura millaresca. En el trasfondo de sus comentarios existe cierta sorna, que señala claramente las líneas de fractura entre formas muy distintas de entender el arte. Así, en una carta del 10 de marzo de 1967, Manrique, al exponer el éxito de crítica que su último mural realizado para la Escuela Náutica de Santa Cruz de Tenerife ha suscitado, termina su descripción con una alusión a la obra de Millares en clave de contraste, guiado por una intención cargada de humor: «El mural, según verán por la fotografía que les envío, ha causado sensación. Todo el mundo de la exigente e inteligente crítica de Tenerife me ha colocado como el primer artista “pop” español, diciendo que mi aportación, con cierta influencia americana, por señalar en mi mural a la Pepsi Cola, en vez de botes de tomate Intercasa, me coloca en una categoría de verdadera vanguardia. Entre otros comentarios apuntan mi sentido de gran novedad y comentan que la protesta y grito de la pintura del Sr. Millares ya no tienen nada que hacer al lado de mi gran aportación pop»¹⁰.

Satisfecho con las últimas obras realizadas, Millares le escribe a Manrique el 20 de febrero de 1968: «He pintado un artefacto bestial que me tiene hechizado. Es largo y terriblemente negro, con una gran solemnidad de presencia»¹¹. La respuesta de Manrique en la carta siguiente puede entenderse como una crítica encubierta, al exagerar en sus observaciones las señas más distintivas de la obra de su amigo: «Tu última carta (la de Manolo) me alegró mucho, ya que siempre me cuentas las últimas actividades, como ese artefacto con luto eterno de negrura castellana por pecados inmortales, que terminas de confeccionar»¹².

Lo cierto es que la distancia que establece Manrique respecto a la obra de Millares a través de la exageración de determinadas condiciones de su pintura, como se ha visto, debe asociarse al claro desinterés del primero por todos aquellos aspectos ideológicos que informan el pensamiento plástico de Millares. En esto Manrique era consecuente con su papel de artista esteticista. La postura artística de Manrique era ajena a cualquier implicación de sesgo crítico en el sentido más político del término, por más que su pintura se inscriba en el marco de la modernidad informalista y contraste vivamente con las alternativas más adocenadas del arte regional. En esta correspondencia, los intereses de ambos artistas se centran en las diversas actuaciones que se proyectan para la isla de Lanzarote y la polémica ideológica está obviada,

Monzón (Archivo Familia Grau-Bassa, Las Palmas de Gran Canaria), Millares le comenta a éste que Manrique ha estado en su casa por primera vez (acompañado por el también pintor Pepe Dámaso).

⁹ MILLARES (1998), pp. 43-51.

¹⁰ EE Ar CM a MM. Santa Cruz de Tenerife, 10/03/1967.

¹¹ FCM Ar MM a CM. Madrid, 20/02/1968.

¹² EE Ar CM a MM. Santa Cruz de Tenerife, 10/04/1968.

aunque hay un momento en el que se manifiesta un interesante intercambio de pareceres en torno al concepto de libertad, con ocasión de la estancia de Manrique en Nueva York. Este había escrito a Millares, en una carta sin fecha (seguramente de 1965), entusiasmado ante el nivel de tolerancia que observa en la metrópolis norteamericana, «donde los valores tienen una medida más exacta y humana y donde cada individuo puede sentir la absoluta libertad y ser comprendido siempre por alguien»¹³. Perdida la carta posterior de Millares, en la que le hablaba de la entrevista que le hace la crítica italiana Lea Vergine¹⁴ en torno a estas cuestiones y matizaba las encendidas opiniones del pintor lanzaroteño, sí se conserva, sin embargo, la réplica de este, con marcada intención aclaratoria: «Me gustaría mucho leer tu artículo sobre la “Libertad”, publicado en Italia. Estoy seguro de que será estupendo. De la libertad de la que yo te hablaba era desde otro punto de vista, y sobre todo saliendo de la “polilla” de España, comprenderás que este país es absolutamente refrescante. Ahora, si hacemos un análisis de esa maltratada palabra, como tú muy bien dices, y vemos a los Estados Unidos desde el ángulo de las discriminaciones y de la existencia del kucuslan, te dan ganas de llorar. Todo esto es muy complejo y ya hablaremos de todo»¹⁵.

En otro orden de cosas, hay también en estas cartas una muestra de disconformidad y voluntad solidaria por parte de Manrique cuando la discriminación por razones políticas afecta a Millares, que es apartado del grupo de artistas (Dámaso y Manrique) a los que se había encargado la realización de unos murales en la Casa del Marino de Las Palmas en 1964. La razón por la que se actuaba de esta forma estaba en la implicación del pintor en el documento con firmas de intelectuales dirigido al ministro Fraga Iribarne, en el que protestaban por la represión de la huelga minera asturiana del año anterior¹⁶. La reacción de Manrique está bien reflejada en la descripción de su conversación con Pérez de la Barreda, responsable de semejante decisión: «Qué tendrá que ver todo eso con el arte. Le hablé y le dije que me parecía un grave error, etc... Luego ya me vine a Lanzarote, y aquí me encuentro, que ya me voy para la próxima semana para empezar los trabajos allí. Pienso, al llegar de nuevo, volver a decirles lo que significa tu ausencia para ver si quiere contar contigo o todavía se niega»¹⁷.

NUEVA YORK

A finales de 1964 llega Manrique a Nueva York, invitado por el pintor cubano Waldo Díaz-Balart, conocido de su primo Manuel Manrique, residente también en dicha ciudad. Manrique llega acompañado por el artista argentino Alberto Greco. En Nueva York estará César Manrique todo el año 1965, con la excepción de los meses de julio y agosto, que los pasa en Lanzarote. Durante la primera mitad de 1966 permanecerá también en la metrópolis estadounidense, pero la abandona en el verano de ese año, una vez ha decidido residir de manera estable en su isla natal.

Si planteamos esta correspondencia como un diálogo entre artistas, el periodo de Manrique en Nueva York solamente puede aquí valorarse como un monólogo continuo, pues solamente se conservan sus cartas. Es este un periodo delicado en la vida de Manolo Millares, pues a la muerte de su padre, en la primavera de 1965, le sucede su crisis matrimonial y la temporal separación de Elvireta Escobio, crisis zanjada finalmente el año siguiente, cuando la pareja se recompone. Además, en octubre de 1966 morirá también, de manera sorpresiva, su hermano Juan Luis. Por otro lado, durante la estancia de Manrique en Nueva York tendrá lugar la segunda exposición de Millares (*Mutilados de paz*) en la galería Pierre

13 EE Ar CM a MM. Nueva York, [03/1965].

14 Véase VERGINE (1965), pp. 156-157.

15 EE Ar CM a MM. Nueva York, 08/04/1965.

16 Millares fue uno de los firmantes de una carta dirigida al ministro de Información y Turismo de entonces, Manuel Fraga Iribarne («Documento dirigido por 102 intelectuales españoles a Fraga Iribarne»), que se dio a conocer en septiembre de 1963. Los firmantes protestaban por el mal trato que habían recibido los mineros asturianos que se habían puesto en huelga. Entre los artistas implicados estaban también Saura, Francisco Mateos, Pablo Serrano, Juana Francés y Lucio Muñoz, entre otros. Sobre este asunto, véase también la carta que Manolo Millares escribe a su hermano Agustín el 13 de enero de 1964 (Archivo familia Millares Cantero, Las Palmas de Gran Canaria).

17 EE Ar CM a MM. Arrecife, [c. 1964]. Sobre este tema habla con extensión Millares en una carta dirigida a su hermano el 31 de enero de 1964 (EE Ar).

Matisse de esa ciudad. Fue esta exposición objeto de varios comentarios por parte de Manrique, quien no entendía cómo aquel no se animaba a visitar Nueva York con ocasión de este acontecimiento tan importante para su carrera artística. Tuvo Manrique, además, espacio en una de sus misivas (abril de 1965) para comentar de manera entusiasta lo visto en dicha muestra, «un ejemplo de soberbia pintura y llena de una gran fuerza dramática»¹⁸.

Esta parte de la correspondencia está llena de comentarios entusiastas sobre la vida artística y cultural neoyorquina. Llama la atención a Manrique, sobre todo, la pluralidad de opciones y la libertad de creación que se respira en este ambiente urbano. Ya en la primera de las cartas conservadas (12 de marzo de 1965) insiste en este enfoque, de manera un tanto exaltada: «No he visto ciudad más humana, sorprendente y maravillosa. Aquí todo es posible, y la pintura se manifiesta de la manera más libre y experimental, sin la menor traba ni el menor prejuicio»¹⁹. En una carta posterior, de ese mismo mes, escribirá de forma parecida, calificando a Nueva York de «utopía o sueño imposible, que no puede ser verdad. Esta es la ciudad de la posibilidad infinita. Donde cada día es como si uno fuera Marco Polo, descubriendo algo no sospechado»²⁰. Su satisfacción es tan grande que no duda en apostar por permanecer en la ciudad estadounidense: «Cada día me encuentro más entusiasmado, y si encontrara una galería, puedo asegurarte que Nueva York sería mi residencia habitual»²¹. Es esta afirmación última interesante, porque testimonia de una forma bastante explícita que a estas alturas de la vida de Manrique nada estaba decidido de forma definitiva sobre su futuro, más tarde determinado por su dedicación total a la causa lanzaroteña. En cualquier caso, el tiempo pasado por Manrique en Nueva York fue para él una experiencia no solamente enormemente vivificadora en el terreno artístico, también le permitió superar una etapa previa de sinsabores personales, motivados sobre todo por la desaparición de su compañera, Pepi Gómez²². El propio pintor lo confirma cuando escribe en abril de 1965: «La estancia para mí en Nueva York me ha dado nuevo impulso, ya que con todo lo que me ocurrió últimamente, me había dejado absolutamente muerto y sin ninguna ilusión. Ahora creo que estoy viviendo de nuevo, y así es siempre la vida. Todo es siempre inconcebible y cada día comprendo menos»²³.

Se deduce también de lo dicho por el pintor que su objetivo fundamental era el de encontrar una galería, que le permitiera dar a conocer su obra y venderla. Supo muy bien relacionarse Manrique con este propósito nada más llegar a Nueva York; no obstante pasaron algunos meses antes de que se consolidara una opción en firme. De los intentos previos es una buena muestra el siguiente fragmento, extraído de la carta anteriormente citada: «Ya tengo varias cosas sobre galerías, pero prefiero esperar y ver qué pasa, ya que estoy muy escamado con los directores de galerías. El día primero del mes que entra estoy invitado a cenar con Martha Jackson y verá mis pinturas. Todo esto son solamente intentos, pero hay que tener calma y ver todas las posibilidades. Además, no tengo ninguna prisa, ya que así como estoy vendo, y no tengo que dar nada a nadie...»²⁴. Por esta correspondencia sabemos también que se relacionó con John Bernard Myers, crítico y cofundador de la Tibor Nagy Gallery y autor de un artículo sobre su pintura en *Art International*²⁵, así como con Betty Parsons, importante galerista, también artista. Finalmente, Manrique firmó un contrato con la Catherine Viviano Gallery, sala en la que expuso por primera vez en febrero de 1966.

Es sabido que la estancia de Manrique en Nueva York no supone ningún tipo de cambio drástico en su pintura, ya inscrita en esos años en la órbita del informalismo matérico, que, por su morfología, remite al paisaje tremendo de su tierra natal y pone en polémica cuestión la naturaleza abstracta de esta obra. En realidad, cuando el pintor lanzaroteño llega a Nueva York, el expresionismo abstracto había dejado

18 EE Ar CM a MM. Arrecife, 8/04/1965.

19 EE Ar CM a MM. Nueva York, 12/03/1965..

20 EE Ar CM a MM. Nueva York, [03/1965].

21 EE Ar CM a MM. Nueva York, [03/1965].

22 Sobre la muerte de la compañera de César Manrique escriben Maud y Eduardo Westerdahl a Millares en una carta del 16 de agosto de 1963 (EE Ar).

23 EE Ar, CM a MM. Nueva York, 08/04/1965.

24 EE Ar CM. Nueva York, 08/04/1965.

25 MYERS (1966), pp. 61-65. Myers estuvo en Lanzarote el verano de 1965, invitado por Manrique, y allí lo pudo conocer Millares, precisamente.

de ser la tendencia dominante en el panorama artístico y la atención estaba concentrada en otras alternativas neovanguardistas, algunas de las cuales como el «op art» o el «pop», son citadas expresamente en una carta de marzo de 1965, a la vez que se asocian a artistas como los europeos Vasarely y Sempere o los estadounidenses Warhol y Lichtenstein, a los que les reconoce su enorme popularidad²⁶. Fueron muchos los artistas que Manrique conoció en su periodo neoyorquino, lo que fue posible, sobre todo, por la buena posición de aquellos con los que el pintor lanzaroteño se relacionó, como sucede sobre todo con el citado John Bernard Myers. Con él visitó al coleccionista Dwight Ripley, lo que le permitió conocer al pintor Theodore Stamos²⁷. En septiembre de 1965, asiste a la inauguración de la exposición de Larry Rivers en el Jewish Museum, oportunidad también para establecer numerosos contactos, descritos por él en una carta de ese mismo mes en los siguientes términos: «[] allí se encontraba toda la plana mayor de la pintura americana. Me alegró mucho conocer a De Kooning y es la persona más agradable y simpática que he conocido. Estuve charlando largo rato en mi macarrónico inglés, y me ha invitado a su casa de Long Island. [] También me presentaron a Rothko y hablé con él para ir a su estudio. Conocí, entre gente interesante, a Jerome Robbins. Allí estaba todo el mundo y era un gentío. Barbara Rose, que es escritora especializada en crítica de arte y aquí muy considerada, es la mujer de Frank Stella, y me ha invitado mañana para una reunión de críticos en su casa»²⁸.

La cita del coreógrafo Robbins es muy pertinente, porque permite subrayar que el campo de intereses de Manrique durante el tiempo que estuvo en Nueva York se extendió también al mundo de la música y el teatro, y así lo deja ver también en esta documentación que es objeto de análisis.

Para la fecha en que escribió esta última carta, el pintor canario había afianzado su posición en la gran ciudad norteamericana. Disfrutaba de una beca concedida por el Instituto Internacional de Educación y conseguía vender su obra. Precisamente, en la misma carta citada aparece la primera referencia a la galería de Catherine Viviano, a través de la cual expone en tres ocasiones. También se informa en ella de la preparación de una gran colectiva internacional de dibujos, dirigida por Jasper Johns, quien le encarga la selección de las aportaciones españolas, que el propio Manrique quiere delegar en Millares, sin mucho éxito. De manera que parecía que las condiciones se volvían cada vez más favorables para que Manrique alargara su permanencia en Nueva York; sin embargo, era Lanzarote ya en esos momentos la única meta deseada de sus propósitos artísticos. Cuando en marzo de 1966 le escribe a Millares, comentándole las vicisitudes de su primera exposición en la Catherine Viviano Gallery, la decisión está ya tomada: «Vendí bastante, y Catherine se encuentra muy contenta de mi pintura, que es lo más importante. Catherine me ha dicho que no es en absoluto necesario que trabaje en New York, que lo haga donde sea más feliz, y en vista de esto, quiero hacerme un estudio en Lanzarote para trabajar con gran tranquilidad y desde allí enviar mi obra, igual que tú haces con Matisse»²⁹. La decisión de Manrique no estaba determinada tanto por el hastío de Nueva York como por el convencimiento de que Lanzarote debía ser su espacio vital cotidiano, donde más cerca podía estar de la naturaleza en toda su pureza, aquella que hacía más auténtico al hombre. En este sentido se entienden las siguientes reflexiones, procedentes de una carta que escribe a Millares el 21 de septiembre del citado año, cuando ya había abandonado la ciudad de los rascacielos: «La pintura para mí, es lo más importante, pero creo que no es absolutamente necesario, perder la vida, para estar al final como la Coca-Cola. Quiero pintar, con la verdadera medida del hombre, y también con un poco más de humildad, ya que me he dado cuenta perfecta, después de la tremenda experiencia de New York, que la VERDAD, se encuentra en sitios, más cerca a la Naturaleza, donde una estrella se pueda ver cada noche, y oír las olas de una playa solitaria radiante de Sol. Esto creo que es lo realmente importante»³⁰.

26 EE Ar CM. Nueva York, [03/1965].

27 EE Ar CM a MM. Greenport, Long Island, 30/05/1965.

28 EE Ar CM a MM. Nueva York, 09/1965.

29 EE Ar CM a MM. Nueva York, 02/03/1966.

30 EE Ar CM a MM. Nueva York, 21/09/1966.

LANZAROTE

Manrique se instaló en Lanzarote de forma definitiva en julio de 1966, aunque volvió a Nueva York al año siguiente para asistir a su segunda exposición en la Catherine Viviano Gallery³¹. Se abre de este modo la etapa más plena en su biografía artística, una etapa caracterizada por las diversas intervenciones que realiza en el paisaje isleño, así como por sus trabajos relacionados con el ámbito del patrimonio popular e histórico, como ya se adelantó. Todo ello sin abandonar la pintura, aunque se resintiera en algunos momentos su producción. Es sabido que Manrique contó con apoyos institucionales locales importantes, sobre todo el del presidente del Cabildo, José Ramírez Cerdá³², amigo del artista, que lo cita usualmente como Pepín. También son mencionados con frecuencia el fotógrafo Francisco (Fachico) Rojas Fariñas y el pintor José Dámaso, muy amigo del artista lanzaroteño. Manrique convirtió las visitas periódicas de los Millares a la isla en momentos muy expansivos, llenos de simpatía y desinhibición, y todo en estas cartas parece indicar una gran sintonía entre ellos, luego recordada en la lejanía con la añoranza de los momentos agradablemente vividos.

En un periodo tan corto como el que afecta a esta correspondencia, no se recoge, ni mucho menos, todas las actividades y obras realizadas por Manrique, pero hay información y valoraciones interesantes respecto a algunas de ellas. Es el caso de los Jameos del Agua, una obra desarrollada en su primera fase (*Jameo Chico*) durante su estancia en Nueva York, aunque contó con su asesoramiento. Una vez fijada su residencia en Lanzarote, pasó a ser uno de sus objetivos prioritarios, sobre el que puso además muchas expectativas, a juzgar por lo que cuenta a Millares en una carta de noviembre de 1966: «Tú ya sabes que a mí me gusta hacer las cosas bien, o prefiero no hacer nada. Nuestra labor puede ser algo extraordinaria, y Lanzarote puede convertirse en la isla de más interés plástico del mundo. Esto no es exageración, ya que últimamente ha estado el Subsecretario de Turismo de Madrid, y ha catalogado el Jameo como el recinto más interesante y bello del mundo. Quiere hacer una inauguración, invitando a las primeras estrellas del ballet de París, directores de cine escritores de primera fila etc. En resumen con bombo y platillo. Esto puede ser algo fenomenal, ya que además ha dado 10 millones para hacer un hotel como complemento, a la orilla del mar, al lado del Jameo, y muchas más cosas, que serían muy largas de contar»³³.

Con igual entusiasmo volverá a sacar el tema en mayo de 1967, insistiendo en algo que es esencial en la labor manriqueña de estos años: la difusión a través de los medios nacionales e internacionales de sus intervenciones en el paisaje lanzaroteño con el fin de conformar una imagen atractiva y singular de la isla, en un contexto en el que el turismo se está convirtiendo en un fenómeno de transformación económica de primera magnitud para el archipiélago. «Lo que está quedando impresionante —escribía Manrique—, es el Jameo del Agua. Ahora lo estoy llevando más directamente, y quiero que no haya un fallo. Tengo mucha ilusión de enseñárselos, con una zona estupenda el día de vuestra llegada a Lanzarote. Ahora esta noche precisamente, iré con uno de los fotógrafos más famosos de *Life* para hacer un reportaje de noche, con la iluminación y la nueva piscina»³⁴. Para septiembre del año siguiente, sus planes sobre este lugar excepcional estaban ya centrados en la construcción del auditorio, para el que esperaba una ayuda económica del propio Ministerio de Información y Turismo, como comenta en carta de ese mes³⁵. Ese mismo año, Fraga Iribarne, titular de dicho ministerio, le concedería la medalla de plata al Mérito Turístico. Se le reprochará a Manrique en los primeros años de la transición política española su connivencia con el franquismo, sobre todo a raíz de la celebración del «I Certamen Internacional de Artes Plásticas»³⁶, que él organizó; pero la perspectiva que conceden los años sitúan estas opiniones

31 En otras dos cartas fechadas en Nueva York (7 y 11 de abril de 1967) encontramos comentarios a propósito de esa exposición, inaugurada el 11 de abril de dicho año. Acompañó a Manrique en este viaje a Estados Unidos el pintor José Dámaso, con el que visitará posteriormente México.

32 Sobre la relación entre José Ramírez y César Manrique, vid. HORMIGA y PERDOMO (1995).

33 EE Ar CM a MM. Arrecife, 03/11/1966.

34 EE Ar CM a MM. Arrecife, 28/03/1967.

35 EE Ar CM a MM. Arrecife, 16/09/1968.

36 Celebrado en diciembre de 1976. A propósito de la repulsa de artistas y críticos por la participación de la Secretaría General del Movimiento en la celebración del certamen, vid. AMÓN (1976), p. 27. Para una profundización en el relato de estos

en su momento oportuno y hacen muy poca justicia al mérito de fondo que tiene su labor como artista medioambiental, que se hubiera visto muy dificultada en su realización sin ayudas de esta naturaleza. Parece incuestionable, y esta correspondencia así lo demuestra, que a Manrique no le interesaba el arte como vehículo de propaganda política, aunque desde las propias instituciones que le apoyaron se pudieran ver sus realizaciones como el resultado de la gestión de una política cultural concreta. No parece, a juzgar por los desaguisados urbanísticos del desarrollismo de la época, que los planteamientos de Manrique fueran más allá de la órbita estricta de sus actuaciones y fue él, en definitiva, el que marcó, sin grandes interferencias, las líneas de su trabajo.

También en 1968 se inauguró el monumento al campesino lanzaroteño, titulado *Fertilidad*³⁷, una escultura abstracta de quince metros de altura, que fue objeto de una extensa polémica en la prensa canaria. «Toda la campaña llena de la peor intención en contra del monumento, lo lleva de manera intensiva desde mañana o noche “El Uñas”», escribía despectivamente Manrique, el 8 de agosto de 1968, para referirse al periodista Agustín de la Hoz, que se mostró muy crítico con la obra. «Yo no me ocupé de esto –continuaba–, ya que me la paso trabajando y pintando en mi estudio, pero algunas veces molesta»³⁸. Salió en su defensa, justamente, Manolo Millares, quien se refirió al monumento con elogios en la entrevista que le hizo Agustín Pallarés, como comenta el propio pintor en una carta de septiembre del mismo año³⁹. En la carta siguiente a la citada, el artista lanzaroteño daba por concluida su escultura, «ya ahora terminada de pintarla perfectamente, ha quedado de una pureza sobre el barroco paisaje»⁴⁰.

Se extiende mucho más Manrique en su intercambio epistolar con Millares a propósito de su casa en Taro de Tahiche. Su construcción fue una experiencia resuelta felizmente para sus intenciones, aunque, sin embargo, vio frustrado su deseo de conseguir implicar a otros artistas, entre ellos el propio Millares, para que edificasen una casa en el mismo lugar. Todo comienza cuando el artista lanzaroteño consigue que el médico Isidro López Socas, gran amigo de su padre, le ceda gratuitamente unos terrenos en dicha ubicación. Sobre la cesión de los terrenos y los planes que concibe al respecto, le escribe Manrique a Millares el 8 de septiembre de 1966: «He conseguido GRATIS unos terrenos para el pintor Millares, para el Dámaso y para mí, en una zona llena de preciosas lavas negras y barnizadas, y además al lado de Arrecife, como a unos 10 km., un poco más abajo de Tahiche. El sitio es francamente muy bonito, y creo que será una buena inversión, ya que Lanzarote se está revalorizando por días y en todos los lugares. Los terrenos serán dados con escritura en toda regla, y así podrán construir un estudio y una casita en Lanzarote en un sitio muy para nosotros. Además estaremos juntos, y podremos revalorizar ese lugar inmediatamente con nuestra sola presencia. Yo seguramente empezaré a construir algo rápidamente. A mí me han dicho que elija el sitio que quiera. Como Vds. no están aquí, yo les elegiré el sitio que creo más bonito»⁴¹.

En realidad, en la mente de Manrique estaba el conseguir crear algún tipo de residencia para artistas en la isla, siguiendo así una idea que había perseguido tantos años Eduardo Westerdahl para el Puerto de la Cruz, en Tenerife. Las pocas alusiones que hay en esta correspondencia a este proyecto están asociadas al Museo de Arte Contemporáneo que se quería abrir en uno de los dos castillos situados en el entorno de Arrecife. No era esto casual, al contrario, confirmaba la voluntad de generar un ambiente propicio para el mundo del arte, luego finalmente no conseguido en su integridad. «Yo estoy pensando seriamente –escribía a Millares el 21 de septiembre de 1966–, en lo que realmente significa Lanzarote, para todos nosotros, ya que la isla, plásticamente, no se puede mejorar, creyendo en el futuro, en el Museo de Arte Contemporáneo, en el Castillo, y crear aquí un centro, de descanso para artistas. Creo que esto lo podremos hacer nosotros, y al mismo tiempo, VIVIRÍAMOS, que es importantísimo»⁴². Había

acontecimientos, vid. CASTRO BORREGO(2009), pp. 142-147.

37 La actividad escultórica de Manrique en este año es bastante importante. Su obra más significativa es la titulada *Fertilidad*, un monumento al campesino lanzaroteño de quince metros de altura, realizado en lenguaje abstracto, que fue objeto de una intensa polémica, véase TOPHAM (16/08/1968) y FAJARDO (12/08/1968), p. 7.

38 EE Ar CM a MM. Arrecife, 08/08/1968.

39 FCM Ar MM a CM. Maspalomas [09]/1968.

40 EE Ar CM a MM. Arrecife, 16/09/1968.

41 EE Ar CM a MM. Arrecife, 08/09/1966. La palabra en mayúscula es del autor de la carta.

42 EE Ar CM a MM. Arrecife, 08/09/1966. La palabra en mayúscula es del autor de la carta.

en este planteamiento de Manrique un deseo de vida en común que no pudo realizarse, en la medida en que ni Dámaso ni Millares, pese a la amistad probada y la enorme devoción que sentían por Lanzarote, apostaron finalmente por fijar residencia en la isla en los terrenos de Taro de Tahiche. La insistencia de Manrique –que llegó incluso a preocuparse por escriturar los terrenos– se fue debilitando con el paso del tiempo, hasta acabar por concentrarse exclusivamente en la construcción de su casa, hoy sede de la Fundación que lleva el nombre del artista. En octubre de 1968, le escribía a Millares: «Yo me encuentro ahora con la gran emoción de haber comenzado la casa en el volcán de Tahiche. ¿Se lo suponen? Se empezó el día 2 de octubre de 1968, DÍA HISTÓRICO. Ahora tengo la ilusión día a día de verla crecer, para que el proyecto se haga realidad tal como la había concebido. Creo que quedará con un espíritu muy Lanzarote y con la esencia más íntima de su misterio, sobre todo las habitaciones subterráneas...»⁴³. En posteriores cartas, Manrique fue detallando los progresos en la construcción de su casa, que muy pronto fue objeto de comentarios elogiosos, por lo que suponía de apuesta por la creación de un espacio inédito, en comunión con la naturaleza volcánica de la isla. A Millares le llegaban no solamente las descripciones de Manrique, también las impresiones de aquellos otros conocidos que la habían visto. A finales de 1968, le escribió a este, con mucho sentido del humor, identificándose con el talante erótico festivo tan propio del artista lanzaroteño: «Esa casa de Tahiche no dudo que quedará muy al gusto de lo Sres. que vayan ahí a dar rienda suelta a su erotismo pecaminoso (léase con voz de cura). Y hasta veo el milagro de la fecundidad en las mujeres estériles en virtud de tus misteriosas grutas lávicas»⁴⁴. Comentarios distendidos de estas características formaban parte del mundo de complicidades compartidas que el espíritu vehemente de Manrique supo transmitir a aquellos con los que mantuvo amistad en esos años. No es de extrañar, pues, que Millares añadiera, en la misma carta, una confesión que era en sí, pese a su brevedad, todo un reconocimiento: «El verano que viene sentaremos plaza temporal en esos Reales volcánicos encantadísimos de hacerle compañía al hombre más vital que hemos conocido en este puñetero mundo»⁴⁵.

En diciembre de 1976 se inauguró el Museo Internacional de Arte Contemporáneo en Arrecife de Lanzarote, coincidiendo con la celebración del «I Certamen Internacional de Artes Plásticas». Con el fin de abrir el museo, Manrique habilitó el espacio histórico del castillo de San José. Realmente, la idea de aprovechar los castillos de Arrecife con fines museísticos se gesta en la década anterior, teniendo Millares un protagonismo cierto en su desarrollo, como desvela de manera fehaciente la correspondencia que es objeto de estudio. La primera noticia que se tiene al respecto en estas cartas es de una escrita por Manrique en marzo de 1966⁴⁶, antes incluso de que este se estableciera definitivamente en su isla. En varias cartas del verano de ese año se confirma el interés de ambos artistas por la creación de un museo, aprovechando para ello el castillo de San Gabriel, que será siempre el preferido por Millares para semejante cometido. Había en el pintor grancanario una gran ilusión en este proyecto, que para él era generador de motivadas ilusiones. Así se entiende el siguiente fragmento de una carta que le escribe a Manrique en octubre del citado año: «¿Sabes lo que más me entusiasma aparte del terreno? Pues la idea del museo en el castillo. Creo, César, que vamos a hacer algo bueno ahí y, además con bastantes posibilidades de hacerse con una colección de arte español contemporáneo. No olvidemos que, antes del museo de Cuenca, ya existía el primer museo de arte abstracto en España que es el del Puerto de la Cruz en Tenerife. Quiero decir, que ya existe un buen precedente en Canarias digno de ser continuado [...] Lo importante es seguir nuestro contacto y convencer a las autoridades amigas de tu isla para que vean la importancia que podría tener un centro cultural como el del castillo que, necesariamente, habrá de influir grandemente en la futura proyección turística de la isla»⁴⁷.

Fue Manrique, evidentemente, quien supo dinamizar todas las iniciativas en torno a este proyecto, y es a través de sus cartas cómo averiguamos que, más allá de las ilusiones puestas por los artistas, estaba también el interés de los políticos locales, ya embarcados en esa época en una gestión de promoción insular, con la vista puesta en el creciente turismo. En mayo de 1967, le escribía a Millares: «Aquí tanto Pepín el presidente del Cabildo y Ginés de la Hoz, Alcalde, están entusiasmados con la idea, ya

43 EE Ar CM a MM. Arrecife, 05/10/1968. La palabra en mayúscula es del autor de la carta.

44 FCM Ar MM a CM. [Madrid, c. 12/1968].

45 FCM Ar MM a CM. [Madrid, c. 12/1968].

46 FCM Ar MM a CM. [Madrid, c. 12/1968].

47 FCM Ar MM a CM. Madrid, 28/10/1966.

que se han dado cuenta de la importancia que eso tendría para Lanzarote. Les he dicho también que tú personalmente, ya habías conseguido algunos cuadros para empezar, y que la colección sería rigurosa y de primera categoría, y que solamente podría ser conseguida por ti y por mí debido a las conexiones de pintura que tenemos»⁴⁸. Los acontecimientos se precipitan cuando, en diciembre de 1967, Manrique comunica por telegrama a Millares la adquisición del castillo de San Gabriel por parte del Ayuntamiento de Arrecife. La respuesta de Millares (4 de diciembre de 1967) es inmediata y revela de qué manera había pensado en este museo como algo viable y en qué medida su apoyo se hacía visible con la aportación de obras concretas:

«Lo del castillo es una noticia realmente importante y, espero, que los frutos que se recojan respondan a nuestras esperanzas. Para Pepín Ramírez, y para todos los responsables, un fuerte abrazo. Cuando recibí tu telegrama ayer, estaba a punto de salir para Cuenca. Ello me ha venido muy bien. YA TENEMOS CUADROS de los siguientes artistas: Sempere, Rueda, Mompó, Zobel, Lorenzo y Torner. Hablé con todos y les mostré tu telegrama. Ahora viene el momento de escoger obra y tamaño.

Tienes que aclararme una cosa: Qué castillo se ha comprado de los dos. En ABC, dicen que el de San José y tu telegrama, el de San Gabriel. Es importante saberlo, pues de ello depende la medida apropiada de los cuadros. (También tenemos un cuadro de Perdikidis).

Ahora ES IMPRESCINDIBLE que tengamos una larga conversación en torno a las bases del museo y a su funcionamiento. Tienes que venir a Madrid aunque sea sólo por unos días [...]

En papel aparte te mando un poco lo que yo creo debe ser la composición de las personas responsables del futuro Museo y también, las obras que ya tenemos»⁴⁹.

Adjuntaba, efectivamente, el pintor una relación de posibles cargos del futuro Museo, que él denominaba «Museo San Gabriel de Arte Contemporáneo». Figuraba en dicha relación César Manrique como director, y el propio Millares como conservador. Para el puesto de conservador honorario, este había pensado en el pintor Fernando Zóbel, quien no hacía mucho tiempo, había abierto el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Además, Eduardo Westerdahl sería consejero y Elvireta Escobio, Felo Monzón, Martín Chirino, Ventura Doreste y Manolo Padorno, consejeros. Manrique contestaría unos días después⁵⁰ a la carta de Millares, dando su visto bueno a su propuesta, sugiriendo que se contara también con obras de Pablo Serrano y Juana Francés.

Por otra parte, mencionaba Millares en la carta aludida, por primera vez, el castillo de San José, que el Cabildo de la isla comprará poco después. Fue esta circunstancia decisiva, porque, frente a lo que se suponía que era un único espacio museal posible (castillo de San Gabriel), pronto se abrirá una alternativa, que el tiempo confirmará como la definitiva. Ya en la carta de Manrique de enero de 1968, la opción del castillo de San José se hacía viable, aunque los dos pintores seguían apostando por el de San Gabriel como museo de arte contemporáneo. En medio de las dudas, Manrique aseguraba que este era «más pequeño, pero sin embargo se encuentra metido dentro de Arrecife y en un sitio precioso y con comunicación del puente de Las Bolas»⁵¹. Puesto a asignar una función al castillo de San José, se propuso que fuera sede de un Museo de Arte Popular y con tal fin Manrique pensó en Elvireta Escobio como directora del mismo, y así se lo comunicó el 10 de abril de 1968⁵². El matrimonio Millares tomó en consideración este nombramiento y durante un tiempo preparó una pequeña colección de cerámica popular, pensando ya en un destino preciso para la misma, tarea que se reveló inútil cuando Manrique les hizo saber que, en cualquier caso, lo prioritario sería el arte popular lanzaroteño, antes que pensar en el ibérico. Fue esta carta, escrita el 23 de abril de 1968⁵³, la última de esta correspondencia –si se exceptúa una vaga referencia al castillo de San Gabriel más adelante– donde se trata el tema de los museos con detalle. En

48 FCM Ar MM a CM. Madrid, 28/10/1966.

49 FCM Ar MM a CM. Madrid, 04/12/1967. Las palabras en mayúscula son del autor de la carta.

50 EE Ar CM a MM. Arrecife, 06/12/1967.

51 EE Ar CM a MM. Arrecife, 23/01/1968.

52 EE Ar CM a MM. Arrecife, 10/04/1968.

53 EE Ar CM a MM. Arrecife, 23/04/1968.

las cartas posteriores parece no interesar, pese a que la amistad entre ellos se mantuvo, así como también el interés y el cariño de los Millares por Lanzarote. Muy posiblemente influyó en todo ello la diferencia que se estableció entre las expectativas puestas por los artistas y el ritmo que las corporaciones insulares iban marcando con su gestión. La constatación de esta realidad, seguramente, acabó por desilusionar y desmotivar la acción de Manolo Millares y Elvireta Escobio. Ya en los setenta, muerto el pintor, el proyecto museístico se revitaliza gracias a la iniciativa de Manrique, que apuesta por el Castillo de San José como espacio definitivo para exhibir las obras de arte contemporáneo.

En 1974 se editó el libro *Lanzarote, arquitectura inédita*, con fotografías de arquitectura popular hechas por Manrique, autor de la presentación. Se incorporaban también textos de Juan Ramírez de Lucas, Fernando Higuera, Carlos de Miguel, José María Vellíbre y Agustín Espinosa. Es este también otro de los temas recurrentes en esta correspondencia, aunque, como ocurrió con el Museo de Arte Contemporáneo, Millares no alcanzó a ver el resultado final de este proyecto editorial.

Sobre la preparación del libro se escribe ya en las cartas del verano de 1967. Manrique había escrito un texto de presentación y pensó en la colaboración del poeta Manolo Padorno. Así se lo explicaba a Millares en una carta del 27 de agosto de ese año: «Se me ocurre una idea: Manolo Padorno conoce muy bien Lanzarote, ya que vivió aquí bastante tiempo, y he pensado, que aparte del prólogo que ya tengo hecho, sería conveniente y muy bien, de que Manolo me hiciera algo con un sentido poético de lo que realmente significa la arquitectura de la isla»⁵⁴. En misivas posteriores, Manrique siguió apostando por dicha colaboración, pero lo cierto es que el poeta no llegó a escribir nada para este libro que se preparaba. Sí que lo hizo, sin embargo, Millares, con gran satisfacción de Manrique, quien además le remitió, para su revisión, el texto de presentación que él había elaborado. De todo esto escribe el artista lanzaroteño en una carta del 10 de noviembre del mismo año:

«Eres tan buen pintor como escritor. Por todas estas razones, y en vista de que Manolo Padorno no me ha escrito, después de haberle dicho a Josefina el interés que tenía para el libro, he llegado al convencimiento que tú debes hacer toda la literatura del libro ¿Qué te parece? Yo creo Manolo que tú estás muy compenetrado con la isla, y que con tu talento le puedes sacar todo el jugo a las múltiples facetas de TU isla también. Ahora, ya me empieza hacer falta los escritos para ir pensando en la composición. Creo que el libro quedará extraordinario, ya que todavía sigo haciendo fotografías para ir apurando su sentido. También he hecho unos dibujos de arquitectura que creo son mucho mejores que los que teníamos pensado, ya que estos no tenían la altura que le correspondía al libro. Cuando me escribas envíame los escritos que tengas y mi presentación con las correcciones que hayas encontrado oportunas, para irlo perfilando»⁵⁵.

En enero del año siguiente, Manrique le comentaba a su amigo la buena impresión que le había causado al Presidente del Cabido lo que este había escrito sobre Lanzarote, aunque le pedía que elaborara algo más⁵⁶, lo que Millares no intentó. Luego, en una carta del 10 de abril del mismo año, Manrique sacó a colación un tercer nombre: el del arquitecto Fernando Higuera, «que ha hecho un gran proyecto basado en la arquitectura, de los campesinos de Lanzarote, y que además se lo premiaron. Es por esta razón, por lo que quiero incluirlo, ya que él mejor que ningún otro arquitecto se ha enamorado de todo lo popular de la isla, y además que creo es interesante que intervenga un arquitecto, dentro del libro. No te parece?»⁵⁷. Sería Higuera el único de los nombres citados que contribuirá con un texto suyo a la edición definitiva del libro. Esta se retrasó mucho más de lo que se puede deducir cuando se leen estas cartas y cabe pensar que la colaboración de Millares y el planteamiento general de la obra fue reconsiderada por Manrique tras la muerte de aquel.

54 EE Ar CM a MM. Arrecife, 27/08/1967.

55 EE Ar CM a MM. Arrecife, 10/11/1967. Se conservan en el archivo de Elvireta Escobio (Cuenca) dos textos mecanografiados de Manrique, pensados como presentación del libro. Ninguno de ellos coincide con el escrito por el pintor lanzaroteño en la edición definitiva.

56 EE Ar CM a MM. Arrecife, 23/01/1968.

57 EE Ar CM a MM. Arrecife, 10/04/1968.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÓN, S. (1976, 12 de diciembre). «Historia de un incidente». *El País*, p. 27.
- CASTRO BORREGO, F. (2009). *Manrique*. Gobierno de Canarias, pp. 142-147.
- FAJARDO, H. (1968, 12 de agosto). «Defensa a César Manrique y a “Fecundidad”». *La Provincia*, p. 7.
- KUSPIT, D. (2003). «El arte y el imperativo moral», en *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal, pp. 173-188.
- MANRIQUE, C. (ed.) (1974). *Lanzarote: arquitectura inédita*. San Sebastián: Graf. Valverde.
- MARTÍN HORMIGA, A.F. y PERDOMO, M.A. (1995). *José Ramírez y César Manrique. El Cabildo y Lanzarote. Una isla como tema*. Arrecife: Servicio de Publicaciones del Cabildo de Lanzarote.
- MARZO, J.L. (2010). *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia: CENDEAC.
- MILLARES, M. (1961, junio). «Destrucción-construcción en mi pintura». *Acanto Cultural*, núms. 12 y 13, p. 75.
- MILLARES, M. (1998). *Manolo Millares: Memorias de infancia y juventud*. Valencia: IVAM.
- MYERS, J.B. (1966, enero). «One Particular Painter and the Spanish Scene: an American Viewpoint». *Art International*, París, enero de 1966, pp. 61-65.
- NUEZ SANTANA, J.L. de la (2011). *El artista y el crítico: Manolo Millares y Eduardo Westerdahl, correspondencia 1950-1969*. Madrid: La Fábrica.
- TOPHAM, G. (1968, 16 de agosto). «Carta abierta a César Manrique». *La Provincia*.
- VERGINE, L. (1965). «La libertà dell'arte non è la libertà artistica». *L'Europa Letteraria, Artistica, Cinematografica*, núm. 33, pp. 156-157.