



Antonio Zamora Cabrera

La artealización de Lanzarote

Tesina de Master de Arquitectura del Paisaje (UPC)

Tutora: Maria Goula

Antonio Zamora Cabrera

La artealización de Lanzarote

Tutora: Maria Goula

*Tesina del Master de Arquitectura del Paisaje
Universitat Politècnica de Catalunya*

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, mi padre y mi hermana, por mantener intacta su Fe en mí; y especialmente a mi madre, por haberme transmitido tu amor por Lanzarote.

A Matt, por tu infinita generosidad, tus sabios consejos y, sobre todo, por tu amistad.

A mis compañeros y amigos del Master y, más singularmente, a aquellos con los que he tenido la fortuna de trabajar y aprender.

A los profesores: Jordi Bellmunt, Anna Zahonero, Jordi Sardà y, especialmente, a Maria Goula, por avivar mis ansias de conocimiento.

Al personal de la ETSAB, a Anna Pujol e Isabel Núñez; y sobre todo, a Marta Sogas, por su entera disposición ante mis consultas.

A Fernando Ruiz e Irene Gómez de la Fundación César Manrique, por su interés, disposición y documentación facilitada.

Al Cabildo de Lanzarote: A Esteban Armas, Francisco Perdomo, Félix Hormiga, Carlos Reyes y al personal del Centro de Datos, por la información y la ayuda que me han brindado.

Y a ti, Isa, de postre.

Barcelona, 21 de octubre de 2008

ÍNDICE

Prólogo	07
Estructura del trabajo	08
I. Introducción	09-16
II. Individualización de la problemática	17-44
• Aproximación al tema desde el Paisaje y Manrique	17
• Justificación y descripción de las obras escogidas	17-18
• Fundación César Manrique	19-31
• Los Jameos del Agua	32-44
III. Tópicos del discurso artístico	45-76
• Introducción	45-46
• Lanzarote	46-47
• Arte-Naturaleza/Naturaleza-Arte	48-51
• Lo vernáculo frente a los lenguajes internacionales	51-56
• La componente lúdica y vital	56-59
• Educar con el arte	60-61
• La obra total	62-64
• El modelo territorial	65-76
IV. Notas finales	77-98
• Introducción	77
• El proyecto territorial	78-85
• Lanzarote y el silencio	85-91
• El ruido turístico	91-95
• Ficcionalización e identidad turística	95-98
Anexos	99-107
Apéndice: Biografía	108-110
Bibliografía	111-112

PRÓLOGO

En las Islas Canarias el paisaje y el clima han servido tradicionalmente como principales reclamos para la industria turística. La privilegiada posición geográfica también contribuyó a la expansión de esta actividad. Canarias, considerada como parte de África continentalmente hablando, forma parte de Europa a nivel político. Esta condición le asegura al turista de un cierto nivel de seguridad y servicios así como le permite, distanciándose a unas pocas horas de su hogar, vivir una experiencia turística cargada de exotismo y aventura.

Esta situación que hoy parece tan propicia, antaño significó aislamiento y escasez de recursos. En el caso de Lanzarote, a estas deficiencias estructurales se le han de añadir los sucesivos acontecimientos telúricos que generaron una economía que se podía calificar como de subsistencia. La pobreza hizo agudizar el ingenio de sus habitantes, lo cual les permitió, en primer lugar, sobrevivir en base a la pesca y la agricultura para, posteriormente, generar un espacio turístico diferenciado y de calidad, basado en el potencial de sus paisajes.

Es en este punto cuando emerge la figura de César Manrique, artista autóctono sobre el que versa este trabajo y al que se le puede atribuir, junto con otros personales entre los que destaca el presidente del Cabildo José Ramírez, la concepción de este espacio turístico singular.

En la intervención del artista subyacen muchos argumentos sugerentes de cara a posteriores investigaciones; la originalidad de la intervención, la compatibilización de turismo y territorio, la protección del patrimonio insular, etc.

Todas estas cuestiones quedan latentes en la mirada que el artista proyectó sobre su isla. Mirada, por otra parte, que debería servirnos para aprender de lo experimentado.

En estos tiempos que corren, en Lanzarote se vive una acalorada discusión en torno al desarrollo turístico que en la isla se debe seguir. Confío en que una revisión de la labor del artista pueda dar luz a ciertos aspectos negativos, así como también nos pueda dotar de ciertas herramientas de cara a posteriores intervenciones. Esta misma inquietud es la que me ha animado a realizar la investigación.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Los capítulos que a continuación se expondrán parten de un desarrollo inicialmente descriptivo que nos permitirá encuadrar los aspectos más relevantes de la obra del artista para, a continuación, extrapolarlos a un ámbito más teórico. Finalmente, en la última parte, se trazaran una serie de conclusiones desde mi posición como estudiante de Manrique y de Lanzarote.

I. Introducción a Lanzarote y Manrique: Esta fase nos acercará de una forma sintética tanto al contexto lanzaroteño como a la figura de César Manrique.

II. Individualización de la problemática: La aproximación a través de dos casos prácticos nos ayudará a establecer un marco sobre el que se limitará la posterior investigación teórica.

III. Los tópicos del discurso: Mientras que el anterior nos sirvió de una forma práctica para acotar el estudio, en este punto se tratará de estudiar de forma teórica al artista. En definitiva, se esbozará un glosario en el que se aglutinen los contenidos conceptuales más relevantes de cara a nuestro trabajo.

IV. Conclusiones: En este último instante, la reflexión nos ha de llevar necesariamente a un posicionamiento crítico ante todo lo que hemos estudiado. Desde esta premisa, se tratará, humildemente, de aportar algún conocimiento así como de recalcar aquellas cuestiones más relevantes que este estudio nos haya permitido alcanzar.

I. INTRODUCCIÓN

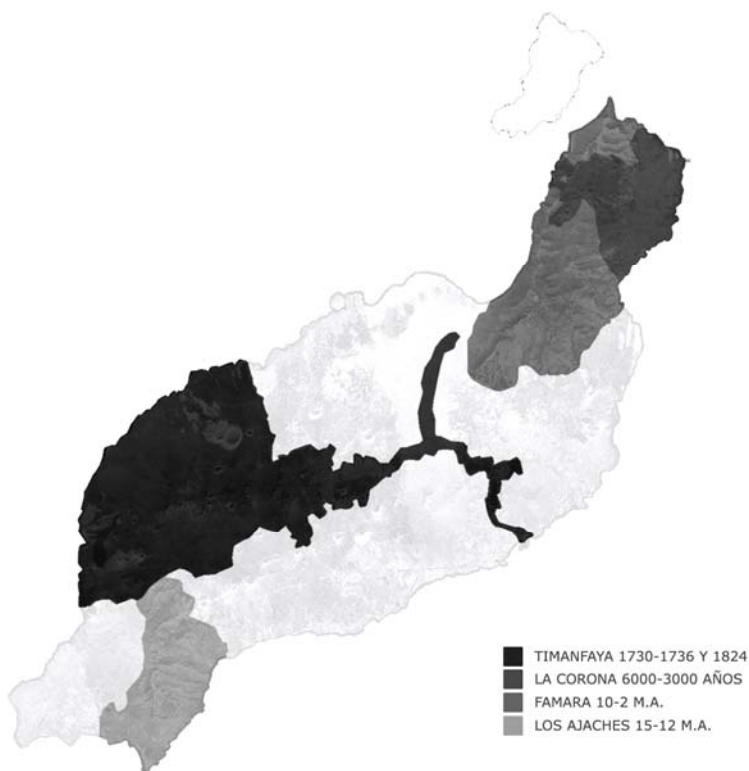
Antes de comenzar la aproximación teórica a la figura de Manrique, se hace indispensable trazar algunas notas sobre la materia prima que dio lugar a su producción: Lanzarote.

La isla posee unas particularidades geofísicas que han dado lugar a paisajes de una gran singularidad. Con una superficie de 842 km², se encuentra situada en el extremo oriental de las Islas Canarias. Su peculiar fisonomía se debe a los distintos periodos eruptivos que ha sufrido. Los más antiguos destacan sobre el relieve poco pronunciado de la isla, ubicándose estos macizos montañosos en los extremos de la misma, Famara, al norte, y al sur, Los Ajaches. Los episodios volcánicos más recientes corresponden a las erupciones del volcán de La Corona, hace más de 15000 años, y al campo de lavas de Timanfaya, sucedido entre 1730-1736. Ambos espacios han generado ecosistemas de gran interés dando lugar a distintos tipos de paisajes como los que a continuación se detalla.

El área denominada como El Jable es otro entorno de cierta singularidad dadas sus particulares características. Este llano, situado en el centro de la isla, conforma una especie de corredor de arenas organógenas, que han sido depositadas allí por el viento. Esta franja va desde el extremo noroccidental, Caleta de Famara, hasta su vertiente oriental por el litoral de Tías.

Los factores ambientales isleños se caracterizan por su dureza. A una climatología semidesértica se le ha de sumar un viento energético y constante causante de la ausencia del estrato arbóreo. A pesar de ello, dentro de este último punto, podemos encontrar algunas especies como la palmera canaria o los frutales plantados por el hombre. En la isla predominan especies de bajo porte como las tabaibas, las aulagas o las matas.

La estructura agraria, gracias a la acción del hombre frente a las rigurosas condiciones existentes, ha generado entornos igualmente excepcionales. La Geria es el más reconocido de los paisajes agrícolas insulares. Creado en las inmediaciones de Timanfaya, su origen se remonta a las últimas emanaciones lávicas sucedidas en la isla, donde el terreno fértil fue cubierto por lapilli o picón. Al observar el campesino como transcurrido el tiempo surgía nuevamente la vegetación, optó por reemprender su labor agrícola en estas tierras. Para ello, excavó hoyos hasta encontrar el sustrato vegetal, plantando en su interior higueras o viñas fundamentalmente, siendo posteriormente cubierto con picón.



Episodios volcánicos

Protegiendo todo el conjunto del viento, un murete semicircular de piedra seca se situaba en su perímetro. Este sistema proporciona distintos efectos beneficiosos al cultivo. Así, el lapilli, es capaz de retener la humedad ambiental, actuar como un aislante que resguarda la planta de los cambios de temperatura y proteger el firme de los efectos nocivos de las lluvias torrenciales.

Viendo las numerosas ventajas de este sistema, el campesino decidió extrapolar esta experiencia a otros emplazamientos carentes de picón, produciendo los conocidos enarenados.

En el ya mencionado Jable, el campesino reutiliza la arena existente copiando la misma técnica de los enarenados. De este modo, también esta franja se pudo reutilizar para el uso agrario, siendo frecuentes los cultivos de productos como la batata o la sandía.

Lanzarote vivió durante muchos años de la Cochinilla, parásito situado en las tuneras del cual se extraían tintes para la ropa. A pesar del declive de esta industria, la isla aún conserva grandes superficies destinadas al cultivo del anterior como, por ejemplo, Guatiza.

Por último, las distintas zonas abancaladas ubicadas tanto al norte como al sur de la isla también constituyen entornos de gran interés agrícola.

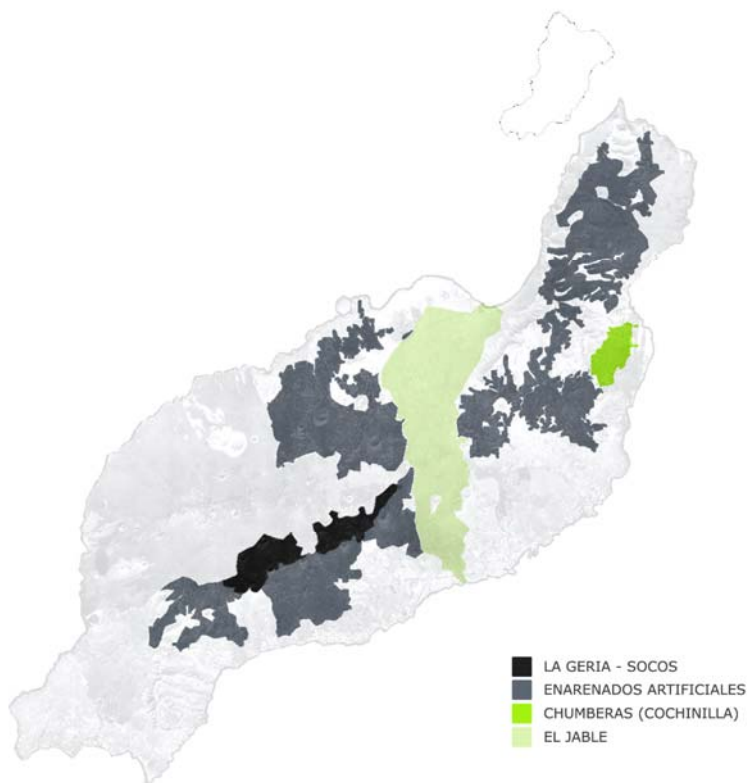
En cuanto a su patrimonio cultural, destaca en la isla su arquitectura vernácula. A pesar de ser difícilmente catalogable, su capacidad de relacionarse íntimamente con el lugar queda patente en su conformación.

Antes de la aparición del turismo, la economía de la isla se basaba en la pesca y en la agricultura. La intensa labor llevada a cabo en sus campos llevaba al hombre a crear una arquitectura enormemente vinculada al mismo. En este sentido, se ha de señalar que dichas viviendas se realizaban con los materiales que se encontraban en el lugar. Asimismo, tanto de su programa, determinado por las necesidades del usuario, como de la voluntad de adaptarse a su topografía y de protegerse de las inclemencias meteorológicas, surgió esta arquitectura de carácter volumétrico. Sus dimensiones y su simplicidad respondían, en parte, a la voluntad del habitante por no llamar la atención ante las frecuentes incursiones piratas.¹

La ausencia de lluvias hace que, en la casa lanzaroteña, la presencia del aljibe² sea indispensable. Para obtener un máximo rendimiento de esta agua caída se buscaba facilitar su tránsito haciendo de las superficies por donde transcurría lo más lisas y limpias que se pudiese. La cal ejercía esa función desinfectante por la cual toda la vivienda, incluida la cubierta, quedaba revestida con este material. Además de esta última función, mediante la reverberación que esta provoca, su uso resultó muy adecuado para evitar la entrada excesiva de luz.

¹ Juan José Ramírez de Lucas, *Y su arquitectura en Lanzarote, arquitectura inédita*, Cabildo de Lanzarote, 1974, Arrecife

² Pozo encargado de recoger y acumular el agua de lluvia

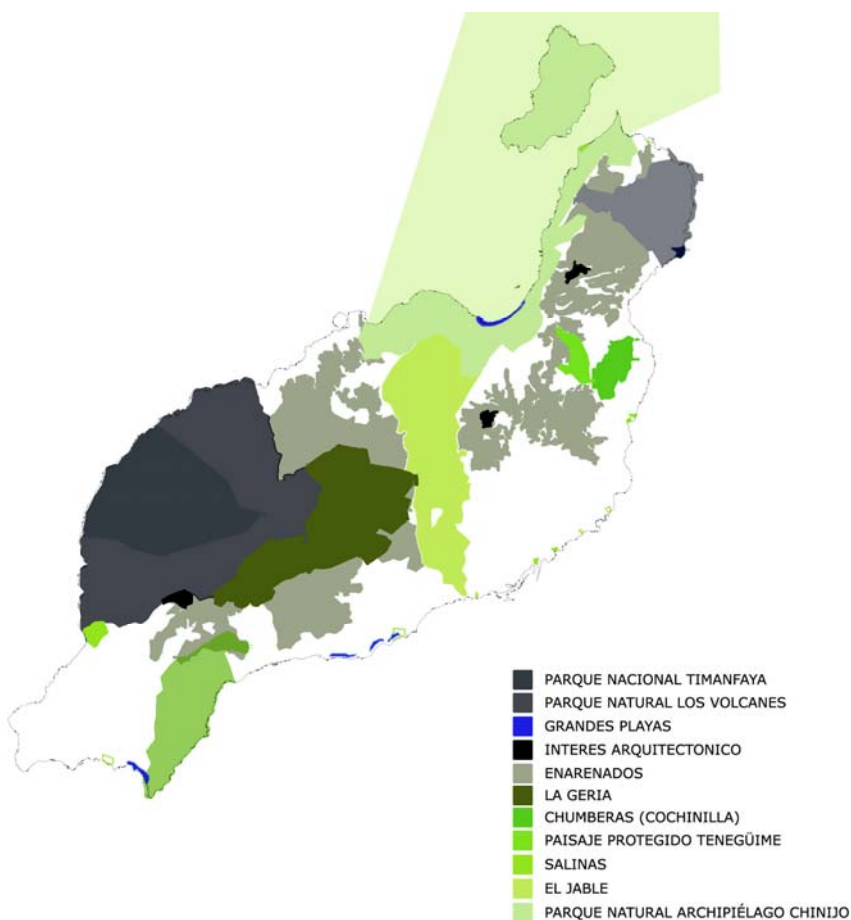


Paisajes agrarios

El viento, determinante en el paisaje de la isla, también condicionó su tipología arquitectónica. Esta adopta formas que la permitan protegerse del anterior, siendo bastante frecuente que se dispongan en planta en L o en U. Por último, indicar que, dada la economía agrícola de la que se vivía, la vivienda se solía situar de forma aislada, permitiendo desarrollar dicha labor en sus inmediaciones.

La industria pesquera también generó gran actividad a su alrededor llegando a ser, en un momento determinado de la historia de la isla, su principal economía. No es extraño, por tanto, encontrarnos a lo largo de su costa con numerosas construcciones que nos relacionen con esta actividad como, por ejemplo, las salinas. Surgidas de la necesidad de mantener el pescado fresco antes de que existieran los congeladores, actualmente muchas de ellas se encuentran en desuso.

Molinos, cocederos, conducciones de agua, etc. Todas estas arquitecturas pertenecen a este uso produciendo en Lanzarote una tipología propia de gran valía, como podemos apreciar en el caso de las salinas del Janubio.

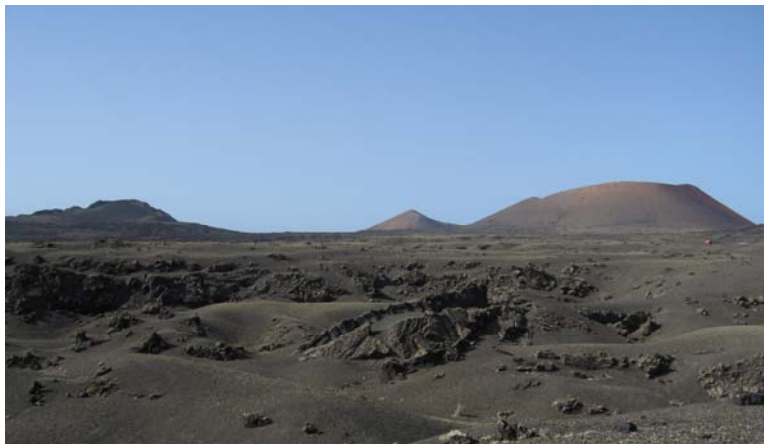


Síntesis paisajística

La suma de todos estos factores comentados confiere a la isla unos espacios paisajísticos fuera de los cánones tradicionales. Destacan por su plasticidad, por sus formas, por sus texturas, por sus colores. También la acción del hombre, en su voluntad por sobrevivir en estos parajes tan extremos, configuró parajes de gran calidad estética. Asimismo, su patrimonio, fruto de la pobreza y de las necesidades del usuario, ha generado unas arquitecturas de gran dignidad y alto valor estético.

En Lanzarote, aunque no existía una apreciación común clara respecto a sus paisajes, se percibió el turismo como ese motor que podía liberar a la isla de su pobreza. De esta forma, a través de la acción del gobierno local, conjuntamente con la

labor que desempeñó César Manrique se llevó a cabo la implantación definitiva del turismo en la isla.



Volcán del Cuervo (Foto: Antonio Zamora)



Paisaje agrícola de La Geria (Foto: Antonio Zamora)

II. INDIVIDUALIZACIÓN DE LA PROBLEMÁTICA

Aproximación desde el Paisaje y Manrique

El modelo que Manrique estableció y del que se han escogido dos intervenciones, pretendía que en la isla no sucediera lo mismo que había pasado en otros destinos turísticos, como Gran Canaria, donde la acción urbanística había maltratado el territorio borrando sus señas de identidad. Esto adquiere especial notoriedad en la isla de Lanzarote, teniendo en cuenta la extremada fragilidad que presenta así como sus particularidades paisajísticas.

Las acciones que Manrique emprendió en ella fueron destinadas, en primer lugar, a estructurar y poner en uso el paisaje de la isla mediante la creación de un itinerario simbólico dispuesto en su geografía a partir de una serie de centros turísticos que se implantaron en la misma a modo de “mojones”. Estas arquitecturas se caracterizan por mostrar un respeto por el medio en el que se encuentran y por su carácter didáctico, al hacer ver sus estructuras naturales al gran público. La preocupación del artista por proteger el patrimonio cultural y natural que la isla poseía ante la llegada del turismo le llevó a establecer el otro gran eje de acción de su propuesta. Manrique se propuso preservar la arquitectura vernácula, entendiéndola como modelo para las futuras construcciones que en la isla se llevara a término.

La obra de Manrique se dirigió a crear una imagen turística diferenciada, basada en sus paisajes y su cultura, que fuera competitiva en el mercado turístico.

Asimismo, la relación que presenta la obra del artista con respecto al medio donde se ubica, ha servido y sirve como modelo de comportamiento del hombre frente al medio. El éxito de su propuesta se refleja en sus propios habitantes, donde muchos de los contenidos que el artista ha tratado, como su concienciación medioambiental, han calado en la sociedad.

Justificación y descripción de las obras escogidas

Las dos piezas escogidas constituyen buenos ejemplos para desentrañar las líneas básicas que Manrique trazó en su discurso proyectual. El primer ejemplo será su vivienda – ahora fundación – situada en Tahiche. Mientras que en el resto de su obra arquitectónica el artista estuvo asesorado por otros técnicos, su vivienda fue construida únicamente con la ayuda de un maestro de obras bajo su supervisión. Al ser esta un ejemplo donde las ideas de Manrique no pudieron verse atenuadas por

sus asesores, se revela de forma más palpable el ideario del artista.

Muchos de los conceptos que vertebran la producción manriqueña se encuentran reflejados en este primer caso. Temas como la naturaleza, la relación entre lo vernáculo y lo moderno, el carácter lúdico con el que impregna sus obras, etc., se hacen patentes en este modelo.

El segundo caso de análisis tiene relevancia por dos factores fundamentales. En primer lugar, porque es la primera obra espacial que realizaría y, como tal, a partir de esta sentaría las bases para sus futuras intervenciones. La segunda razón es porque esta obra nos sirve de pretexto para entrar en esa segunda categoría por la que actuaría en medios naturales configurando un modelo territorial. En esta es quizás donde más difícil resulta diferenciar la acción del hombre y la naturaleza. Además, Manrique realiza la intervención a partir de un espacio degradado, recuperándolo y haciéndolo atractivo para el ser humano. Su voluntad didáctica se muestra con nitidez al intervenir mostrando su estructura original y ofreciendo un uso complementario de museo donde se explican los fenómenos telúricos allí acontecidos.

Si bien estos dos casos se han considerado paradigmáticos dentro de la obra arquitectónica del artista, no se puede obviar el resto de su producción. Otras intervenciones como el Mirador del Río, la Casa-Museo Monumento al Campesino, el restaurante El Diablo, etc., presentan gran interés para entender los distintos conceptos que toca el artista.

Fundación César Manrique

Introducción

La vivienda realizada por Manrique, tal y como anteriormente se insinuó, podría ser quizás la obra que mejor define el ideario del artista. La intervención se estructura en dos niveles, una planta superior donde se encuentran los espacios destinados al uso de vivienda. Y una planta inferior, que dado el característico emplazamiento donde se ubica, mantiene una relación directa con la naturaleza. La fuerza de la obra brota del emplazamiento y acaba irradiando el conjunto de la obra.³ Temas recurrentes en la arquitectura de Manrique como la

³ Simón Marchán Fiz, Fundación César Manrique, Axel Menges, , 1996, Stuttgart

incorporación y sublimación de la naturaleza, la dicotomía tradición / modernidad, el carácter lúdico y vital de su obra, se muestran en esta edificación.

Aunque, inicialmente, el conjunto fue concebido para uso de vivienda, a lo largo del tiempo ha sido sometido a distintas modificaciones que han aumentado su programa, hasta que, en último término, el artista decidió convertirlo en museo. Con esta finalidad, la edificación sufrió nuevamente numerosas ampliaciones hasta la fecha de la inauguración en 1992. Las obras de cambio de uso concluyeron en 1994 con una sala destinada a exposición itinerante que recuerda en su exterior al típico Taro que los campesinos utilizaban. (Ver anexo I).

Emplazamiento

"Visité por primera vez, en compañía de mi gran amigo y presidente del Cabildo de Lanzarote, Pepín Ramírez, la granja del Cabildo, atravesando el negro torrente de lava de Tahiche...Paré el coche para verlo detenidamente y tocarlo con mis propias manos como un milagroso encuentro y tener conciencia de una realidad que había perdido y soñado en mi ausencia después de tanto tiempo fuera de la isla. En mi investigación durante esos momentos de mi nuevo contacto con la lava, me encontré cinco burbujas volcánicas, donde mi asombro colmó mi imaginación, introduciéndome en su interior, colgándome por la higuera que partía de su interior. Dentro de esta primera burbuja creía que estaba en otra dimensión...Allí mismo y en su interior supe que podía convertirlas en habitáculos para la vida del hombre, empezando a planificar mi futura casa, viendo con enorme claridad su magia, su poesía, y, al mismo tiempo, su funcionalidad".⁴

La elección por parte del artista del emplazamiento no era casual. A su regreso definitivo a la isla después de su periplo por el extranjero y Madrid, Manrique expresó el deseo de volver a revivir las experiencias de su niñez, como las que recuerda haber hecho dentro de los campos de lava. Sin embargo, en su madurez, ya no sólo busca entrar en ella sino que pretende

⁴ César Manrique, "Taro de Tahiche, Casa-Museo de César Manrique", 1988, Archivo César Manrique, Fundación César Manrique

hacerla formar parte de su obra. Este hecho se observa en los criterios que utilizaría para elegir el lugar donde ubica su casa.

Manrique escogió para su vivienda un emplazamiento con unas cualidades muy singulares, ya que está situado en un antiguo torrente de lava procedente de las erupciones volcánicas producidas en 1730. El lugar elegido, Tahiche, se encuentra próximo a Tegui, la antigua capital de Lanzarote.

El magma, al ser expulsado del volcán, contiene y emite una gran cantidad de gases. Estos provocan, al petrificarse la lava, formas de un elevado grado de plasticidad y particularmente impactantes a nivel sensorial y perceptivo; este carácter dicotómico de la materia, generada por un equilibrio algo contradictorio entre volatilidad y pesadez, parece evocar los mismos ciclos de vida y muerte.

El artista descubre en el emplazamiento cinco burbujas en el torrente de lava solidificada, junto con otra hendidura de mucho mayor tamaño y elige estos signos como principios generadores de su intervención, llegando a configurar el mismo espacio del proyecto (tanto interior como exterior) a partir de ellos.

El lugar escogido fue así el emplazamiento perfecto donde desarrollar su intervención.

Estudio y descripción de la obra

En 1968, se inicia la construcción de su casa Taro de Tahiche, al mismo tiempo que se comienzan las obras en otras construcciones emblemáticas del artista como son la Casa – Museo El Campesino en Mozaga o sus obras del restaurante El Diablo en el parque nacional de Timanfaya.

La vivienda se ubica a partir de una topografía encontrada definida por las burbujas. El volumen principal, al igual que el resto de la vivienda, se sitúa superficialmente y próximo a la cavidad de mayor tamaño que acaba ocupando el nivel inferior, en donde posteriormente se colocará la piscina. Las burbujas, germen del proyecto, se localizan externamente a la vivienda excepto una de ellas, la denominada burbuja roja, la cual se posiciona como elemento principal del salón, núcleo original de la vivienda.

Tradicionalmente, los campesinos utilizaban estas oquedades sucedidas en el magma como lugar donde plantar las higueras. Estas sirven de protección para la vegetación frente a

las condiciones climáticas, fundamentalmente del viento. Si bien Manrique reutiliza las burbujas, al igual que sus antecesores, como lugar para la flora, el sentido que este les confiere dista al que el campesino daba en cuanto a su uso y concepción.

Condicionada por la topografía y su orientación, la vivienda se situó en el eje noroeste-sureste. Según como se dispone en planta, se puede apreciar como sus aberturas se vuelcan hacia el sur. Este espacio donde la vivienda se abre ha permanecido intacto desde su génesis hasta nuestros días. Es un lugar no intervenido, donde se aprovecha la orientación para relacionar el volumen de vivienda con el río de lavas que se encuentra en el exterior a través de su geometría, de sus distintas aberturas y de sus múltiples recorridos. Mientras, en su cara norte, el espacio ha sido modificado a lo largo del tiempo. Es en esta orientación donde se recorre el camino que conecta el acceso del conjunto a la vivienda. En el espacio adyacente al sendero que recorre el visitante se recrean los paisajes de La Geria: semicírculos de piedra volcánica sin argamasa que los ligue, se encuentran enfrentados a la dirección predominante del viento, siendo utilizados para el cultivo de la vid predominantemente.

El resto de los jardines circundantes a la vivienda también se encuentran resueltos con muros de piedra, por donde el espacio parece discurrir a través de ellos. De la vegetación escogida por el artista se puede decir que pertenece más bien a su propuesta compositiva que a la flora autóctona de la isla. Así podemos identificar vegetación subtropical de gran espectacularidad y colorido, que contribuye a “mejorar” la naturaleza del lugar, del mismo modo que a continuación se describirá en los Jameos del Agua. (Ver anexo II).

En el nivel subterráneo es donde encontramos el origen del proyecto, aquel donde se hace más patente la voluntad de diálogo e integración entre la obra y la naturaleza. Como ya se ha explicado, al descubrir las burbujas en el emplazamiento, el artista configuró el resto del programa a partir de las anteriores. Se observa como todas quedan externas al perímetro de vivienda excepto una, la llamada burbuja roja. La importancia de este espacio queda reflejada tanto en la posición que ocupa como en su uso a nivel de recorridos. En la planta vivienda, se posicionó estratégicamente en el salón, mientras en el nivel inferior, se situó como espacio distribuidor a partir del cual se accede al resto de las burbujas y a la zona de taller. Originariamente, esta burbuja tenía una doble función a nivel de recorridos. Por un lado, era el elemento de conexión entre la casa y esta planta inferior, pero también tenía la labor de ser el

hall de acceso y distribuidor a partir del cual se penetraba al resto del programa de esta cota. Con la conversión de la vivienda en museo y su adaptación para los nuevos usos, esta segunda misión que cumplía ha quedado en entredicho. Al completarse algunos recorridos interiores, ya esta burbuja ha dejado de ser el hall de este nivel, para convertirse en otra más dentro del itinerario turístico realizado actualmente en la vivienda.



Fundación César Manrique (Foto: Antonio Zamora)



Fundación César Manrique (Foto: Antonio Zamora)

Una serie de grutas se encargan de realizar los recorridos interiores que van entrelazando cada una de las burbujas. La forma y textura de estas resulta de la excavación de la piedra volcánica, acondicionándose con mortero blanco suelo y pared. El paramento vertical se trabaja hasta un nivel variable en torno al metro, a partir del cual se deja la roca viva. Las burbujas, de forma abovedada, con un ojo de buey en su punto central por el cual se iluminan, también siguen los mismos criterios que las grutas. El suelo y las paredes se acondicionan hasta un cierto nivel, dejando en el resto de los espacios la piedra vista. La disposición en planta de cada una de estas oquedades se suele repetir con ciertas variaciones en su composición. La vegetación es el elemento común a todas, ocupando una posición central en la mayoría de los casos. En su búsqueda por acondicionar los espacios naturales para el disfrute de las personas, Manrique yuxtapuso un banco de obra a la pared, realizado con el mismo material que el suelo y el paramento vertical, dando lugar a una superficie continua que cubre, a modo de alfombra, la roca. Otra de las características proyectuales que estos espacios poseen es que el color. Manrique asignó a cada burbuja una tonalidad, acentuando el carácter contemplativo e imaginativo de estos lugares.

La piscina, situada en esta superficie enterrada de mayor tamaño, se asemeja a un oasis. El uso del agua, la vegetación y el blanco con el que Manrique revistió estos espacios, convierten este lugar en una realidad muy contrastada con respecto al entorno donde se ubica. A nivel de recorridos, queda acentuado el efecto sorpresa, pasando de unos ambientes relativamente íntimos y sombríos a un volumen de mucho mayor tamaño. Del mismo modo, se compuso el espacio de una manera pintoresca, gracias a su vegetación exuberante, al gran índice lumínico existente intensificado aún más con el blanco de sus pavimentos y al contraste que se produce con el resto de su entorno.

Finalmente, el recorrido por el nivel inferior se completa con la zona de taller del artista. Este se conecta a las burbujas a través de unas escaleras, quedándose este plano a caballo entre la planta vivienda y la planta de las burbujas. La configuración espacial de este volumen se asemeja a la vivienda con algunas excepciones que lo relacionan con el nivel inferior, como es el caso del muro ciclópeo por el cual se accede y de la abertura principal que permite contemplar y “entrar” al espacio exterior dentro del volumen interior.

Manrique buscó, en este nivel, conectar con la realidad palpable, con la naturaleza, acentuando ciertas características místicas y primigenias. Tal y como define Simón Marchán Fiz,

“brota de las entrañas de la tierra y devenía metáfora del seno materno, símbolo de interioridad física y psíquica.”⁵

El artista se alimentó de los paisajes que le ofrecía su isla, mostrándolos de una manera lúdica y vital en el proyecto. El acceso a las burbujas suponía adentrarse en un espacio donde la relación entre el hombre y la naturaleza se produce sin tapujos. Otra característica de este nivel es la configuración orgánica del mismo, donde los distintos ambientes, a diferencia con el nivel de vivienda, aparecen fragmentados. Las visuales, al encontrarse en una cota inferior y no existir la posibilidad de vistas lejanas, se producen también de forma antagónica con respecto a la casa, predominando el primer plano y, en consecuencia, su carácter táctil.

Si en la planta subterránea se muestra la vocación del artista por establecer una simbiosis con la naturaleza, en el nivel de vivienda se observa otro de los paradigmas dentro de la arquitectura manriqueña: la relación entre lo moderno y lo tradicional.

Este, al igual que se puede observar en la arquitectura vernácula, se desarrolla en un solo nivel. Del mismo modo, su concepción sigue las mismas leyes seculares, donde a un espacio central, el salón, se le van yuxtaponiendo habitáculos en función de las necesidades del usuario. El programa de la vivienda también se desarrollaba de forma orgánica, tal y como se observa en las distintas modificaciones que a lo largo del proyecto se han llevado a cabo. Sin embargo, a pesar de estas características comunes con respecto a las construcciones tradicionales, la vivienda de Manrique no puede entenderse como una reproducción de los cánones tradicionales, sino como un producto de su inspiración artística.

Mientras que la morfología resultante en la arquitectura tradicional viene marcada por el uso y la función, el origen del proyecto nada tuvo que ver con el anterior, siendo este fruto del carácter hedonista y lúdico del artista.

La entrada a la vivienda se produce a través de un pequeño jardín interior por el que, una vez cruzado, accedemos al núcleo de la misma, el salón. Este espacio se caracteriza por sus grandes dimensiones, su luminosidad y por la voluntad patente

⁵ Simón Marchán Fiz, Fundación César Manrique, Axel Menges, , 1996, Stuttgart

de relacionarse con el exterior. Para conseguir esta última meta, el autor dispuso de grandes ventanales que permitieran tener visiones lejanas, así como de las oquedades en el forjado que permiten entrever la parte superior de la higuera plantada en la burbuja roja y la escalera de caracol que da acceso a ella. Condicionado por la posición central de la higuera, se vio “forzado” a realizar un lucernario en el mismo eje vertical de la anterior, encargado de proporcionar la luz suficiente para que pudiera desarrollar sus funciones fotosintéticas.

El resto de las estancias que se adhieren a este espacio central también muestran su relación con el paisaje circundante. Conforman una secuencia donde el espacio transita de una forma continua y fluida, estableciendo un diálogo constante entre el exterior y el interior, a través de sus recorridos y sus aberturas. Las perspectivas se exhiben a diferentes escalas que van desde los paisajes lejanos hasta otros de tipo contemplativo que se centran en los jardines-patio adheridos a la vivienda. Los múltiples puntos de vista, junto con recorridos en los que se entrelazan interior y exterior, proporcionan gran dinamismo al conjunto así como un continuo bombardeo de sensaciones al visitante.

De esta forma, mientras el interior de la vivienda es considerado como un espacio moderno en su concepción, en el exterior del volumen se establecen una serie de criterios que buscan la relación del mismo con el entorno. Manrique propugnó una serie de normas estéticas para el conjunto de la isla, reflejados en su libro *“Lanzarote, arquitectura inédita”* donde se recopiló una serie de modelos vernáculos que podrían actuar de base para futuras intervenciones arquitectónicas. De este repertorio, se reutilizan elementos tradicionales como son las chimeneas bizantinas, las carpinterías de guillotina, la puerta de cuarterones o el color de los materiales de los que se sirvió para componer el conjunto. A pesar de ello, Manrique no pretendía reproducir la arquitectura vernácula a partir de ningún modelo. El artista utilizaba este lenguaje en el exterior para evitar entrar en conflicto con el entorno. De esta forma, al ser observado el conjunto desde lo lejos y gracias tanto a su composición como al uso de la vegetación y su condición semienterrada, resulta tan integrado que es difícilmente distinguible de las arquitecturas colindantes.

Manrique buscó en esta estrategia establecer un diálogo fluido entre su obra y el entorno, evitando dar lugar a *pastiches* neocanarios. Por otra parte, este imaginario popular utilizado

en su arquitectura le serviría de pretexto para diferenciarse del estilo internacional, al cual acusó de haber sido insensible a las diferencias y al contexto donde se ubica.

La multiplicidad de espacios y visiones con los que el artista vinculó su vivienda hacen que el visitante se muestre continuamente activo; así en la planta superior, transita a través de sus habitáculos sin percibir un límite claro entre interior y el exterior, intercalándose las visiones lejanas propias de esta cota con el espacio por donde se transcurre.

Mientras, en la cota inferior, la visión resulta fragmentada, ya que cada burbuja “aparece” en el recorrido. (Ver anexo III).

Como inicialmente se comentó, la vivienda ha sufrido numerosas modificaciones hasta su cambio de uso. Estas se comenzaron a realizar en 1990, siendo inaugurado el conjunto como museo en 1992, sin la totalidad del proyecto concluido. Con este fin, el edificio amplía el taller de Manrique, convertido en la actualidad en espacio de exposición permanente del artista, se posibilitó en la planta inferior la conexión entre la burbuja negra y la amarilla, se remodelaron estancias como el garaje, el cual pasó a ser la tienda del museo, así como se realizaron nuevas dependencias que satisfacen su nuevo uso, como el almacén, los baños y la administración. Las obras se finalizaron en 1994 con la construcción de una pequeña sala de exposiciones itinerantes, cuya forma se asimila a la de un Taro, tipología vernácula procedente de la agricultura.



Fundación César Manrique (Foto: Antonio Zamora)



Fundación César Manrique (Foto: Autor desconocido)

Todas las operaciones llevadas a cabo, si bien han contribuido a la “estética didáctica” que Manrique difundía, también han supuesto la pérdida de cierto valor al conjunto.

La llegada del visitante supone la pérdida del misterio y de la intimidad que antiguamente ofrecía. Otras modificaciones espaciales, como son la apertura de la galería – gruta – que une a las burbujas creando un recorrido circular, resulta muy conveniente para las visitas turísticas, pero le resta centralidad a la burbuja roja, espacio anteriormente encargado de distribuir este nivel. Señalar también que las distintas piezas añadidas para completar el programa museístico le han restado discreción y unidad al conjunto. (Ver anexos IV y V).



Fundación César Manrique (Foto: Antonio Zamora)

Los Jameos del Agua

Introducción

Esta obra se sitúa como la primera intervención, cronológicamente hablando, de Manrique tras su periplo por el extranjero. A diferencia de la anterior, esta pertenece a esa categoría de centros turísticos que el artista propuso para Lanzarote, siendo el primero de estos “hitos” con los que se dotó a la isla dentro del itinerario que trazó a través de sus paisajes.

Esta obra supone una muestra de cómo Manrique entiende la relación con el medio y se puede encuadrar dentro de lo que, en su ideario, se suele denominar *Arte – Naturaleza / Naturaleza – Arte*. Para ello, en esta pieza el artista recuperaría un paraje natural de singulares características que se encontraba en situación de abandono, haciéndolo apto para el disfrute y el uso público a través del arte. Con este fin, se decide intervenir con la mínima incorporación de elementos ajenos al conjunto pareciendo, hoy en día, algunos de estos como la flora, parte intrínseca del lugar.

Señalar también que, a pesar de los muchos usos para los que fue imaginado, siempre estuvo presente la idea de ofrecer al visitante este espacio como lugar donde se pudieran observar y entender los fenómenos telúricos que allí se sucedieron. Este hecho resalta otra de las facetas del artista: el carácter didáctico que Manrique pretendía dar a toda su producción arquitectónica.

Por último, dejar constancia de que esta obra fue la primera en la que se refleja la voluntad del artista por combinar en un mismo proceso la producción de elementos para el disfrute turístico y la preservación del paisaje. Hecho que consolidaría la identidad de sus paisajes y, en consecuencia, de sus residentes.

Este apartado se estructura introduciendo, en primer lugar, el origen de la formación geológica de los Jameos para, posteriormente, describirla físicamente. En el siguiente paso se explicaran algunas de las ideas proyectuales que en este se siguieron continuando con un estudio más minucioso del proyecto para, finalmente, realizar una explicación cronológica, dado el largo período que llevó para ser ejecutada. (Ver anexo VI).

Naturaleza geológica de los Jameos

La obra de estudio forma parte de la colada lávica que produjo el volcán de la Corona, situado en el noroeste de la isla.

Sus emanaciones fluyeron desde el oeste hasta el este, desembocando en el mar.

El tipo de erupciones de este volcán se denominan estrombolianas. Estas se caracterizan por tener dos fases. La primera es de tipo explosivo, donde desde el cráter se expulsan de forma virulenta gases, cenizas y lapilli, mientras la segunda se considera de tipo efusivo. En esta, las lavas fueron emanadas desde grietas exteriores al volcán.

Las deyecciones que expulsa el volcán, una vez solidificadas producen lo que se denomina Malpaís. Es un tipo de territorio no cultivable, de color oscuro y grandes grietas, con una superficie basáltica encrespada.

En esta última etapa de las erupciones, es cuando el volcán produjo una colada, la cual se supone fue bastante prolongada en el tiempo, que permitió que esta alcanzara el mar atravesando el Malpaís. Las elevadas temperaturas de la lava, junto al calor remanente de los materiales del Malpaís, provocaron que se formara una especie de cauce, por el cual la lava pasaba sin dispersarse.

En el transcurso de la colada hacia el mar, las capas superiores se fueron solidificando por el contacto con el aire, mientras que por su interior, la lava seguía fluyendo sin perder apenas plasticidad. El resultado de este proceso da lugar a una galería que recibe el nombre de tubo volcánico, siendo apreciables sus dimensiones reales cuando la lava deja de fluir. Esta formación permanece oculta tras un manto de cenizas y magma solidificado, haciéndose únicamente perceptible cuando, bien por producirse una acumulación de gases o bien por carecer de capacidad portante suficiente, la bóveda se colapsa. Este fenómeno es lo que originariamente se denominó en Lanzarote como un Jameo.

Gran parte de este tubo, originado por las lavas del volcán de la Corona, permanece inaccesible, a causa de los hundimientos o escorias lávicas; sin embargo, el recorrido de este “río” hasta el mar es perfectamente reconocible gracias a estas oquedades –jameos– que en él se han producido, destacando dos de ellos, La Cueva de los Verdes y Los Jameos del Agua.

El emplazamiento se encuentra ubicado, próximo al mar, en el último tramo del tubo que atraviesa el Malpaís de la Corona. El lugar escogido por Manrique comprende tres jameos y un hueco circular entre los dos más próximos al mar, el cual no recibe el nombre de los anteriores por su reducida dimensión. Orientados desde el mar hacia el interior, los nombres son el

Jameo Chico, el Jameo Grande y, por último, el Jameo de la Cazuela.

Se cree que el origen del Jameo Chico y del Grande tuvieron lugar por el gran vapor de agua que originó el encuentro de la lava con las aguas procedentes del mar, dando lugar a que la bóveda explotara quedando su interior al descubierto. Sin embargo el último, el Jameo de la Cazuela, se originó a causa del colapso estructural de la bóveda.

Aunque la dimensión interior del tubo suele oscilar entre un ancho de seis y doce metros, en el caso de los Jameos del Agua sus proporciones adquieren una dimensión mucho mayor, siendo superior esta a los veinte metros de ancho y alto.

Otra característica natural de este espacio es la laguna que se formó entre los dos primeros jameos. Este agua es consecuencia de las filtraciones que se han producido a través de las grietas de las rocas una vez el material volcánico se solidificó. A pesar de que no se ha encontrado ningún orificio que conecte directamente con el mar, la subida y bajada de las mareas afectan al nivel interior del lago, si bien es de forma muy moderada. De esta laguna llama la atención la tonalidad azul que adquiere de forma natural y la existencia de algunas especies endémicas de la isla, entre las que destaca el cangrejo albino, único en el mundo.

Resaltar el interés geológico que las paredes del interior poseen, donde las diversas coladas han quedado marcadas en estas a modo de capas. Estas coladas han producido distintos espacios que han sido aprovechados por el artista para la realización de su obra, como sucede en el cauce paralelo al muro interior del tubo, el cual permite atravesar el lago cruzando desde el Jameo Chico al Grande.

Otro factor clave para explicar este espacio es la luz. El contraste producido entre las paredes de color negro y la exposición solar directa que se produce en las oquedades, genera unos espacios donde la luz aparece quebrada contra sus muros. A este espacio de cierta tensión lumínica se le contraponen la calma proveniente del lago. La luz que accede a través de los Jameos directamente es en gran parte absorbida por sus paredes, proporcionando una iluminación difusa y reverberada únicamente en la superficie del agua. El otro gran efecto natural que culmina este lugar es el óculo inicialmente comentado que se encuentra en una posición casi central con respecto al lago interior, entre el Jameo Grande y el Chico. Este permite la entrada directa de los rayos del sol a ciertas horas del día, los cuales iluminan en el interior un recorrido que va desde las paredes hasta el extremo del lago.

La relación entre la superficie del agua, el ambiente interior iluminado de una forma tenue y el efecto producido por la luz que entra por el óculo de la bóveda, genera un espacio donde la iluminación adquiere una dimensión estética.

La intervención de Manrique

La llegada de los primeros visitantes a los Jameos data de principios del Siglo XX. Antes de las actuaciones llevadas a cabo en este espacio, la entrada al mismo se realizaba a través de sus bocas no sin comportar ello gran dificultad, ya que estas oquedades se encontraban repletas de escorias producidas por los derrumbes del tubo. Hasta mediados de los años cincuenta, no se pueden considerar estos visitantes como turistas sino, más bien, como expedicionarios y geólogos interesados en recorrer los campos de lava.

En la década de los cincuenta, es cuando la prensa local comienza a hacerse eco no tanto de la afluencia turística que la visita, como de la degradación que esta está produciendo en el lugar. La información sobre el estado de abandono de estos parajes preocupa sobre manera a Manrique, el cual, a pesar de estar residiendo en Madrid, siempre se encuentra conectado a la realidad de su isla.

Aunque ya por el año '57, el artista aventura la idea de que este espacio pudiera ser utilizado para la instalación de un teatro, o alguna instalación lumínica (cosa bastante improbable ya que no existía tendido eléctrico), es en el año 1960 cuando Manrique, en compañía de José Ramírez, presidente del Cabildo de la isla e íntimo amigo del artista, gestaron las primeras ideas que se llevarían a cabo en este espacio.

La idea que Manrique perseguía era la de resaltar la propia belleza de este lugar. Para ello, y tal y como en el artista era común, no concretó este espacio en ningún plano. Su forma de trabajo se basaba en el conocimiento vivido del lugar, dejando que el propio espacio dictara sus soluciones.

Con este fin, el artista actuó con el mínimo de operaciones posibles sobre la naturaleza. En esta trataba de adaptar su proyecto, asumiendo las posibilidades y condiciones que el contexto le daba.

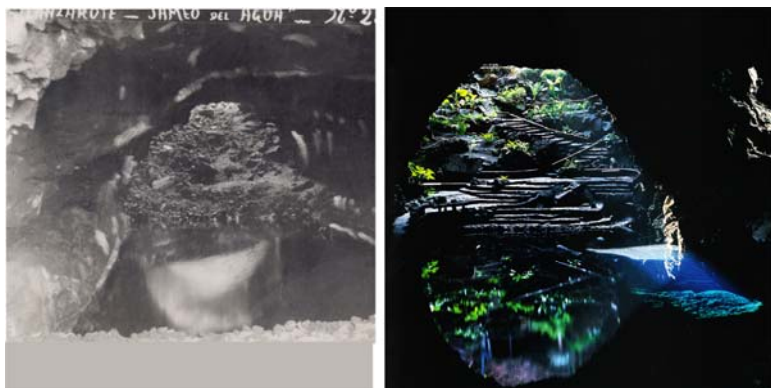
Manrique probablemente pudo desarrollar este instinto proyectual, similar al que los campesinos utilizaban, gracias a la experiencia que fue adquiriendo durante la elaboración de su libro *“Lanzarote, arquitectura inédita”*, donde hizo un estudio detallado de la arquitectura vernácula de su isla. Esta cualidad, unida a su vocación artística, permitió desarrollar el proyecto de una forma empírica.

Comprender el lugar donde se ubica y las cualidades que este posee supusieron sacar a la luz el fenómeno geológico que se había producido, sin introducir geometrías ni otros elementos impuestos. Se basó simplemente en hacer evidente las cualidades del lugar, proporcionándole un carácter único.

La principal dificultad del proyecto radicaba en su singularidad. Ante un espacio de este tipo se podrían haber caído en numerosas banalidades que hubieran podido convertir en un lugar de condiciones únicas en un mero trabajo de escenografía.

Otro factor a considerar era el uso que se le debía dar a ese espacio. Su programa fue variado, desde un teatro, un *night club*, un auditorio. A pesar de ello, Manrique siempre partió de la premisa que sea cual sea el uso que se le diera, este debía ser compatible con la preservación de sus valores intrínsecos evitando, por tanto, introducir elementos ajenos a su discurso proyectual. El interés no sólo se centra en crear una instalación turística, sino en dar a conocer el fenómeno geológico producido a través del arte.

Esta obra inauguraría su primera fase en 1966, con la apertura del Jameo Chico, aunque concluiría de forma definitiva en 1987, con la incorporación del auditorio. (Ver anexo VII).



Los Jameos del Agua (Fotos: Autor desconocido / Pedro Albornoz)

Uno de los grandes logros del artista fue intervenir de tal manera que resultaran desapercibidas para el espectador, aún sabiendo que todas las operaciones que se llevaron a cabo para que el visitante completara su recorrido fueron intervenciones artificiales.

La llegada del forastero al conjunto se realiza por carretera, tras cruzar diversos paisajes hasta llegar al Malpaís de la Corona. Es en ese punto donde desaparece todo rastro de actividad humana y el territorio se convierte en un campo de lavas.

El descubrimiento de la obra, una vez se llega al aparcamiento, se produce de una manera sorpresiva. Nada hace presagiar desde el exterior lo que se nos ofrecerá tras cruzar el umbral del edificio de acceso. Del exterior, destacar el volumen blanco de una sola planta, la casa de los Volcanes, junto con otra superficie más oscura que corresponde al muro de piedra que separa el aparcamiento del recinto. Ninguno de estos volúmenes se marca de una forma contundente en el exterior, ya que sus formas parecen estar bien enraizadas en el lugar.

La vista de los Jameos se oculta desde que se accede a través de las taquillas hasta la escalera de acceso al Jameo Chico. Una vez llegado a este punto, el visitante va “descubriendo” el espacio. A medida que baja, se aprecian las auténticas dimensiones de este lugar. Lo primero que se encuentra el espectador, una vez llega al Jameo Chico, es un restaurante y un jardín. La vegetación de este surge del picón, aunque también se encuentran otras plantas colgadas en cestos. La vegetación introducida está compuesta por algunas pertenecientes a la flora autóctona como las lavandas o las tabaibas, junto con otras plantas procedentes de la jardinería, como son los hibiscos o los helechos, pasando por alguna que otra especie de carácter productivo como las plataneras, papayas, higueras o parras entre otras.

La importancia de este jardín no viene dictada por la composición, variedad o textura, sino a la sensación que produce. Estas plantas parecen pertenecer a este espacio, hecho que queda reforzado por las buenas condiciones climáticas con las que se encuentran en su interior. Sin embargo, basta con observar cualquier otro jameo, para comprobar que la única vegetación que ha surgido de forma natural son los líquenes y briofitos.

A la hora de realizar el bar, no ha habido pretensiones estilísticas: únicamente se trataba de ofrecer un lugar sencillo que no atenuara el acontecimiento geológico sucedido. Dentro del mobiliario que también diseñó el artista, llaman la atención los cojines color naranja muy propios de la estética *pop* y los diseños de la época. El mismo color utilizó para las velas que sirven de protección solar del Jameo Grande. Este color lo utilizó como contrapunto al verde de la flora.

Manrique descubrió que en el interior de algunas rocas los restos salinos restaban color a la piedra. Optó por intervenir en

estas, pintándolas de color blanco. Estas manchas contribuyen a exaltar el vacío del espacio, siendo además elementos que ayudan a aplanar la rugosidad superficial de las rocas. Manrique se sirvió de esta técnica en otras obras, como su casa en Tahíche.

El punto de vista que se ofrece justo antes de comenzar a atravesar el lago es otro de los lugares, si no el que más, donde el espacio adquiere dimensiones estéticas. Desde este punto, se observa la superficie azul del lago, la oscuridad de las paredes y la entrada del rayo de luz a través del óculo de la bóveda, efecto ya comentado anteriormente.

En esta posición, la perspectiva se duplica por el efecto del agua. Este hecho fue cuidadosamente buscado gracias también a su intervención en el otro costado del lago, en el Jameo Grande. Este permanece a otra cota superior con respecto al lago debido a las escorias lávicas que en él se han depositado. La “angostura” de este espacio resalta el efecto contraluz que provoca el Jameo Grande. Para salvar esta pendiente, Manrique no busca elementos ajenos como el hormigón, opta por llevar a cabo un recorrido de escalera en zigzag salvando así el desnivel.

Cuando desde esta perspectiva, anteriormente mencionada, comenzamos a caminar, la imagen elíptica del entorno y su reflejo parecen adquirir cierto dinamismo gracias al zigzag de la escalera. Esto contrasta con el espacio en el que el visitante se encuentra, caracterizado por el sosiego que desprende.

El tránsito del Jameo Chico al Grande se realiza a través de un paso paralelo al muro que ha quedado de forma natural. Manrique creó una barandilla baja para ese pasaje a base de fragmentos exfoliados de la misma lava.

Al llegar al otro extremo, accedemos a las escaleras ya descritas. Sus escalones corresponden cada uno a una capa estratificada de las lavas, donde únicamente fue necesario trabajarlo relativamente hasta conseguir la forma propicia del escalón. También se convirtieron alguno de estos estratos en superficies ajardinadas, a las cuales se les pintaba su canto de color blanco, de la misma manera que se hacía en los bancales agrícolas.

Antes de llegar a la plataforma abierta, se dispone una celosía a base de piedra volcánica del lugar, con una doble finalidad: la de ocultar los baños y, nuevamente, retardar la visión del espacio superior.

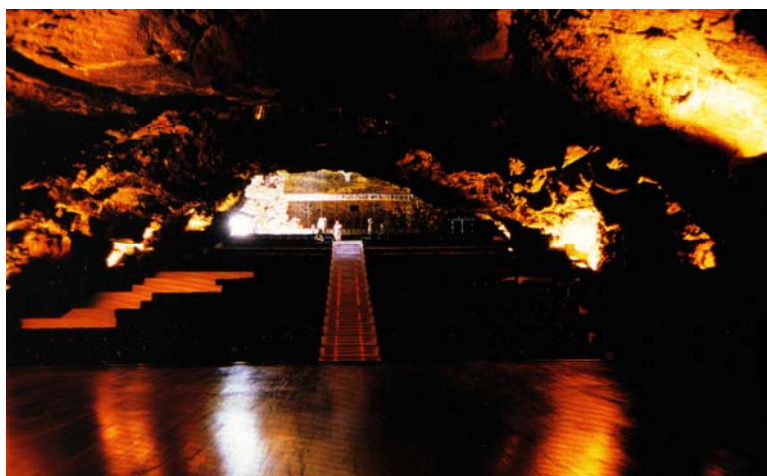
En este se construye una piscina, de formas orgánicas, que si bien parece estar asentada de una manera natural, destaca por su contrastada artificialidad. Está completamente realizada de color blanco, lo cual realza el azul de su agua, permitiendo ver en el fondo otras piedras de grandes dimensiones también

pintadas del mismo color. La relación entre el cromatismo del agua, la blancura de su superficie, las oscuras rocas volcánicas de su entorno producen un lugar que se podría calificar como pintoresco.

En este espacio es donde mejor se reflejan los trabajos de jardinería, resaltando los bancales junto con la palmera de grandes dimensiones que ocupa el centro de este espacio.

El último tramo volcánico dentro del proyecto es el que va desde el Jameo Grande hasta el Jameo de la Cazuela. Aprovechando las características de este tubo (la pendiente y sus dimensiones), se adecua este espacio como auditorio. Culmina el escenario el Jameo de la Cazuela, el cual se encuentra actualmente protegido del exterior mediante un lucernario. En el interior del tubo, se han trabajado las dimensiones del mismo conservando a la vista, en techos y paredes, la roca basáltica de que está formado.

Por último, señalar que desde el Jameo Grande existen dos escaleras que acceden: la primera a un bar en una cota superior que permite observar el Jameo Grande, mientras que la segunda nos conduce hasta el centro de interpretación.



Los Jameos del Agua (Foto: Pedro Albornoz)

Análisis cronológico de la actuación

En el período inicial de la obra, Manrique no residía en Lanzarote, únicamente pasaba sus estancias estivales en la isla, las cuales aprovechaba para reflexionar sobre sus intervenciones y realizar algún pequeño trabajo. A pesar de su lejanía, este no se distanciaba de la obra ni de la toma de

decisiones, hecho que refleja la abundante correspondencia existente entre el artista y el entonces presidente del Cabildo. En esta etapa, el brazo ejecutor de sus órdenes era Jesús Soto, hombre que, junto con el arquitecto Eduardo Cáceres, se encargará de asesorar a Manrique en esta y las sucesivas obras que realizó.

Para 1964, se había construido ya la carretera que debía dar acceso tanto a los Jameos como a la Cueva de los Verdes. Por estas fechas también se había procedido ya a la limpieza de desperdicios que en ella se encontraban.

El interés por dar a conocer el fenómeno telúrico sucedido y no sólo por crear un espacio turístico dio lugar a que el Cabildo encargara al geólogo Telesforo Bravo un estudio divulgativo sobre la Cueva de los Verdes y los Jameos del Agua. Este fue publicado en 1965.

Un año más tarde, en el sesenta y seis, el artista se instala definitivamente en la isla, encargándose personalmente de todos los elementos estructurantes y decorativos de la obra. Para ello contaba con la colaboración de Soto y Cáceres, encargado este último de solventar los problemas técnicos y burocráticos que fueran sucediendo.



Los Jameos del Agua (Foto: Pedro Albornoz)

Fue en este mismo año cuando el Jameo Chico fue inaugurado. Estaba pensado como discoteca para los fines de semana. El éxito de la apertura supuso que el Cabildo aprobara un crédito para la construcción de una cafetería restaurante de entre 100 y 150 personas. Pocos meses después, se empezó a barajar la posibilidad de construir un hotel en las inmediaciones, el cual seguiría los cánones de la arquitectura vernácula. Cuando este se comenzó a construir, se optó por no concluirlo, visto el impacto que habría tenido una infraestructura como esa dentro de un territorio tan frágil. Las construcciones que habían sido comenzadas se reutilizaron, convirtiéndose en lo que hoy en día es La Casa de los Volcanes, un centro interpretativo del fenómeno telúrico.

Hacia 1967, se comenzó a acondicionar el tramo que va desde el Jameo de la Cazuela al Jameo Grande. Dadas las características espaciales que esta galería ofrece, se pensó desde un principio que hubiera podido ser utilizada como auditorio, complementando así la oferta que ya existía en la Cueva de los Verdes. Con el objetivo de albergar unos 500 espectadores, se logró ensanchar el espacio tanto a lo largo como a lo ancho, conservando, eso sí, las formaciones ígneas de sus paredes y techos. La otra gran característica de este espacio es que su escenario no posee un fondo que lo cierre. Este se prolonga hasta la llegada al Jameo de la Cazuela, mostrando la visión del agua que por este cae.

En 1977, sin tener la posibilidad de tener un programa estable, fue inaugurada la sala auditorio. Las obras de acondicionamiento continuaron durante 10 años más, donde se llevaron a cabo diversas operaciones, como la cúpula que protege al Jameo de la Cazuela de las inclemencias meteorológicas, los aparcamientos, la nueva cafetería ubicada en la parte superior del Jameo Grande, así como el resto de intervenciones necesarias para dotar de contenido a la Casa de los Volcanes. Con la inauguración en Marzo de 1987, las obras se dieron oficialmente por finalizadas. (Ver anexo VIII).



Los Jameos del Agua (Foto: Antonio Zamora)



Los Jameos del Agua (Fotos: Antonio Zamora)

III. LOS TÓPICOS DEL DISCURSO

Introducción

Aunque el desarrollo de la faceta territorial y arquitectónica de Manrique se produce en los Sesenta, es a mediados de los Cincuenta cuando comienzan a hacerse notar las preocupaciones de Manrique por estas materias. Ya en ese período se relaciona al artista con otros arquitectos con los cuales colaboró, así como otras intervenciones que realizó en estas áreas, a petición de las instituciones locales de la isla. Sin embargo, fue a su regreso definitivo a Lanzarote cuando se produjeron las circunstancias idóneas para llevar a cabo su propuesta artística espacial.

En el año 1960, la llegada a la presidencia del Cabildo de José Ramírez, amigo íntimo del artista y persona con la que ya había colaborado cuando este ejercía de alcalde de la capital, Arrecife, junto con la existencia de una corriente favorable a la iniciación en la actividad turística como fuente de riqueza que liberara a la isla de su atraso y miseria, supusieron el marco ideal para desarrollar las propuestas de Manrique.

Lanzarote adquiere una importancia determinante en el artista. La isla es la fuente de buena parte de su imaginario pictórico y el emplazamiento donde realizó gran parte de su obra espacial. Sin comprender la importancia que Lanzarote para él tendría, no se podría entender el resto de los paradigmas que forman parte de su trayectoria. La primera de las ideas que el autor revela en su propuesta es la visión integradora y total de la naturaleza, la cual convirtió en eje de su vida y su arte. Otras cuestiones como la relación entre tradición isleña y la cultura moderna, y el carácter lúdico y vital con el que impregnó sus obras también se manifestarían a lo largo de toda su producción.

El resto de tópicos que se tratarán en este capítulo, como su vocación didáctica, su voluntad de traspasar las barreras del arte pictórico y el modelo territorial que dio lugar su intervención, son también cuestiones clave para entenderle en su totalidad.

Utilizando como marco de estudio las dos obras descritas en el primer capítulo, el análisis de estas ideas aquí apuntadas son el común denominador de la obra manriqueña y, aunque en análisis más extensos otros autores puedan profundizar en determinados aspectos concretos no descritos, los aquí señalados son los más relevantes y básicos para el desarrollo del mismo.

Lanzarote

"Ya el haber nacido en esta quemada geología de cenizas en medio del atlántico, condiciona a cualquier ser medianamente sensible. Toda la influencia que supone este escenario que ha rodeado mi infancia se ha manifestado sucesivamente en toda mi plástica, con gran libertad de expresión, como la misma y brutal superficie de la isla".⁶

Para entender el interés que en la obra de Manrique se aprecia por la naturaleza, así como de otros aspectos, se ha de explicar la importancia decisiva que adquieren los paisajes de la isla para el artista.

Lanzarote sorprende no tanto por su orografía sino por el cromatismo de sus suelos, sus mares de lava, sus numerosos volcanes, su escasa pero resistente vegetación. La suma de estos factores produce unos paisajes insólitos.

La acción del hombre, en su lucha por la subsistencia, tampoco pasa desapercibida en este tipo de parajes. Las construcciones donde el hombre habita destacan por su relación con el entorno. Las diversas tipologías acometidas en la isla responden a sus condiciones climáticas; se utilizan los materiales que estaban al alcance del hombre y el programa, desarrollado orgánicamente, se configura a partir de las necesidades del usuario. Estas arquitecturas dan lugar a formas prismáticas, de color blanco – en contraste con el oscuro lecho sobre el que se asientan – y se diferencian de las de otros lugares, en los distintos elementos tectónicos y en los detalles constructivos.

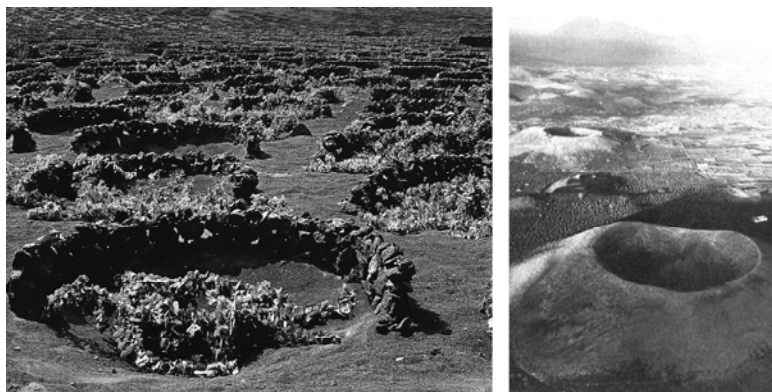
Hasta la llegada del turismo, la economía de Lanzarote se sustentaba en la pesca y la agricultura, y es en esta última donde la acción antrópica destaca por su ingenio. Los campesinos supieron sobrevivir a la destrucción que las erupciones supusieron a base de inteligencia. Así, en lugares como La Geria, estos utilizaron la gravilla volcánica, dado su alto contenido higroscópico, como superficie donde se realizaba una cavidad y se rodeada con un muro de piedra de forma semicircular que protege de los vientos dominantes. En el interior de estas superficies organizadas de forma geométrica se alojará usualmente la vid. Estos lugares, así como también los

⁶ César Manrique, "Lanzarote, arquitecturas inédita", Cabildo de Lanzarote, 1974, Arrecife

conocidos enarenados, constituyen un ejemplo de paisaje antropizado en perfecta armonía con su entorno.

Javier Maderuelo hace especial hincapié en la fuerza estética que adquiere la geología unida a la acción del hombre, lo cual ha llevado a calificar ciertos paisajes de Lanzarote fuera de la definición de “lo bello”. La fuerza de la naturaleza, la intensidad que transmite, las proporciones que posee, hacen que paisajes como el de esta isla se relacione con “lo sublime”. Considera su orografía plagada de volcanes como expresión de “lo sublime” por generar espacios donde la naturaleza se muestra de una forma estremecedora. Distingue sus paisajes desérticos como lugares donde el silencio y la soledad habitan. Y señala tanto el mar como los campos de lava como espacios donde se muestran conceptos como la inmensidad y el vacío.

El mismo autor también identifica otra categoría dentro de los paisajes de Lanzarote: “lo pintoresco”. Dentro de esta, incluye espacios fuera de lo bello y lo sublime. Esta última categoría queda representada dentro de la gran cantidad de texturas que podemos encontrar en los campos de lava, el contrastado cromatismo de sus suelos o el blanco de sus edificaciones.



Lanzarote, arquitectura inédita (Foto: Francisco Rojas Fariña)

Naturaleza / Arte

"Meditando, observando y estudiando, llegué a la conclusión de que podía enriquecer de una nueva manera la difusión del arte en un sentido más amplio y didáctico, tratando de seleccionar lugares naturales para introducir en un gran espacio la pintura, la escultura, la jardinería, etc., logrando algo, en donde he comprobado el éxito educativo de los numerosos visitantes de estos lugares sugestivos, y que he llamado: "simbiosis Arte – Naturaleza / Naturaleza – Arte".⁷

Con esta definición, Manrique aludía a un arte que se integrara plenamente en el medio, "construyendo" un espacio donde el hombre se pudiera reconciliar con la naturaleza y vivir de forma armónica con el paisaje. El artista encontró en este principio la fuente a la que siempre recurriría en busca de su inspiración. De esta forma, él mismo señala:

"Mi gran maestra ha sido mi continuado asombro por la observación de la naturaleza".⁸

De hecho, sostenía que su actitud proyectual respondía al dictado que el lugar le proporcionaba. Su inspiración surgía de la experiencia vivida del lugar, enfrentándose a cada una de sus intervenciones, sin ningún condicionamiento previo.

En su proyecto, existía una componente mística que el artista también hallaba en la naturaleza:

"Para tener ese contacto y diálogo con la naturaleza, tenemos que tener un profundo amor por todo lo creado, y esa capacidad de asombro ante el enorme enigma se transforma en un contacto metafísico de comunión. Ahí empieza, como yo llamo, el dictado de la inteligencia cósmica (...)".⁹

De esta forma consideraba que cuanto más se relacionaba el hombre con la naturaleza, mayor bienestar espiritual poseería. Esta característica la pudo revelar gracias a la arquitectura,

⁷ César Manrique, "discurso pronunciado en la recepción del premio Fritz Schumacher 89, Archivo César Manrique, Fundación César Manrique

⁸ César Manrique, "Escrito en el fuego", Edirca, 1991, Las Palmas de Gran Canaria

⁹ César Manrique, "Claude Monet", 1991, Archivo César Manrique, Fundación César Manrique

teniendo la oportunidad de crear ciertos espacios donde el hombre se “regenerase” frente a la naturaleza.

La voluntad total de comunicación entre hombre y naturaleza también queda plasmada en el sentido que Manrique dio a sus obras espaciales, donde hacía al espectador partícipe, a través de la contemplación, de los fenómenos de la naturaleza.

En estas, la búsqueda de ese diálogo entre arte y naturaleza le llevó a crear unas arquitecturas que formaran parte de la anterior. Aparte de ese nuevo lenguaje estético en base a lo natural, el artista exigía a sus arquitecturas ciertas actitudes que reivindicaran los valores naturales de la misma.

Dentro de su proyecto, Manrique muestra una gran atracción por la arquitectura vernácula. Esta la concebía como parte del paisaje y de ella le interesaba, más allá de su sentido estético, la capacidad que esta había tenido para adaptarse a las condiciones del lugar. También valoraba el carácter orgánico de su volumetría, donde las partes siempre se encontraban referidas al todo.

Mientras que en su obra pictórica, el autor se vio influido por la fuerza matérica de Lanzarote, cuando comenzó a trabajar en el espacio real, descubrió que la abstracción que había llevado a cabo en su pintura no era pertinente. De este modo, intervenir en su obra espacial reproduciendo las texturas que realizaba en sus cuadros hubiera sido ridículo. Manrique se enfrentaba a naturalezas potentes, como la de los Jameos, con la actitud de no intentar imitar o decorar: simplemente buscaba hacer evidente aquello que la naturaleza y las fuerzas telúricas habían sido capaces de generar.

A través de la naturaleza, Manrique convirtió la totalidad del territorio de Lanzarote en su proyecto. Tal y como comenta Mariano de Santa Ana, jugó con la percepción del turista, ofreciéndole la posibilidad de adentrarse en los orígenes de la vida gracias a los fenómenos geológicos allí sucedidos.¹⁰

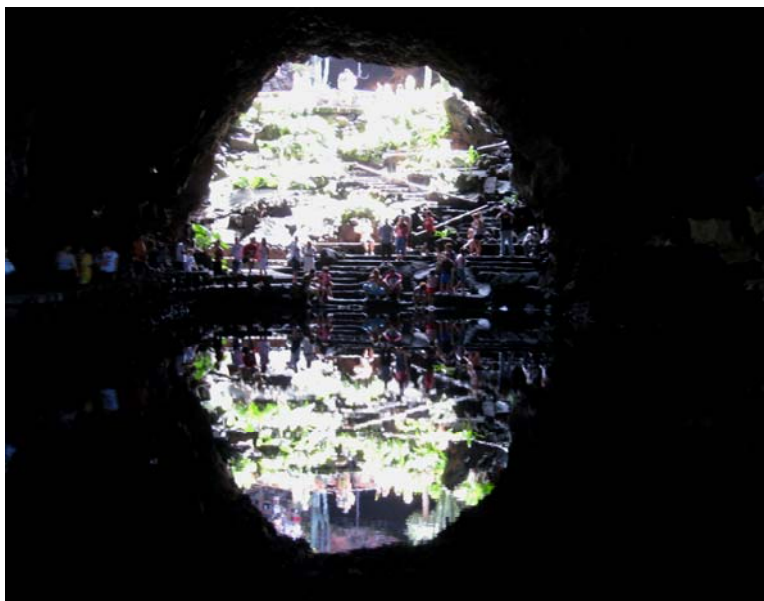
Se señala en el territorio una serie de dispositivos donde el espectador convive con la naturaleza. Ambicionó la armonía del hombre con esta a través de un “arte amable”.

En la obra de Manrique, subyace la idea de ofrecer la cultura insular como producto de la naturaleza, trabajándola de tal forma que pueda ser dada de una forma tematizada para el turista.

¹⁰ Mariano de Santa Ana (ed), “Paisajes del placer, paisajes de la crisis”, Fundación César Manrique, 2004, Teguiise



Fundación César Manrique (Fuente: Marchán Fiz, Simón, *Fundación César Manrique, Lanzarote*. Axel Menges, cop. 1996, Stuttgart).



Los Jameos del Agua (Foto: Antonio Zamora)

Lo vernáculo frente a los lenguajes internacionales

"Parece imposible que después de la catástrofe que supone el haber alterado casi todo el litoral español, borrando las acusadas características que diferenciaban cada lugar por la completa falta de adecuación, introduciendo gratuitamente una fría estandarización internacional, no hayamos podido aprender la lección, para rectificar y salvar lo que nos queda".¹¹

Parte de las actitudes que Manrique tomó en este y otros aspectos que posteriormente se explicaran, tienen su origen en la etapa que el artista pasó en Madrid. Si en sus primeros trabajos como pintor se realizaron bajo el ascendente costumbrista de Néstor Martín de La Torre, una vez se instaló en Madrid y hubo concluido sus estudios de Bellas Artes, Manrique comenzó su renovación artística que lo llevaría hasta su pintura matérica. En este tránsito desde lo figurativo hasta lo abstracto, siempre aparecerá como telón de fondo la naturaleza y los paisajes de Lanzarote como fuente de su imaginario.

¹¹ César Manrique, "Lanzarote, arquitectura inédita", Cabildo de Lanzarote, 1974, Arrecife

Fernando Gómez Aguilera apunta como en esta época existía un interés, por parte de los arquitectos, por tratar contenidos vernáculos mediante fórmulas renovadas. Ejemplo de este gusto serían las realizaciones de J. A. Coderch, el cual se basó en realizaciones tradicionales catalanas y mallorquinas u otras construcciones de arquitectos como Fernández del Amo y Saénz de Oiza. Manrique, según el mismo autor, emprenderá su labor a favor de la arquitectura vernácula de su isla teniendo como referente inicial este clima arquitectónico y cultural en el que se encontraba inmerso.¹²

A partir de la segunda mitad de los cincuenta y ante la creciente posibilidad de que el turismo aflorase – así como de las consecuencias que podría entrañar – se comenzó a escuchar a Manrique acusando a los arquitectos locales de no tener ninguna voluntad de crear arquitecturas insulares que se adaptaran a las características de las islas. Según el, la arquitectura que se debía proponer se tenía que mostrar en sintonía con la naturaleza, con el clima, la luz y el terreno en donde se ubicaba. Al mismo tiempo, rechazó las construcciones que se iban realizando en las islas, tildándolas de pastiches neocanarios.

Esta concepción de la arquitectura vernácula también se vio enriquecida durante la etapa que el artista pasó en Nueva York. En el año 64, tuvo la ocasión de visitar una exposición en el MoMA titulada *“Arquitectura sin arquitectos”*, en la que se mostraban fotografías de arquitecturas rurales por todo el mundo, explicando como las necesidades y las limitaciones habían modelado unas formas, a la vez, dignas y bellas.

Manrique, que ya conocía el potencial del patrimonio de su isla a través de su propia experiencia y de la impresión que causaba la isla al ser visitada por sus colegas artistas y arquitectos, valoró las distintas tipologías que produjo esta arquitectura en relación a las cualidades climáticas y a las de su suelo. Pero también apreció el hecho de que sus construcciones se diferenciaban del resto por sus formas prismáticas, el color blanco de sus fachadas en contraste con el suelo donde se ubica y sus detalles que se distinguen en sus puertas y ventanas, sus tipos de cubiertas, sus chimeneas,... En definitivas, unas volumetrías con un importante componente de abstracción que se disponían conforme a la topografía y la climatología dominante, llevándose a cabo todo ello con los propios materiales que el lugar suministraba.

¹² Fernando Gómez Aguilera, “César Manrique 1950-1997”, Fundación César Manrique, 2006, Teguiuse

El artista, ante la belleza que encuentra en la arquitectura y su preocupación por las posibles consecuencias que el desarrollo turístico podía producir, decidió realizar el libro *“Lanzarote, arquitectura inédita”*, donde se realizaba un estudio de la arquitectura vernácula a través de la fotografía. Para ello, recorrió la isla contemplando y concienciándose de las cualidades del paisaje. El libro, que fue publicado en 1974, no se puede entender como un tratado de arquitectura popular. Simplemente categoriza sus construcciones, así como los detalles que la diferencian del resto de las arquitecturas. El fin perseguido por el artista era el de responder a la necesidad de salvaguardar los valores naturales y patrimoniales, así como servir de documento donde se demostraba cómo se podían realizar nuevas arquitecturas que nos se enfrentaran a las características de la isla, sino que dialogaran con ella. Un libro, a la postre, que debía servir de modelo para las futuras construcciones de la isla.¹³

Javier Maderuelo señala también como en la etapa americana del artista, a pesar de ya tener consolidada su faceta artística, se vio interesado en el arte *Pop*. De este valoraba la capacidad que ha mostrado para romper las barreras del arte culto y arte popular, llegando a la creación de obras que, sin plantear grandes retos a las masas, conservan su calidad estética. A pesar de que la cultura *Pop* ni se plantea introducirse en el ámbito rural, Manrique asimila los recursos y las técnicas icónicas del *Pop Art*, reinventándolas para el uso en el mundo rural. De esta forma, con la ayuda de estos recursos, César contribuiría a mantener la identidad tanto de sus habitantes como de su patrimonio natural.¹⁴

Mención aparte merece en este apartado las diferentes analogías y diferencias que se pueden establecer entre Néstor Martín Fernández de La Torre, anterior en el tiempo con respecto a Manrique y este último.

En Canarias, ante la primera llegada de forma continua de turistas producida en la década de los Veinte y los Treinta, se estableció un debate sobre qué lenguaje arquitectónico se debía establecer en las islas. Existían dos vertientes, por un lado, los vanguardistas, encabezados por Eduardo Westerdahl. Y por el otro, los regionalistas – posteriormente conocidos como tipistas – con Néstor como figura más relevante.

¹³ Lázaro Santana, “César Manrique: un arte para la vida”, prensa ibérica, 1993, Barcelona

¹⁴ Javier Maderuelo, “Jameos de Agua”, Fundación César Manrique, 2006, Tegui

Mientras los primeros defendían una arquitectura funcional en donde la abstracción del espacio primara sobre el lugar, los segundos defendían una arquitectura donde los rasgos locales eran sobre expuestos, dando lugar a auténticas escenografías en base al folclore canario. Tras la Guerra Civil Española,

*“el maridaje arte-política que se consolidó en Canarias en los años que siguieron (...) produjo unos efectos perniciosos, sobre todo en arquitectura”.*¹⁵

A través de la gran influencia profesional de Marrero Regalado y Miguel Martín Fernández de La Torre, hermano de Néstor, se difundieron unos modelos arquitectónicos basados en el estilo “neocanario”, objeto de numerosas críticas por parte de Manrique.

Sin embargo, a pesar de la distancia evidente entre Manrique y Néstor, existe también una serie de paralelismos. En primer lugar, este también desarrolla su carrera en el extranjero hasta el momento que, como en el caso de César, se decide a volver a su isla natal con el fin de “salvarla” y prepararla para la llegada del turismo.

Néstor igualmente propuso revalorizar las islas mediante ciertas intervenciones que se basaron en acentuar los rasgos autóctonos de su arquitectura. Así su propuesta recuperó edificios en desuso, intervino en parajes de gran belleza, decidió preservar otros. Estas ideas mantienen hasta ahora una similitud casi completa con lo pretendido por Manrique. Ambos tenían como meta evitar la estandarización de la construcción que el turismo podía producir en contra de los valores autóctonos.

Si bien el componente de ficcionalización se hace también evidente en Manrique, Néstor propone recuperar la arquitectura tradicional a través del filtro que el propio artista impone, generando unos *collages* de arquitectura “canaria” donde el efecto escenográfico era evidente. Esto daría lugar al denostado estilo “neocanario”, anteriormente comentado.

Manrique, sin embargo, se enfrentó a lo vernáculo utilizando únicamente elementos auténticos¹⁶, como los que ya había estudiado en su libro *“Lanzarote, arquitectura inédita”*.

El artista, en obras como su vivienda en Tahíche, reflejó su posicionamiento moderno con detalles tomados de la

¹⁵ Lázaro Santana, “César Manrique: un arte para la vida”, prensa ibérica, 1993, Barcelona

¹⁶ Manrique argumentaba que en Lanzarote los campesinos pintaban sus casas de blanco por una razón elemental, la cal era barata y abundante en la isla.

arquitectura popular. De esta forma, no buscó responder a ninguna tipología vernácula, sino simplemente utilizó este lenguaje con el fin de no entrar en conflicto con el entorno, tal y como señaló Lázaro Santana.

Manrique, en su propuesta, introdujo una serie de patrones basados en la arquitectura vernácula.

Si bien este ejercicio de revalorización del patrimonio cultural de la isla tenía como objetivo evitar la estandarización de la arquitectura, se establecieron una serie de criterios estéticos y compositivos que, tras el éxito de la propuesta manriqueña, fueron desvirtuados a manos de los promotores privados, los cuales especularon produciendo, igualmente, gran cantidad de arquitectura en serie en base a los criterios estilísticos exigidos.



Lanzarote, arquitectura inédita (Foto: Francisco Rojas Fariña)



Fundación César Manrique (Foto: Antonio Zamora)

La componente lúdica y vital

“Mi alegría de vivir y de crear continuamente me la ha dado el haber estudiado, contemplado y amado la gran sabiduría de la naturaleza”.¹⁷

Distintos autores coinciden en señalar a Manrique como un personaje extrovertido y vital, así como también se le recuerda el carácter un poco ególatra propio de aquellos autores que han alcanzado el éxito. Del artista aún se guarda en la memoria su forma de hablar desinhibida y apasionada a través de la cual era capaz de seducir a los distintos agentes con los que se relacionaba.

Llevaba una forma de vida distraída y jovial lo cual, dada la situación social que atravesaba España en plena época franquista, le granjeó numerosas críticas entre sus propios colegas de profesión.

Sea como fuese, en los distintos ámbitos donde trabajó es fácilmente apreciable como esta actitud personal se traduce en su obra. El propio hecho de pretender convertir los Jameos en discoteca o la atmósfera que se vivía en su vivienda son fiel

¹⁷ César Manrique, “Esta espiral de la vida: el hilo que me conduce al secreto”, 1978, Archivo César Manrique, Fundación César Manrique

reflejo de este carácter con el que quería empapar todo su trabajo.

Manrique pudo imprimir esta idiosincrasia a través del conocimiento intuitivo aprehendido en su isla y gracias también a su periplo por el extranjero donde, principalmente en Nueva York, estuvo en contacto con distintas corrientes culturales.

En los anteriores puntos se señalaba Lanzarote como la fuente principal de inspiración del artista. También, de entre los distintos aspectos que se destacaban, se nombró muy particularmente la condición pintoresca de la ínsula, hecho que pudo haber desencadenado ciertos mecanismos de carácter inconsciente que acabaron siendo plasmados en sus construcciones. Así, el gusto por la sorpresa y el asombro, los constantes *inputs* que recibe el turista en su recorrido o la misma forma con la que se compuso el espacio son muestras de cómo, a través de la percepción de su isla, pudo desarrollar estas habilidades, si bien de una forma involuntaria.

Durante su etapa en Madrid, el artista ya muestra estas

*“actitudes desinhibidas y divertidas, enmarcadas en un talante existencial inmerso en la joie de vivre, como su expresa exaltación de la belleza y el esteticismo, le separaron de la densidad moral y el espíritu calvinista de su generación... Un arte optimista y feliz, que pretendía cantar el costado luminoso de la existencia y contribuir al bienestar individual y civil...”*¹⁸

Por otro lado, en su período neoyorquino, el artista se contagió del ambiente que existía en una ciudad alterada por los distintos acontecimientos sociales, culturales y políticos que en ese tiempo allí acontecían.

El artista sufrió una especial fascinación por el *Pop Art*, ya que su conocimiento no sólo le supuso recuperar alguna de las técnicas que había utilizado anteriormente en su primera etapa como pintor, sino que también le dotó de nuevas herramientas con las que desarrolló su obra espacial.

De esta corriente valoró, principalmente, su habilidad para convertir objetos cotidianos en obras de arte, así como la capacidad para romper las barreras existentes entre el gran público y el arte “culto”. También, tal y como señala Javier Maderuelo, aprende la nueva forma de contemplación que un

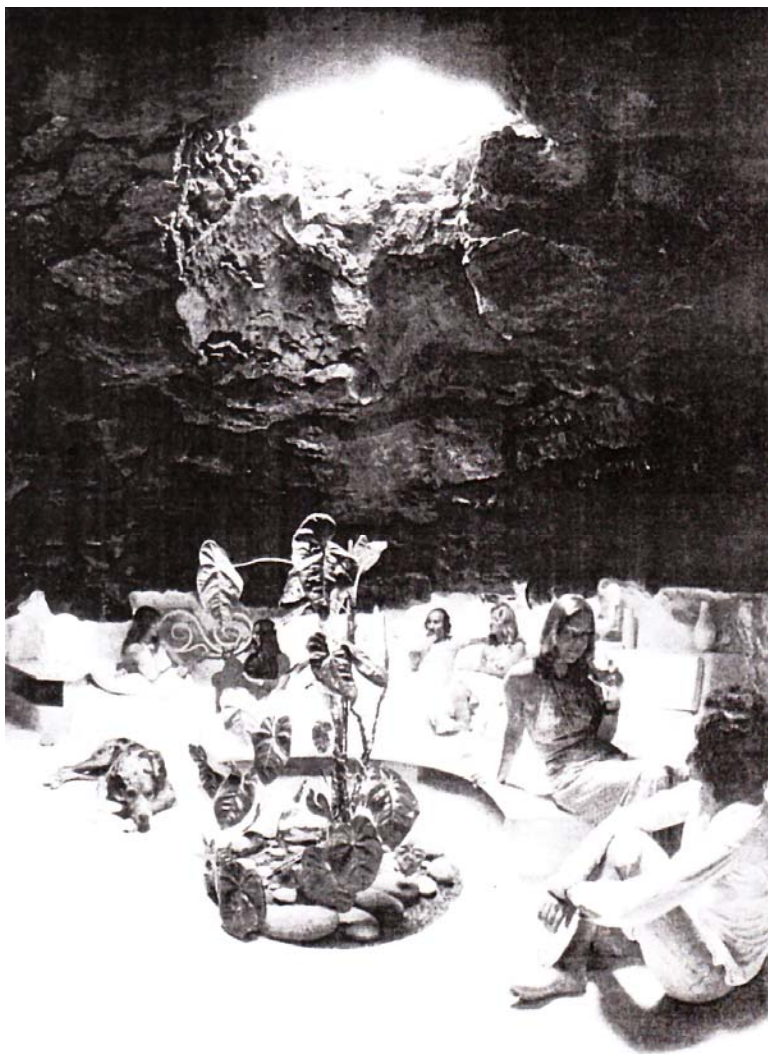
¹⁸ Fernando Gómez Aguilera, “César Manrique. 1950-1957”, Fundación César Manrique, 2006, Teguiise

objeto *Pop* tenía. El consumo de una obra de arte como esta se producía de una manera diametralmente opuesta a la que se podía desarrollar en un ambiente museístico. Para el disfrute de estas piezas, este movimiento reclamaba una mirada lúdica y distraída, de forma que el espectador podría observarlas sin la dificultad y los conflictos que hasta ahora el arte abstracto provocaba.¹⁹ De esta forma y tal como se aprecia en las obras escogidas, Manrique también pretendió esta visión para sus ambientes.

El mobiliario diseñado por el autor, los colores utilizados así como sus formas son muestras de cómo lo *Pop* influyó en el artista.

En definitiva, tanto los recursos asimilados del *Pop Art* como los mecanismos producidos en base a las vivencias captadas en su isla permitieron a Manrique desarrollar este “arte amable” en los que el turista se convierte en actor y espectador de su obra, hecho que se adecua perfectamente a las pretensiones turísticas.

¹⁹ Javier Maderuelo, “Los Jameos del Agua”, Fundación César Manrique, 2006, Tegui



Fundación César Manrique (Fuente: Revista *Arte y hogar* – N° 368 Enero 1978, Editorial Cigüeña / Fermina Bonilla, 1978, Madrid)

Educar con el arte

“Tenemos el deber moral de fomentar la cultura y sobre todo la educación primaria cívica por carecer en absoluto de ella... El mayor negocio de un País es su educación”.²⁰

Fernando Gómez Aguilera ilustra este contenido cuando escribe lo siguiente,

“el artista (Manrique) asume por el arte la función educadora que, junto a la estética, le asignó la ilustración...”²¹

Manrique entendía el arte como vehículo por el cual, a través de la contemplación, se educa y se forma. Esto se refleja en las distintas realizaciones espaciales que llevó a cabo tanto si se observan como piezas individuales como en su conjunto. A nivel territorial, la estrategia de intervenciones realizadas en medios naturales creaba un circuito por el que, mediante la observación, se mostraba la naturaleza de los lugares y los hechos que allí acontecieron. Tanto al recorrer este circuito, como a la vez que se entra en cada una de las piezas que lo configura, el espectador se sitúa de una forma activa y dinámica con respecto al espacio.

El éxito de sus propuestas y la voluntad didáctica que estas contenían, provocaron que buena parte de los ideales del artista calaran en la sociedad lanzaroteña generando una concienciación ecológica que hoy en día es patente en la fisonomía de la isla. De esta forma, Manrique lograba que a través de la educación estética se lograra la transformación ética.

“Su insólita naturaleza, a través de un nuevo sentido estético, ha podido lograrse por un nuevo concepto del arte con profundo sentido didáctico. Así ha llegado, por ese entendimiento antropológico de una general visión, a la aceptación plena del cuidado de la belleza, de su arquitectura y de sus espacios”.²²

²⁰ César Manrique, S/T, 1976, Fables, Las Palmas de Gran Canaria

²¹ Fernando Gómez Aguilera, “César Manrique. 1950-1957”, Fundación César Manrique, 2006, Teiguise

²² César Manrique, “Escrito en el fuego”, Edirca, 1988, Las Palmas de Gran Canaria

Lázaro Santana también señala:

“Para Manrique, los lugares más bellos debían servir de acicates educativos para el hombre, imponiéndole normas de respeto y convivencia”.²³

Y en este sentido resalta la creación de El Almacén, donde Manrique, junto con otros colegas como Pepe Dámaso, definió unas instalaciones que incluían zonas de exposición, comercios, etc., con el fin de dar la posibilidad a los habitantes de Lanzarote de participar en las actividades culturales que allí se realizaban.

En las dos obras descritas en el primer capítulo, esta voluntad didáctica se muestra de una manera muy clara. Más aún si se observan los Jameos, donde además de mostrar la naturaleza que generó ese emplazamiento, se añade al programa la Casa de los Volcanes, una arquitectura destinada a enseñar los fenómenos telúricos que en la isla sucedieron. El conocimiento de la gestación de esta obra, reciclando un paraje en desuso, así como el desarrollo de la misma, donde se respetó la naturaleza existente en el proyecto, son muestras de cómo Manrique actuaba en el paisaje sirviendo de ejemplo para el resto de la población.



Estudio César Manrique (Fuente: Ruiz Gordillo, Fernando, *César Manrique*, Fundación César Manrique, 2001, Teguiuse)

²³ Lázaro Santana, “César Manrique: un arte para la vida”, prensa ibérica, 1993, Barcelona

Obra total

“El futuro del arte se atisba en la creación total”.²⁴

Con esta frase definiría Manrique otro de los puntos de su ideario. Manrique negaba que le redujeran a la condición de pintor, jardinero o urbanista. Tal y como afirmaba:

“las clasificaciones nos empobrecen”.²⁵

Esta vocación total se reflejaba en cada una de las obras del artista, donde hasta el último detalle era cuidado, como se refleja tanto en las obras expuestas como en el resto de su producción. Manrique integraba en su obra espacial desde la escultura hasta el mobiliario.

Fernando Gómez Aguilera, en su estudio de César Manrique en la década de los cincuenta, señala en este periodo donde se

“halla el mito de la integración de las manifestaciones artísticas. Una dinámica que alumbró el horizonte utópico de la obra de arte total y que anticipaba comportamientos practicados a partir de los Ochenta”.²⁶

En este decenio en la que España se encontraba aislada bajo el signo del régimen franquista, las nuevas edificaciones construidas por jóvenes arquitectos como Saénz de Oiza, Fernando Higueras o J.A. Coderch se encontraban vacíos de equipamiento acorde a la obra. Arquitectos como el grupo R en Barcelona señalaban

“la necesidad de recuperar la cultura moderna del objeto y de buscar la colaboración de los artistas”.²⁷

Existía la idea latente de cierta función del arte como actuación estética de lo cotidiano. Manrique, captando estas

²⁴ César Manrique, “Arte español 82”, 1982, Archivo César Manrique, Fundación César Manrique

²⁵ Lázaro Santana, “César Manrique: un arte para la vida”, prensa ibérica, 1993, Barcelona

²⁶ Fernando Gómez Aguilera, “César Manrique 1950-1997”, Fundación César Manrique, 2006, Teguiise

²⁷ Ibíd.

ideas, las interpretaría dando lugar dentro de su obra a productos que generaron belleza y *confort*, en donde ninguna de las áreas de actuación, como los murales o el diseño de mobiliario e resultara indiferente.

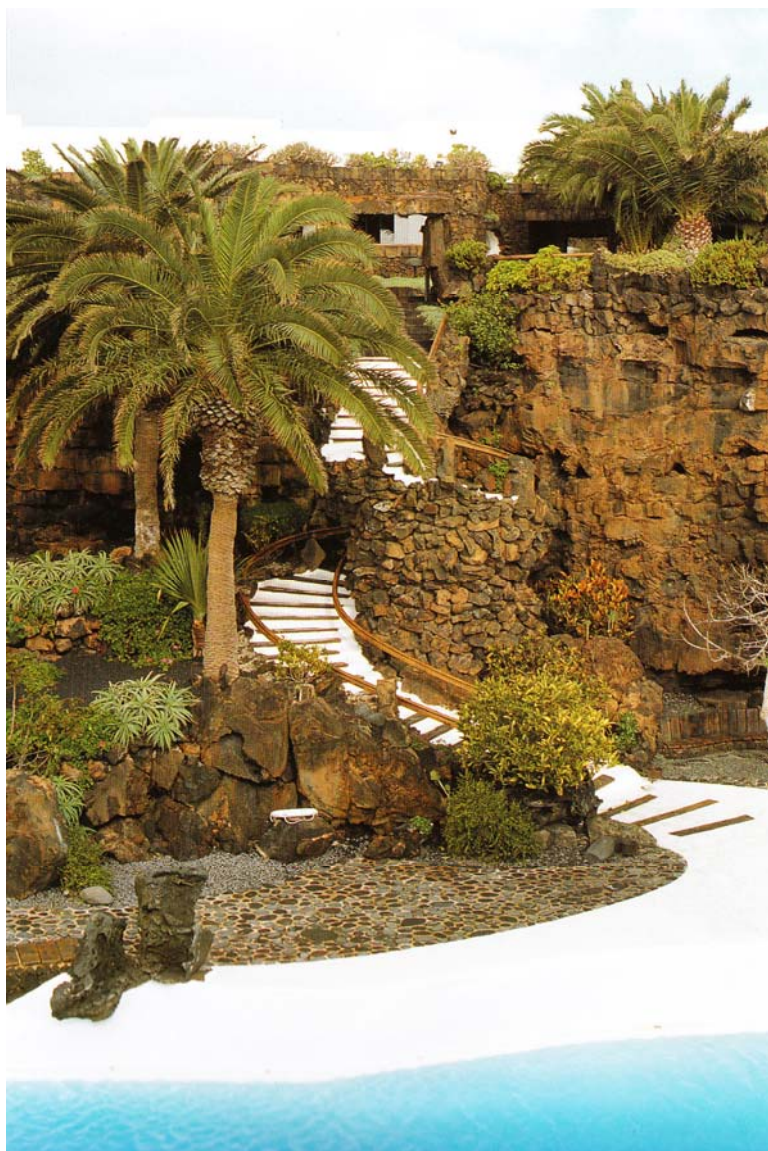
Asimismo, se sostiene que en esta actitud total que Manrique presentaba no respondía a la voluntad de convertirse en un creador total del modo en el que eran en el Renacimiento artistas como Miguel Ángel o Da Vinci. Más bien pretendía demostrar que el artista, en su trabajo, no debía tener reparos a la hora de intervenir en otras labores alejadas de sus actividades habituales.²⁸

Otro aspecto de su “obra total” es que nunca era el resultado individual de una acción. Manrique contó con un equipo de colaboradores y asesores como Jesús Soto y Eduardo Cáceres con los que el artista confrontaba sus propuestas.



Fundación César Manrique (Foto: Antonio Zamora)

²⁸ Lázaro Santana, “César Manrique: un arte para la vida”, prensa ibérica, 1993, Barcelona



Los Jameos del agua (Foto: Pedro Albonoz)

El modelo territorial

“Lanzarote agrupó, bajo la batuta de un excepcional presidente de Cabildo, a un conjunto selecto de personas, que bajo mi entusiasmo, comenzamos a trabajar por la isla, convirtiéndose esta labor, ya todos mentalizados, en un ejercicio continuado e increíble por Lanzarote; esfuerzo entusiasta y amoroso, con absoluto convencimiento y fe en unos resultados satisfactorios, resultados que hicieron ver a los lanzaroteños la original personalidad de su propio paisaje. Se trazó un plan de trabajo, se programó y se estudió detenidamente a fin de obtener mayor partido de los rincones claves de toda la isla, utilizando sus propios materiales para integrarlos, también, en su propia naturaleza”.²⁹

La segunda obra de estudio del segundo capítulo, los Jameos del Agua, nos sirve como pretexto para introducirnos en este último punto.

Esta intervención pertenece a uno de los grandes ejes de actuación llevados a cabo por Manrique. Construir en los lugares más singulares de la isla, así como adecuar espacios naturales de gran belleza intrínseca para el disfrute humano. La instalación de estos “centros turísticos” crearía un itinerario simbólico a través de la geografía de la isla. Ideas básicas como el respeto a la naturaleza y la inclusión del hombre en esta, resaltar su belleza intrínseca así como preservar los paisajes de Lanzarote fueron puestas en práctica gracias a su labor en esta faceta territorial.

Antes de la llegada del turismo, Lanzarote era una isla precaria. Era un territorio aislado, fuera de las rutas comerciales las cuales conectaban con las islas capitales, con escasos recursos tanto económicos, (la pesca y la agricultura) como naturales (el agua). La suma de todos estos factores hacía que la isla padeciera de una pobreza que parecía estar instalada de forma permanente.

Por otro lado, Lanzarote poseía un paisaje y un patrimonio cultural que fueron rápidamente valorados por los residentes y los foráneos.

La llegada del turismo no se produjo de una forma instantánea. Este se había iniciado en las islas mayores, Gran

²⁹ César Manrique, “Escrito en el fuego”, Edirca, 1988, Las Palmas de Gran Canaria

Canaria y Tenerife, desde principios del siglo XX, aunque de una forma más considerable a partir de los años Treinta.

En Lanzarote, ya desde la década de los Cincuenta, se comienza a manifestar el interés de la isla por la actividad turística. La isla contaba con las condiciones idóneas para que esta actividad se implantara y desarrollara. Por una parte, su gran atractivo natural y, por la otra, contaba con otras variables, como el bajo precio del suelo, el minifundismo o el escaso valor agrícola, que hacían de la isla un objeto apetecible de cara a la industria turística³⁰. Sin embargo esto no fue suficiente para que se introdujera el turismo. La ausencia de recursos como el agua y el déficit de infraestructuras relacionadas con el transporte y el turismo retrasaron su implantación.

Ante la falta de iniciativa privada y el interés público por las posibilidades que el turismo ofrece, es en 1960 cuando el Cabildo insular crea una empresa constructora para realizar este tipo de obras.

De esta forma, el gobierno de la isla se hacía cargo de las obras de acondicionamiento y mejora de la red de caminos, los cuales posteriormente servirían de acceso a los centros turísticos. Las instituciones locales, movidas sin ánimo de lucro, reinvertían el dinero sobrante de las infraestructuras en los propios centros turísticos. Su objetivo era el de crear las condiciones adecuadas para hacer prosperar a la isla.

A finales del 1962, el Cabildo inicia la promoción turística, llegando a un acuerdo con el municipio de Haría, por el cual se traspasaban 250 Ha, en las cuales se encontraban tanto los Jameos del Agua como la Cueva de los Verdes.

Un año después, en 1963, la administración insular inicia su acción basando su estrategia en sus dos grandes ejes: comunicaciones y acondicionamiento de los centros turísticos. A su vez, también realiza una intensa labor de publicaciones con el objetivo de dar a conocer las pautas seguidas para el cuidado medioambiental.

En los años venideros se suceden otra serie de factores clave para la implantación turística. Así, en 1964, al Cabildo se le adjudica la pista del aeropuerto, se pone en funcionamiento la primera potabilizadora de la isla en el '65 y, también en ese mismo año, se procede a la apertura del Hotel Los Fariones en Puerto del Carmen, momento a partir del cual se considera iniciada la actividad turística.

³⁰ Mario Alberto Perdomo, El modelo de desarrollo turístico en la isla de Lanzarote: ¿Hacia una estética del turismo? En "I Jornadas de historia sobre Lanzarote y Fuerteventura", vol.I, Arrecife

La puesta en práctica de este trabajo de preparación de los espacios naturales para el disfrute turístico se comenzó en este mismo período. En 1964 se procedió a la apertura de un tramo de unos 2 kms de la Cueva de los Verdes. La operación realizada por Jesús Soto supuso la recuperación de parte del recorrido volcánico que va desde el volcán de La Corona hasta el mar. El éxito de su trabajo le granjeó la admiración de César Manrique, hecho por el cual este último decidió convertir a Soto en parte de su equipo.

Dos años después, en el '66, tuvo lugar la inauguración del ya explicado Jameo Chico. En ese mismo periodo de efervescencia laboral, Manrique propuso la creación en el '68 de una nueva pieza situada en el centro geográfico de Lanzarote en donde, además de esta posición estratégica, concurren varios de los espacios agrícolas más destacados de la isla, La Geria, los enarenados y El Jable. Este lugar se convertiría así en el emplazamiento idóneo para lo que sería la Casa – Museo El Campesino, conjunto remodelado y ampliado a partir de un antiguo caserío que serviría de homenaje al agricultor de la isla.

Es a partir de los Setenta cuando ya se puede afirmar que en la isla existen las condiciones necesarias para que la industria se pueda desarrollar, más aún si se tiene en cuenta que ese mismo año se abre el aeropuerto insular a los vuelos *charter* internacionales.

Coincide en ese mismo año con la realización del restaurante El Diablo ubicado en pleno corazón del parque nacional de Timanfaya. Conjuntamente a la anterior intervención, la creación de la ruta de los volcanes en el '68 permitió consolidar el conjunto a la red turística.

La siguiente obra que se incorporó al entramado territorial fue el Mirador del Río en el año 1973. Situado en lo alto del risco de Famara, ocupa un enclave estratégico que anteriormente pertenecía al ejército. Desde este semicírculo pétreo se tiene la percepción de una de las visuales más relevantes de la isla, el archipiélago Chinijo. Tanto la manufactura como la calidad de esta construcción han permitido incluirla dentro de las más relevantes obras de su trayectoria artística, siendo uno de los hitos en donde más claramente se muestra la nueva relación que el artista proponía con el medio.

La intensa labor de Manrique como protector del patrimonio cultural de su isla le llevó, en el '76, a recuperar una antigua fortificación militar situada en Arrecife. Esta sería reformada en pos de la creación del Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote (MIAC) hecho que supuso un acontecimiento de gran trascendencia dentro de una España, en esa etapa, no muy prolífica en instalaciones de ese tipo.

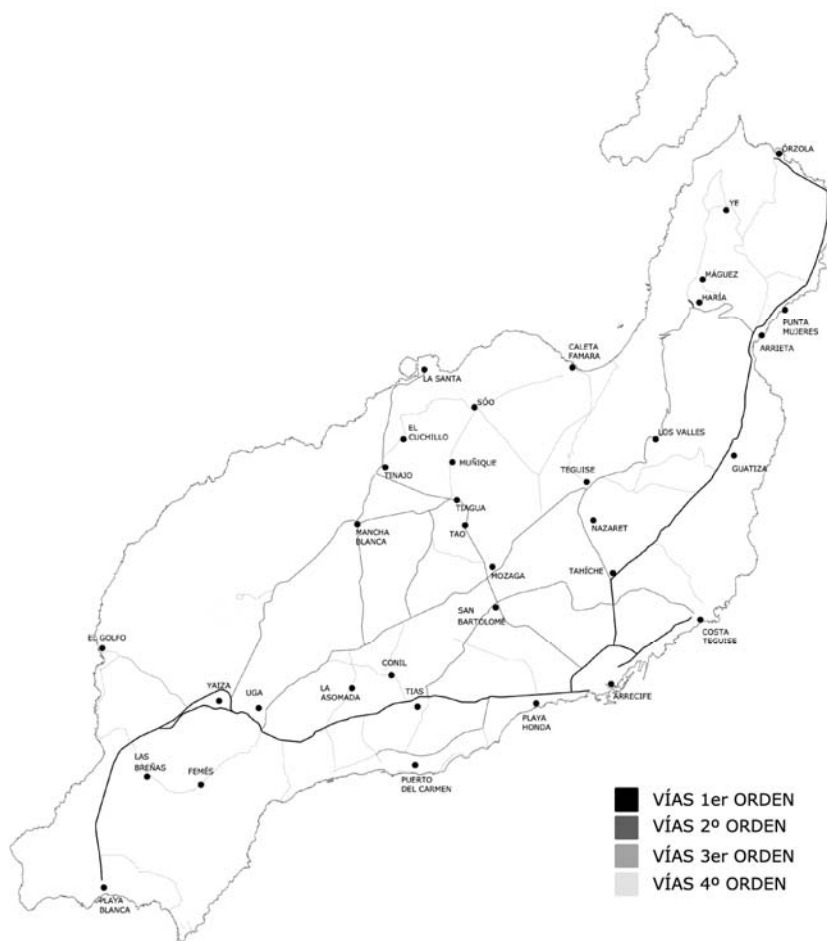
La última obra que el artista llevó a cabo fue el Jardín de Cactus. Pese a que sus inicios se remontan al '73, la obra no fue finalizada hasta 1990. El emplazamiento pertenecía a una antigua cantera de extracción de “picón”, que se decidió restaurar. El uso de este espacio como jardín de cactus resulta no sólo coherente con respecto a las condiciones climáticas sino también con el entorno donde se encuadra, Guatiza. En esta localidad existe toda una tradición que la liga al cultivo de las tuneras o chumberas, por lo cual una instalación de este tipo se ajusta adecuadamente a este entorno. Sobre el resto de paradigmas que conforman la obra de Manrique, en esta se ha de destacar la aportación que realiza a la tipología de los jardines.

Por último, la pieza que acabará coronando la obra territorial de Manrique es su propia vivienda, incorporada al conjunto en 1992 como Fundación.

Durante todo este tiempo, fue el Cabildo a través de la construcción y adecuación de las redes de carreteras el que se encargó de coser todo este territorio. A pesar de que se pudiera pensar que el acceso a estos puntos implicaba la creación de una red viaria de gran capacidad, en la isla se optó por construir carreteras asfaltadas con el ancho mínimo. Los dos ejemplos más claros los encontramos en el acceso a las Cueva de los verdes y los Jameos del Agua, donde se busca una holgura que permitiera circular a un autobús en un solo sentido, así como ciertas dilataciones que permiten solventar el encuentro con otro vehículo de idénticas características. También en el trazado de la ruta de los Volcanes encontramos otro ejemplo de recorrido pensado fundamentalmente para vehículos de gran ocupación.



Camino a Timanfaya (Foto: Antonio Zamora)



Red viaria (1995)

En Lanzarote, es evidente que el turismo se desarrolló gracias a la atención que se le prestó a su imagen turística, siendo fácilmente reconocible el trabajo de César Manrique. El artista, en su intervención, ambicionó dar a conocer su patrimonio, tanto natural como cultural. Haciéndolo visible lograba, por una parte preservarlo y por la otra sacar a relucir la identidad de la isla y de sus habitantes.

“La visión total de la isla como panorámica general responde a un nuevo concepto... La misión que tenía que cumplir para un mayor conocimiento de la arquitectura, y de lo que verdaderamente significaba su extraordinario paisaje, era ponerlo en evidencia a través de varios procedimientos... Mi preocupación fue de una manera global para defender el paisaje y su medio ambiente como conjunto, ya que paisaje y arquitectura pueden ser una sola cosa cuando está integrada y adaptada perfectamente a la tierra”.³¹

Mario Alberto Perdomo habla de este modelo de desarrollo turístico denominado como “La marca Lanzarote”³². Esta viene a ser la síntesis de un turismo basado en las buenas condiciones climáticas de la isla – turismo de sol y playa – en combinación con unos paisajes de gran atractivo. La acción del hombre sobre la naturaleza también se refleja en su territorio, tanto en la agricultura como en la arquitectura. En el campo, dadas las singulares condiciones que la tierra presenta, es el ingenio del agricultor el que le permite subsistir en unas condiciones tan adversas produciendo, a su vez, unos paisajes de gran calidad estética. También en la arquitectura, la precariedad que sufría la isla, hace que el poblador produzca unas edificaciones de gran simplicidad, con una morfología resultado de la relación que esta establece con el medio y sus condiciones climáticas.

Esta estrategia se basaba en crear una marca diferenciada de otras islas y destinos turísticos.

³¹ César Manrique, “Lanzarote, arquitecturas inédita”, Cabildo de Lanzarote, 1974, Arrecife

³² Mario Alberto Perdomo, El modelo de desarrollo turístico en la isla de Lanzarote: ¿Hacia una estética del turismo? En “I Jornadas de historia sobre Lanzarote y Fuerteventura”, vol.I, Arrecife

“No tenemos que copiar a nadie, tenemos que sacar a relucir nuestra personalidad intrínseca de la isla para que nos vengan a copiar a nosotros”.³³

La oferta turística tampoco culminaba con los centros turísticos que se iban entrelazando en el territorio. El artista, en su acción, buscaba preservar su patrimonio cultural y sus paisajes ante el temor que le producía la llegada del turismo.

Con la publicación de su libro *“Lanzarote, arquitectura inédita”* en 1973, Manrique dejó constancia de cómo podía hacer un tipo de arquitectura que no se enfrentara al medio, una arquitectura que serviría de referente de cara a las futuras construcciones.

Este trabajo se complementó con una serie de iniciativas que buscaban proteger la identidad de la isla. Algunos ejemplos de estas fueron la limitación en altura de las edificaciones, el blanco de sus fachadas, el color de sus carpinterías o la eliminación de las vallas publicitarias.

Esta voluntad de vincular la imagen de la isla a la geografía y a la naturaleza, la nueva relación que ofertaba entre el hombre y el espacio natural y el respeto al medioambiente conformaron, de forma exitosa, esta nueva oferta turística diferenciada.

La propuesta introdujo un tipo de estrategia que ahondaría en la identidad del territorio y la del habitante, a través de la intervención en el medio natural. Existe también una concienciación popular e institucional fácilmente apreciable desde la labor didáctica que Manrique emprendió, siendo sus obras reflejo de su vocación ética y estética.

En la actualidad, desde la *web* del Cabildo de Lanzarote, su concejalía de centros turísticos ofrece dos itinerarios que parten desde la capital, Arrecife, con el fin de facilitar la comprensión de los centros turísticos. Estos itinerarios temáticos se dividen en dos: la ruta norte y la ruta sur. En estas rutas, además de recorrer sus centros, se ofrece la posibilidad de complementar la visita con los paisajes y pueblos más relevantes de su entorno haciéndose así patente la voluntad de la administración pública de dar a conocer todo el potencial que la isla atesora.

Muy brevemente, en la ruta norte, nos proponen reconocer su relieve más abrupto, que en esta zona se encuentra, a través de los dos grandes accidentes que definen su paisaje. El risco de Famara, situado en el norte de la isla, se caracteriza por ser la

³³ César Manrique, “Escrito en el fuego”, Edirca, 1988, Las Palmas de Gran Canaria

zona más escarpada del territorio y el volcán de La Corona, de cuya actividad eruptiva dio lugar al ya explicado Malpaís.

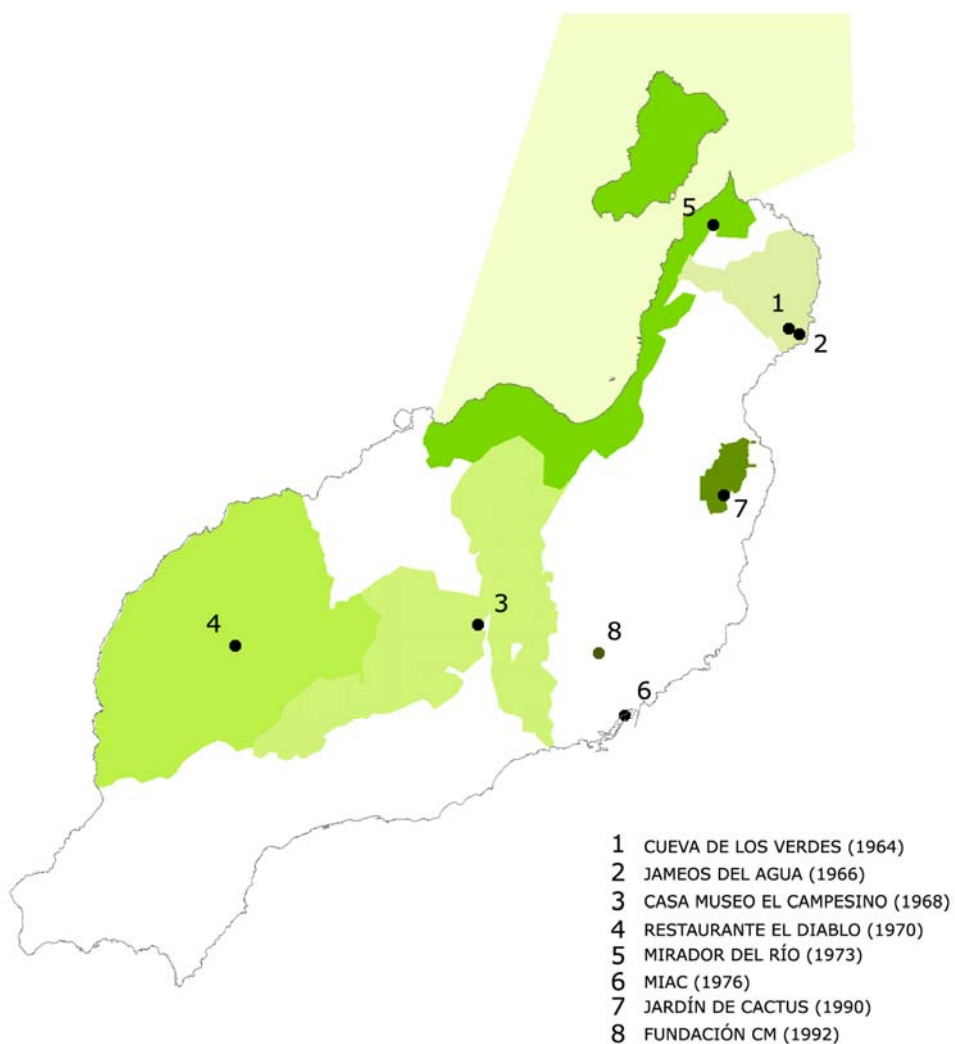
En este itinerario se visitarían el Mirador del Río, el cual se sitúa en lo alto del risco de Famara y permite la contemplación del llamado archipiélago Chinijo, compuesto por La Graciosa y otros islotes. Posteriormente se propone visitar la Cueva de los Verdes y los Jameos del Agua, ubicados estos en el malpaís de la Corona. Y por último, se añade el jardín de Cactus, situado en Guatiza, que sería la obra con la que Manrique finalizaría sus dispositivos espaciales.

En el transcurso de las visitas, se insta al espectador a reconocer las localidades que por su alto interés y belleza se pueden situar dentro de este itinerario. Haría, Guatiza o Tegui, en el interior o Arrieta, Punta Mujeres u Órzola, situadas en la costa, son citadas desde la web.

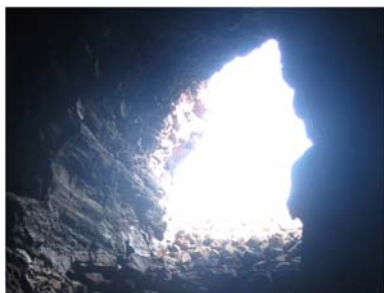
La ruta sur presenta unos paisajes con una orografía más suave. Es una zona de gran diversidad paisajística, encontrándose entre estos territorios los paisajes semidesérticos del Jable, el macizo de los Ajaches o los paisajes volcánicos del parque nacional de Timanfaya.

Dentro de este recorrido se sitúa en el centro de la isla la Casa – Museo Monumento al Campesino, las Montañas del Fuego en Timanfaya y el Museo Internacional de Arte Contemporáneo – MIAC – en la capital. A este recorrido de centros también se le podría agregar otra pieza, la fundación César Manrique descrita en el primer capítulo.

De la misma forma que en el anterior itinerario, se propone complementar la visita con lugares como las playas de Puerto del Carmen y Playa Blanca. Así como descubrir otros paisajes de gran belleza intrínseca como La Geria, el Golfo, los Hervideros, etc., y otras localidades como Yaiza, Tinajo, Mancha Blanca, etc.



Implantación territorial



1. Cueva de los verdes, 1964



2. Jameos del agua, 1966



3. Casa/Museo El Campesino, 1968



4. Restaurante El Diablo, 1970



5. Mirador del Río, 1973



6. MIAC, 1976



7. Jardín de Cactus, 1990



8. Fundación César Manrique, 1992

IV. NOTAS FINALES

Introducción

Esta última fase del estudio se utilizará, como hilo conductor, las distintas percepciones que se superponen sobre Lanzarote. De esta forma, la labor emprendida por Manrique queda patente gracias a la mirada que supo depositar sobre su isla. Su enfoque, desde el que abordó la concepción territorial de proyecto, contenía un elevado grado de agudeza y precocidad así como también contenía algunas ambigüedades y un cierto ápice de ingenuidad. Circunstancias, todas ellas, que permiten entender la profundidad del personaje en relación a su isla y al tiempo en el que vivió. Sobre Lanzarote, el autor volcó toda su acción, utilizando para ello las herramientas que le eran propias, las provenientes de su arte.

Siendo el talante del artífice una actitud pertinente, ello no representa que su posición no sea más que otra visión de las muchas percepciones latentes que en la palabra paisaje se encuentran implícitas. Desde este punto, la re-visión del entorno isleño a partir de mi condición de estudiante de paisaje intentará sobreponer otra forma de contemplación del mismo. Esta posterior categorización del paisaje isleño tratará de relacionarse con el siguiente punto, la implantación de la industria turística y los posibles conflictos que puede generar con el territorio. A diferencia de los anteriores, el turismo reclama una aproximación determinada con respecto al paisaje. Para ello, simplifica y reelabora la imagen real del territorio, distorsionando esta situación existente en favor de una visión nítida y tematizada que sea fácilmente exportable a nivel global.

Enfrentándonos al turismo, la investigación nos lleva a otro de los conflictos que esta actividad produce, la dicotomía identidad / tematización. Mientras el primero introduce una imagen compleja a partir de las distintas relaciones que se establecen en el territorio, el segundo, como ya se ha nombrado, define un entorno teatralizado y ficticio. En definitiva, una última mirada que nos servirá para ahondar en la forma de percibir los espacios turísticos.

El proyecto territorial

> REFUNDACIÓN

Uno de los aspectos que ha forjado el carácter de los pobladores de la isla ha sido su constante lucha por la subsistencia así como el ingenio que han desarrollado con ese fin. Un ejemplo reciente de esta vocación sucedió hace menos de 300 años, cuando una serie de erupciones cubrieron casi un tercio de la superficie de la isla. En este episodio, el campesino fue lo suficientemente audaz como para hacer frente a esta fatalidad creando espacios como La Geria o los enarenados. Al igual que sucedió entonces, la labor de Manrique vuelve a ser otro episodio de esta constante refundación en la que viven los lanzaroteños.

> RELEVANCIA Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA PROPUESTA

De las distintas cualidades que adornan este proyecto, se ha de destacar, por una parte, la capacidad que se mostró para crear las condiciones adecuadas que liberaran de la pobreza y el aislamiento a su sociedad.

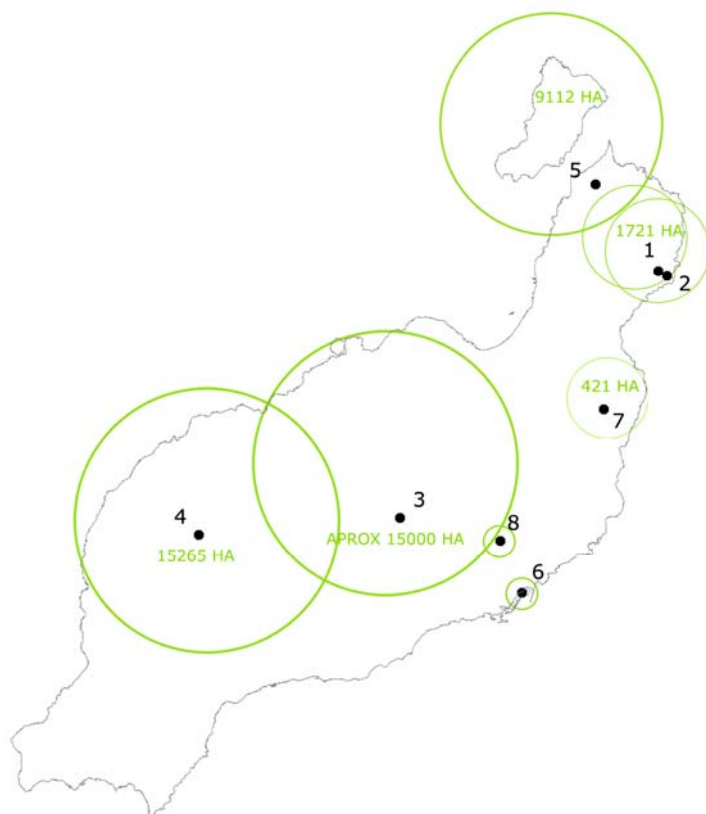
Igualmente excepcional resulta la voluntad de hibridar lógicas turísticas con la preservación del territorio. Mediante las intervenciones realizadas, el artista se aseguraba en el mismo proceso la protección del legado patrimonial y ecológico de la isla al tiempo que lo optimizaba en términos económicos.

Esta serie de operaciones no se hubiera podido llevar a cabo sin la intervención de la administración local, el Cabildo y en particular a su presidente, José Ramírez. Este, íntimo amigo de César, ante las dificultades existentes para atraer la inversión privada y la decidida apuesta por la industria turística de la institución, decide crear una constructora pública la cual se encargaría tanto de mejorar las infraestructuras como de realizar los centros turísticos de Manrique.

En la propuesta realizada existía un trasfondo ético y didáctico dirigido a evitar el colapso turístico de la isla mostrando, para ello, una “nueva” manera de relacionarse con el medio. La defensa del medioambiente y la concienciación ecológica que se produjeron son otras de las claves que permiten exaltar las virtudes de este trabajo, más si se tiene en cuenta el contexto histórico en el que se encontraba.

Con esta nueva actitud se hacía frente al turismo fordista desde el equilibrio ambiental y la preservación de la memoria.

Inmersos ya en el proyecto territorial, la metodología seguida por el autor se basaba en la creación de estos equipamientos de ocio situados en enclaves latentes³⁴ en la memoria colectiva. Estos objetos estructurarían una malla territorial en la que cada uno de estos “iluminaría” un entorno, convirtiéndolo en paisaje.



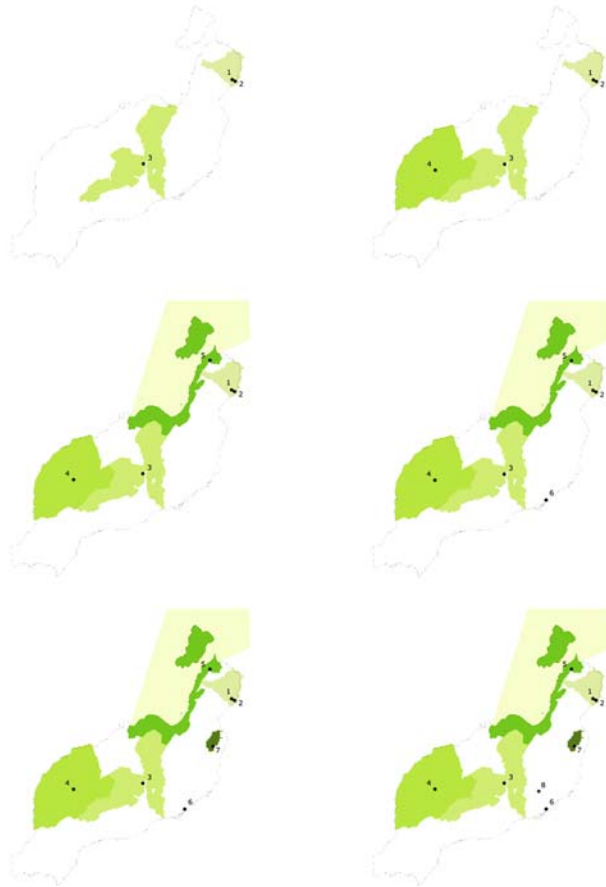
Áreas de influencia

> COLONIZACIÓN

A partir del estudio iniciado en el segundo capítulo, en Lanzarote se advierte la implantación de este modelo a través de un proceso de colonización espacial donde, a medida que este desarrollo se va alargando en el tiempo, nuevos tejidos – territoriales – se van “contagiando” dentro de la estructura

³⁴ La cueva de los verdes, por ejemplo, se había utilizado tradicionalmente como refugio de los habitantes frente a las incursiones piratas.

insular. Estos nuevos polos de atracción no hubieran sido tales sin la trabazón infraestructural de la que el Cabildo se encargó. Ambos procesos actuaban en sincronía en pos de este nuevo paisaje programático.



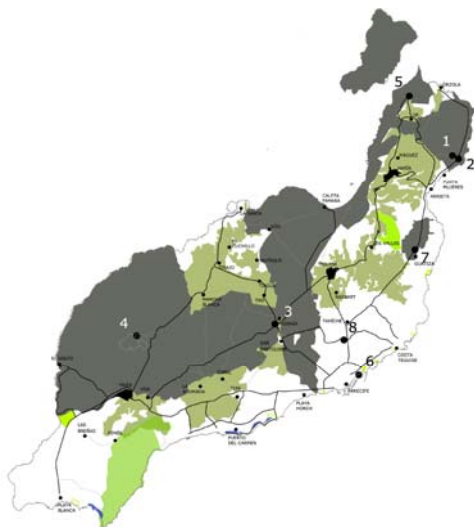
Esquema de colonización

> VISIBILIDAD E INVISIBILIDAD

El diseño de estos “testigos” dispersos en el territorio cumplen la misión de ver y ser vistos; en este sentido, la vocación de ser visibles no refleja la voluntad del artista por destacar en el territorio, sino por lograr hacer perceptibles ciertos paisajes que se encontraban en situación de abandono. Con este trabajo de hacer visible lo invisible el artista alcanzaba una de sus metas proyectuales: proteger los paisajes y el patrimonio al mismo lugar que se ofrecían para el consumo turístico.

> PROYECTO INACABADO

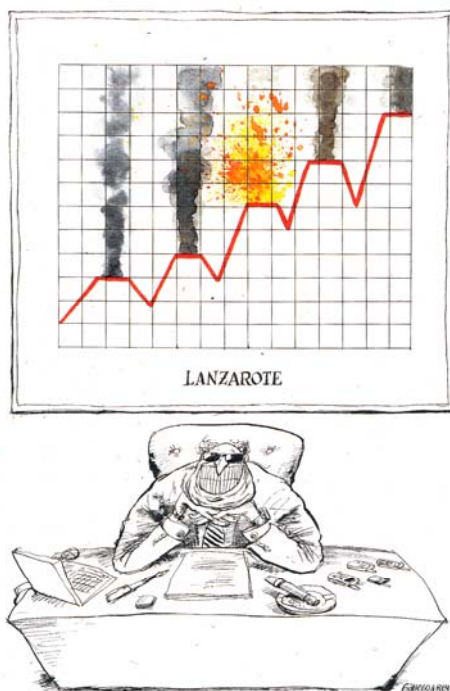
Analizando desde nuestra posición actual el proyecto de Manrique, se deja entrever la posibilidad de ser retomado, más si se tiene en cuenta que, desde el estudio realizado, la labor del artista parece inacabada. En el presente, existen otros muchos territorios insulares en los que la acción antrópica está borrando las señas de identidad del lugar y frente a los cuales se debería adoptar una nueva postura adecuada a nuestro tiempo y al instrumental que poseemos. Esta situación abre así un nuevo campo de estudio en el que poder trabajar en pos de un mismo objetivo.



> INGENUIDAD

Quizás uno de los aspectos mas vagos del artista que el tiempo nos ha permitido apreciar es este optimismo desbordante que le hizo creer que el hombre permanecería fiel al modelo implantado. La apuesta manriqueña por un turismo limitado y de calidad se truncó tanto por las políticas difusas que desde la administración se llevaron a cabo, como por la ambición desmedida de los promotores privados. En definitiva, el éxito de la propuesta devino en fracaso, así como el artista pasó de ejecutor turístico a “sindicalista” del medioambiente y su territorio.

ESPECULACIÓN



Dibujo de Gallego y Rey, en AAVV. *Lanzarote, el papel de la crisis*, Fundación César Manrique, Taro de Tahíche - Teguiise 2000

> ARTE Y PAISAJE LANZAROTEÑO

Volviendo nuevamente a los espacios donde proyectó, Manrique aplicó esa mirada a través del arte por la cual, utilizando la definición de Alain Roger, lograba la “*artealización*” de Lanzarote. Identificando el paisaje no tanto con sus valores ambientales, sino con la mirada de quien los contempla, el artista supo hacer del territorio paisaje a través de su arte. De este modo, la frase del citado autor:

“La naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina” ³⁵

³⁵ Alain Roger, “Breve tratado del paisaje”, Biblioteca nueva, 2007, Madrid

Cobra verdadero sentido a través de Manrique. Mediante este proceso de artealización, supo reconocer los valores del lugar. En este sentido, el mérito del autor no sólo reside en su facultad para revalorizar sus paisajes sino también en la sensibilidad que tuvo para observar este marco físico como una fuente de placer y no como un mero recurso a explotar.

Pierre Donadieu define la “*conservación inventiva*” como el proceso proyectual que concilia distintos elementos del paisaje con la ideación de formas innovadoras, capaces de responder a nuevos usos y funciones del territorio. La creación de los dispositivos espaciales que implantó en las distintas zonas de su territorio cumplió esta doble misión de, por una parte, preservar el territorio y, por la otra, ser un método novedoso por el cual turismo y paisaje se integran. La red de operaciones arquitectónicas que generó esta estructura paisajística encaja así con las consideraciones del mencionado autor.

Del mismo modo, se le debería reconocer el valor de haber elaborado un tipo de arte que establece relaciones tanto con sus habitantes como con el lugar, a través de unas intervenciones que además de cumplir sus funciones estéticas poseen una gran carga didáctica y social. Manrique, parafraseando a Javier Maderuelo, crea obras que sobrepasan la categoría de *Land Art*, convirtiéndose en precursoras de lo que en los Setenta se llamará Arte Público.

Resulta igualmente curioso observar este proceso simbiótico por el cual Manrique utilizaba su isla como fuente de inspiración para su trabajo artístico el cual, a su regreso definitivo, volvió a revertir sobre su territorio. En su trayectoria artística desarrolló fundamentalmente un principio sobre el que giró toda su producción, el binomio Arte/Naturaleza. La exploración de este concepto se refleja en sus obras espaciales, donde adopta una actitud sensible al entorno a partir del conocimiento vivido del lugar, buscando, fundamentalmente, exaltar sus propias virtudes estéticas.

Del conocimiento de la naturaleza extrajo la *mimesis*, instrumento por el cual se podía relacionar con el entorno a partir de la lectura de las preexistencias y el ambiente que lo acoge, entendiéndola no tanto a nivel de procesos como en cuanto a su imagen. En operaciones como su vivienda – fundación, ubicada dentro de un espacio relativamente urbanizado, trata de construir un lugar que se adapte al resto del emplazamiento utilizando los ya mencionados elementos vernáculos. Otras situaciones como el caso del Mirador del Río, utiliza la propia piedra del lugar para revestir sus fachadas dando lugar a un conjunto casi imperceptible desde lo lejos. En

los casos expuestos, así como en algún otro trabajo parece tener una estrategia mimética parecida a la que se produce en el reino animal para garantizarse la supervivencia.



Ejemplo de *mimesis*: Mirador del Río (Foto: Antonio Zamora)

> LO POP EN MANRIQUE

Indudablemente, sería ingenuo pensar que Manrique no hubiera sufrido ninguna influencia más a lo largo de su trayectoria artística que la de su isla. Durante sus distintos *stages* en el extranjero, el artista tuvo la ocasión de confrontarse con distintos movimientos artísticos que pudieron influir su arte. De entre estos, la aproximación a su propuesta a través de lo *Pop* es quizás uno de los aspectos más remarcables. Frente a un lenguaje, como el que utiliza, basado en la correcta relación con el lugar y el respeto medioambiental, introduce nuevas lógicas pertenecientes a esta categoría. Resulta pintoresco y puede que ese sea su objetivo, observar los espacios interiores acondicionados con esta estética, en oposición al contexto.

Desde mi punto de vista, la introducción del *Pop Art* dentro de su propuesta arquitectónica parece tener más correspondencia con el carácter vital que este tenía y con el que quería contagiar sus espacios que con esa cualidad de lo *Pop* con la que se lograba hacer el arte consumible por todos los públicos. Si bien, y a la postre, esta última finalidad también resultó del todo provechosa para la industria turística.

Lanzarote y el silencio

La particular conformación de la isla a partir de factores climatológicos, antropológicos y, quizás en mayor medida, de carácter geológico, permiten introducir este paisaje insular dentro de una nueva categoría estética cuyo interés radica en su misterio y su ambigüedad.

Este reconocimiento se realiza a partir de la doble condición implícita en su paisaje, su visibilidad y su invisibilidad. De forma indisoluble, ambos factores permiten la aprehensión de una realidad perceptible producto de los signos que se encuentran latentes en su territorio. Así, dicha geografía “sensible”, que evoca el silencio, obedece a distintos factores que hacen, en suma, percibir la atmósfera sensitiva como algo inherente al lugar. No se pretende crear una clasificación que permita delimitar este tipo de paisajes, más bien se busca apuntar los factores que contribuyen, desde mi posición, a la generación de este manto emocional.

> LO VISIBLE

Las características visibles que permiten su categorización en este nivel estético responden a una serie de cualidades como la visión de una naturaleza de genética brutal o la percepción de la escala del hombre relativizada en función del entorno. La sensación de inmensidad, producida fundamentalmente gracias a la marcada horizontalidad reinante, así como la percepción de infinitud y del vacío se manifiestan aún más gracias a la presencia del mar y a la falta del estrato arbóreo, hecho por el cual podemos percatarnos de la superficie de su territorio hasta sus horizontes más lejanos. La sensación de uniformidad del territorio también contribuye en esta percepción adimensional del entorno. Una única extensión de origen volcánico que cubre con sus distintas texturas la totalidad de la isla puede llevarnos también a la idea de superficie ilimitada.

> LO INVISIBLE

Sin embargo, en cualquier paisaje como el que pertenece a esta definición estética, lo visible no describe de forma exhaustiva su realidad. Existe, en su conjunto, un tejido latente, del que emana una serie de reglas y procesos, configurando este halo reservado e íntimo que se refleja en su apariencia externa.

El límite entre ambos estratos es puramente subjetivo. Tratar de definir un “hecho” como perteneciente a una sola categoría implicaría perder la dimensión de la misma. Prueba

de esta ambigüedad es la revisión de algunos de los conceptos que anteriormente se han comentado a nivel teórico.

La noción de distancia se podría reformular no sólo desde un punto de vista físico, sino como una dimensión de carácter emocional, donde el paisaje establece nuevas y complejas relaciones con el hombre. Alejándose de él, logra que se acerque a sí mismo.

El vacío, como siguiente generador metafísico de esta condición, se caracteriza tanto por la aparente ausencia de vida, como también por la falta de cambios físicos a lo largo del año. En realidad, estas supuestas privaciones albergan ocultas una serie de procesos, de ritmos y de tiempos más lentos que los del hombre. La falta de atención contemporánea a este tipo de secuencias dificulta la posibilidad de asimilación por parte del sujeto.

En paisajes como el que se trata, las duras condiciones ambientales tampoco pueden pasar desapercibidas. En particular, el viento, se convierte en este caso en la música de fondo de este ambiente.

La suma de todas estas condiciones parece facilitar una actitud mística. Del lugar emana el sentimiento de lo sagrado, de comunión con la soledad y de misterio, aprehendiendo el hombre estos espacios como lugares de signo mágico donde puede entrar en simbiosis con las fuerzas naturales.



Proceso biológico subyacente – Proyecto de Gilles Clément

> EL SILENCIO ANTROPIZADO

Por contener el paisaje la acción del hombre, no podemos reducir el contexto isleño a un único estrato natural, visible e invisible. De hecho, sería imposible alcanzar a leer el territorio de Lanzarote sin haber estudiado su geografía, en el sentido más extenso de la noción, incluyendo los caracteres culturales y antropológicos en la revisión de sus paisajes. El hombre a lo largo de la historia ha ido imprimiendo sus signos en la naturaleza; señas que superponen un palimpsesto antrópico al paisaje y que hoy en día podemos identificar en sus preexistencias territoriales. Tanto en los paisajes agrarios como en la arquitectura vernácula podemos hallar estos indicios que muestran como el hombre supo asimilar las particularidades territoriales de su entorno. De esta forma, en alguna de las intervenciones antrópicas, los confines físicos parecen haberse diluido, como en el caso de La Geria donde la sucesión de socos

construidos por el campesino parece desarrollarse hasta el infinito.



El paisaje “infinito” de La Geria (Foto: Antonio Zamora)

También la volumetría de sus arquitecturas añade abstracción y limpieza al territorio. Su ubicación preferentemente aislada, sus reducidas dimensiones y su íntima relación con el lugar contribuyen, nuevamente, a esta percepción emocional del silencio. El hombre “pre-turístico” elaboraba paisajes que eran resultado de su continua búsqueda de la naturaleza. Con esta inteligente actitud, disipaba menos energía en la construcción de la misma, así como al tiempo lograba entornos cargados de humanidad.

> LA POLISEMIA DEL PAISAJE

Aceptando esta última condición se entiende como el paisaje ha metabolizado a la sociedad y como consecuencia de ello, su capacidad de ser leído desde múltiples puntos de vista. Es lo que al comienzo del capítulo denominábamos percepción latente del mismo. El paisaje se convierte así en un término polisémico que puede ser advertido desde sus componentes principales, entendiendo todo este conjunto de signos como el lenguaje del mismo.



Elementos representativos del paisaje insular (Foto y reelaboración: Antonio Zamora)

> MANRIQUE Y EL SILENCIO

Manrique, en este sentido, aportó su propia definición de paisaje por medio del arte. Introduciendo sus axiomas añade una nueva capa de complejidad y conflicto al territorio. En el artista late una actitud ambivalente que lo acerca a dos conceptos aparentemente antagónicos como la lectura sensible del lugar y la introducción de nuevas reglas como las procedentes del *Pop Art*.

De la natura, el autor extrae distintas pautas en pos de una “nueva” articulación entre el hombre y el universo. En este sentido, las propuestas de Manrique saben leer el ambiente místico que en la isla se respira. Muchas de las obras del artífice destacan por

“un carácter que tiende a sugerir una mágica ritualidad” ³⁶

como en el caso del restaurante El Diablo o las burbujas de su vivienda. Mediante la vinculación a la naturaleza Manrique pretendió hacer sentir al hombre como parte indisociable del cosmos. Para ello, utilizando nuevamente recursos como la *mimesis* – entendida esta como el respeto al entorno y a sus

³⁶ Lázaro Santana, “Timanfaya”, Fundación César Manrique, 1997, Teguiise

signos, el gusto por la curva – utilizada para subrayar la componente esotérica, la disolución buscada entre el exterior y el interior, etc., el artista lograba su fin.

Observadas así las construcciones de Manrique, se puede afirmar de ellas que mantienen una actitud “silenciosa” con respecto al paisaje. Sus objetos, generalmente aislados, se relacionan de una manera sosegada con el entorno.



El “silencio” de Timanfaya (Fuente: Alberti, Rafael, *César Manrique*, Ed. Braus)

> ARTE PROVOCADOR

La predilección del artista por lo *Pop* podría desencadenar más controversia, en este sentido, la introducción de este lenguaje parece “gritar” dentro del paisaje isleño.

Ello no implica necesariamente una connotación negativa; en primer lugar, en la mayoría de sus acciones, el autor se limitó a utilizar este lenguaje a nivel de interiores. Por otra parte, con la inclusión de esta corriente global en Lanzarote logró hacer acceder al gran público a su labor artística sin generar los conflictos que el arte abstracto provocaba.

El resultado de sus operaciones dio lugar a unos ambientes completamente pintorescos, con los que parecía reformular la relación con el entorno. Desde este punto de vista, este proceso de mimetización formal que ya hemos nombrado quedaba interrumpido en su interior con la introducción de este estilo artístico.

Sin embargo, es en la voluntad de Manrique, embriagado quizás por el ambiente que vivió en su periplo americano, de instaurar ese tipo de atmósferas en su isla a través de lo *Pop* donde el artista pudo estar más desafortunado. La propuesta inicial de convertir los Jameos del Agua en un *nightclub* parece quizás de lo más dispar que se podría introducir en un paisaje como el que se ha descrito.

La degeneración del *Pop Art* que se produjo en el exterior de algunos de sus objetos espaciales mediante la composición a partir de elementos vernáculos es otra de las cuestiones que se

abren y que posteriormente se abordará en torno a la utilización de esta corriente.

El ruido turístico

> LA ACTITUD PRE-TURÍSTICA

Ahondando en las anteriores reflexiones se puede resolver que el silencio le es intrínseco a Lanzarote. La actitud que le podría provocar a un observador sensible debería ser la del respeto parecido al que, como señala el geógrafo Eugenio Turri³⁷, se produce al adentrarnos en un templo o una catedral.

Sin embargo, a un emplazamiento como el que tratamos, se le superpone un uso del todo dispar al que la atmósfera reclama.

Antes de la irrupción de esta industria, el hombre pre-turístico nos mostró como convivir con su naturaleza volcánica³⁸. Construyendo con los materiales del lugar, trabajando en su territorio, etc., el sujeto lograba relacionarse de una manera simbiótica con el entorno, entraba a formar parte del universo a través del conocimiento de su propio ser.

> LA INFRAESTRUCTURA TURÍSTICA

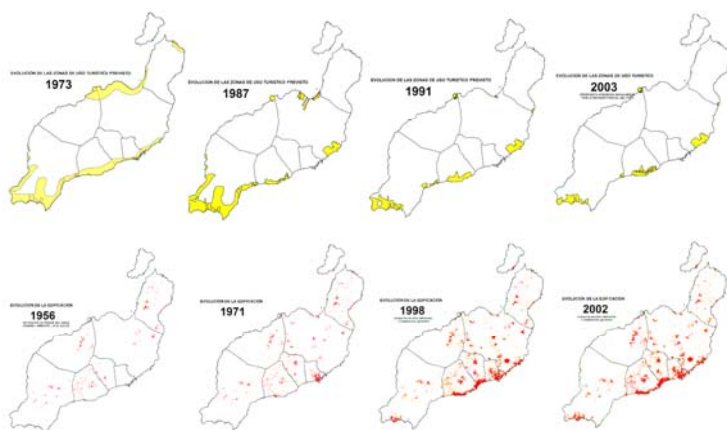
Sin embargo, la aparición del turismo supuso una especie de negación a esta organización basada en la búsqueda del silencio y lo sagrado. Esta industria es fiel reflejo de la incapacidad actual de relacionarse con la naturaleza por parte del hombre. La actividad turística, en este caso, recrea un mundo donde el ruido le es intrínseco, borrando así esta incomodidad moderna que sufre el sujeto ante la percepción del silencio. En Lanzarote se había pretendido inicialmente una infraestructura turística moderada y en relación al medio, pero que, a la postre, se ha terminado corrompiendo a favor de los intereses de los promotores y especuladores privados. En el proceso se tergiversó parte del discurso estético de Manrique, haciendo de las construcciones de nueva planta una producción en serie – tan criticada por el artista – en base a los elementos vernaculares que el autor defendió. Esta actitud torpe frente al territorio da lugar a implantaciones turísticas que se enfrentan a sus paisajes rompiendo, con ello, el tiempo y la historia de los mismos.

³⁷ Eugenio Turri, "Il Paesaggio e il silenzio", Marsilio Editori, 2004, Venezia.

³⁸ Esta compatibilidad llegó hasta tal extremo que el lanzaroteño coexistió durante 5 años con las lavas del volcán.

Desde el punto de vista del turista, la labor artística de Manrique en el paisaje de la isla contribuyó a desdramatizar su conformación plástica en pos de que pudiera ser percibido estéticamente. De forma muy positiva, el artista, a través de su acción, tuvo la voluntad ética de hacer entender al turista el misterio que envuelve Lanzarote. Con ese objetivo y tal y como recoge Lázaro Santana “su creación (a Manrique se refiere) obedecía a una especie de dictado mágico: Alguien parecía insinuarle en cada caso que debía hacer”.³⁹ Manrique se dejaba llevar en manos del “Genio del lugar”, donde el propio espacio físico le dictaba sus soluciones.⁴⁰

Del mismo modo se ha de decir que las operaciones realizadas simplifican, en cierto modo, el contenido semiótico del lugar convirtiendo el medio en espectáculo tematizado. El turista percibe todo aquello que le es visible olvidando todos los signos que en este se encuentran latentes, viviendo una experiencia gratificante pero no completa.



Evolución del suelo con destino turístico en Lanzarote (Elaborado por E. Gil Paéz, 2004)

³⁹ Lázaro Santana, “César Manrique: un arte para la vida”, prensa ibérica, 1993, Barcelona

⁴⁰ Como defiende Alain Roger, en esta relación entre el *Genius Loci* y el sujeto se ha de hacer una salvedad. Manrique, más que seguir una inspiración sobrenatural, se limitaba a proyectar una mirada cultural aprehendida, en gran medida, de su paisaje isleño.

El turismo masivo, tal y como se da en Lanzarote, anula el contenido místico de la propuesta. La consideración que este tipo de espacios reclama es opuesta al uso turístico y su ruido intrínseco. El uso de este tipo de arquitecturas debería llevarnos a una nueva actitud donde el hombre volviera a reencontrarse con la naturaleza.

En el silencio se encuentra la respuesta de este tipo de espacios. Entrando en comunión con ellos podremos escuchar un nuevo “ruido”, el que proviene de nuestra propia presencia y el que siempre ha permanecido latente en la naturaleza.

Hoy en día Lanzarote se aleja de esta percepción en pos de su ambición económica. Esta posición anula tanto la dimensión territorial como los distintos contenidos con los que César trató de dotar a su obra. La labor del anterior pierde la categoría para la cual fue diseñada pasando a ser un “género menor” subjetivable desde su posición individual.

De la implantación turística sucedida hay poco positivo en lo que se refiere a la categoría del silencio. Los núcleos turísticos han perdido toda relación con el anterior en favor de su rentabilidad económica.

Del mismo modo que sucede en cada una de las obras que el artista modeló, la masificación borra todo signo proyectual que la relacione con el misterio. Quizás, de los pocos “ejemplos” que pueden servirnos en la actualidad como guía es el caso de la Cueva de los Verdes. La intervención por parte de Jesús Soto, recuperando parte del recorrido interior de la galería volcánica que cruza el Malpaís de La Corona, es uno de los pocos espacios donde el silencio llega a ser respetado debido, en gran parte, a un acceso controlado, guiado y por grupos. Sin ser estas medidas la panacea y ya que en la isla el turismo por el que actualmente se apuesta es masivo, estas pocas pautas son una especie de salvavidas que permiten su supervivencia pese a su precaria situación.

Para finalizar, y antes de introducirnos en el último punto, quisiera aclarar algo de lo que Eugenio Turri ⁴¹ ya sugiere: el silencio no quiere decir anular nuestra relación con el mundo, sino simplemente vivirlo de otro modo, desarrollando otro tipo de sensibilidad que atribuya más valor a otros signos que se encuentran ocultos.

⁴¹ Eugenio Turri, “Il Paesaggio e il silenzio”, Marsilio Editori, 2004, Venezia.



Turistas haciendo cola en el acceso a los Jameos (Foto: Antonio Zamora)

Ficcionalización e identidad turística

> TEMATIZACIÓN

Una de las claves del actual turismo postfordista ha sido el difícil tránsito de los espacios turísticos estandarizados y homogéneos de la anterior etapa a los contemporáneos caracterizados por su singularidad y especificidad.

La propuesta de Manrique es, en este sentido, precursora en cuanto a la utilización de los valores locales frente al mercado turístico global. Así, en plena etapa fordista, Lanzarote apuesta decididamente por recuperar y conservar su patrimonio natural y etnográfico.

Las herramientas utilizadas para ello, a pesar de tener un objetivo común, acabaron produciendo efectos casi antagónicos.

Esta labor de protección, desempeñada en primer término sobre la arquitectura popular, le lleva a proponer toda una serie de criterios estéticos vernaculares que servirían de modelo a las nuevas construcciones frente a los lenguajes internacionales que la actividad turística podía imponer.

El origen de esta preocupación y su posterior instrumentalización es algo donde los distintos autores que han trabajado sobre la obra de Manrique difieren. Así, Lázaro Santana sostiene que el artista, al utilizar estos elementos

vernáculos, pretendía no entrar en conflicto con el entorno a través de componentes “rigurosamente auténticos”, diferenciándose así de Néstor Martín de la Torre.

Fernando Gómez Aguilera apunta, como ya se ha indicado, a su etapa en Madrid como el origen de esta búsqueda por reformular el lenguaje vernáculo.

Otra interpretación igualmente oportuna la realiza Javier Maderuelo, señalando la relación del artista con las nuevas corrientes culturales que vivió en Nueva York como la fuente de este nuevo paradigma. Más concretamente comenta su acercamiento hacia el *Pop Art* como lenguaje del que extrae algunas de las claves que posteriormente reinterpretaría con el fin de mantener la identidad de la isla.

Bajo mi criterio, la aceptación, aunque sea parcial, de alguna de estas interpretaciones no implica la negación de las otras, más relevante me resulta señalar el hecho de que bajo cualquiera de estas lecturas subyace la misma componente temática de proyecto. El artista, al exaltar y utilizar estos estándares populares en su arquitectura, aporta, de manera no intencionada si se quiere, una cierta componente de espectacularización y simulacro, que tan beneficiosa resulta a la industria turística.

Otra característica “temática” que se da tanto en Lanzarote como en el conjunto de las Islas Canarias, es la tradicional asociación Isla / Paraíso. Sin embargo, en nuestro caso de estudio, esta relación se lleva más lejos. La isla ofrece una nueva ilusión, basada en la fuerza telúrica de la naturaleza y el origen de la vida.⁴²

Frente a esta actitud, a caballo entre la gran y la pequeña escala, la disposición de los centros turísticos, así como la utilización de composiciones “nostálgicas” contribuyen a generar una nueva fantasía, en la que el medioambiente y la cultura han sido mediatizadas; es en la propuesta territorial donde esta vocación por hacer territorios “visibles” logró un resultado más positivo.

Como se ha nombrado, uno de los objetivos del turismo postfordista era la consecución de un nuevo modelo que se alejara de la estandarización global. La respuesta a esta premisa que se dio desde Lanzarote en este sentido aporta una nueva visión que revaloriza las características locales, proporcionándonos lógicas que permiten articular turismo y

⁴² Mariano de Santa Ana, “Paisajes del placer, paisajes de la crisis”, Fundación César Manrique, 2004, Tegui

paisaje sin necesidad de convertir su imagen en simulacro y construyendo, a su vez, entornos cargados de identidad.

Manrique logró, interviniendo en sus paisajes no como mero soporte sino como eje proyectual, reinventar su isla, respondiendo a los fenómenos globales desde, ahora sí, lo auténticamente local.

Viendo el éxito de sus operaciones, así como la consecución de este modelo diferenciado al resto de las Islas Canarias, hoy podríamos preguntarnos si esta estrategia es extrapolable a otras situaciones o de si, simplemente, es ampliable dentro de su isla. Tras la muerte de César Manrique, en Lanzarote se ha sucedido una serie de equipamientos destinados a extender esta red si bien aún no han logrado “coserse” del todo a la misma. Dejando la respuesta pendiente a ser explorada, queda abierta otra pregunta: ¿Puede que se deba este desacierto en las nuevas operaciones a la ausencia de una *mirada “manriqueña”*?

1. Centro vulcanológico de Lanzarote. Tinguatón

- Parque de diversión, experimentación, educación y divulgación científica, cultural, y multieventos. Integración de centro de visitantes Mtna. del Fuego



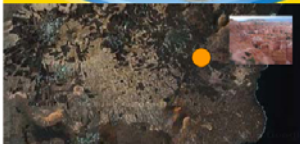
2. Agua park en Playa Blanca

- Gran parque acuático familiar. Piscinas, toboganes, restauración, parque infantil,

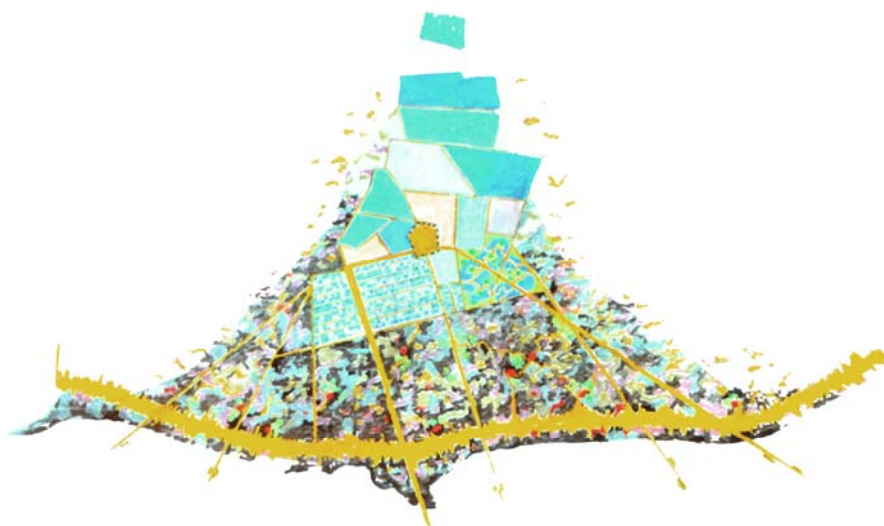


3. Parque de aventuras en Mataburros

- Parque de atracciones ambientado en la minería. Montaña rusa, shows,...



Propuestas de parques temáticos por parte de la Administración (Fuente: Cabildo de Lanzarote)



Nuevo espacio público ubicado entre Arrecife y el Cable (Propuesta de Gilles Clément)

ANEXOS



Anexo I: Ficha Casa – Fundación César Manrique



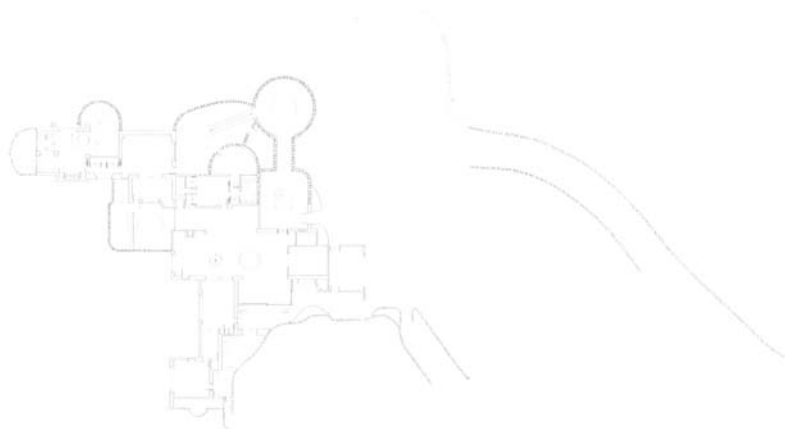
Anexo II: Análisis del emplazamiento



Anexo III: Planta y sección

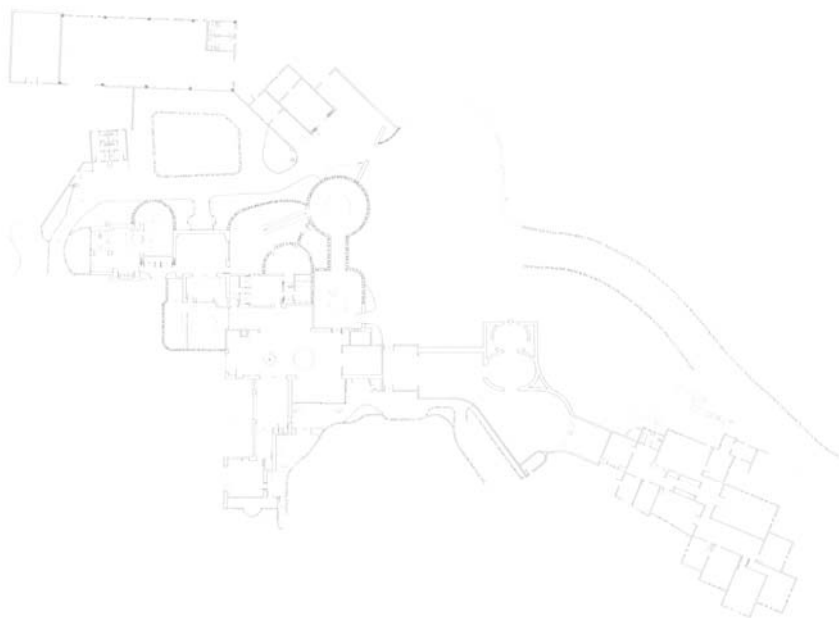
PLANTA BAJA 1968-1990

Uso vivienda



PLANTA BAJA 1990-1994

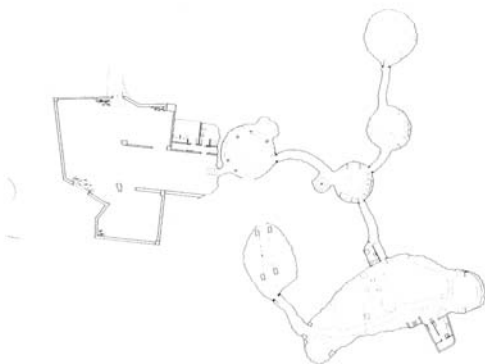
Uso museo



Anexo IV: Evolución de la obra, planta baja

PLANTA SUBTERRÁNEA 1968-1990

Uso vivienda



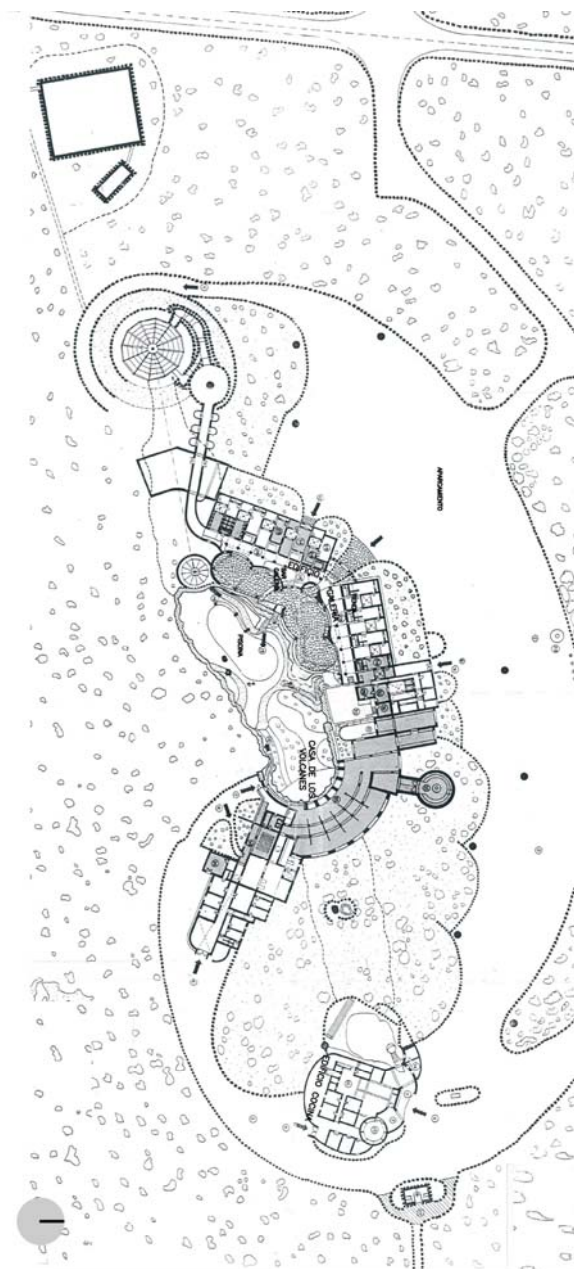
PLANTA SUBTERRÁNEA 1990-1994

Uso museo



Anexo V: Evolución de la obra, planta subterránea



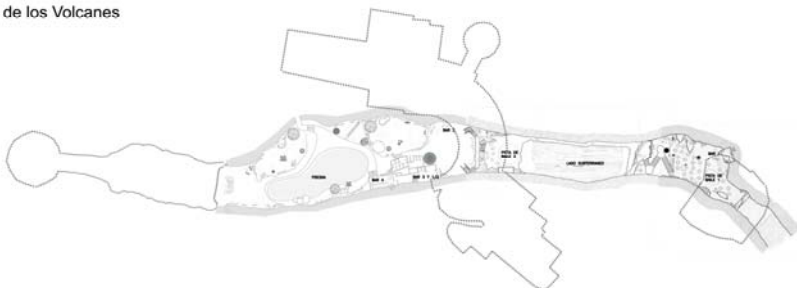


Anexo VII: Emplazamiento Jameos del agua

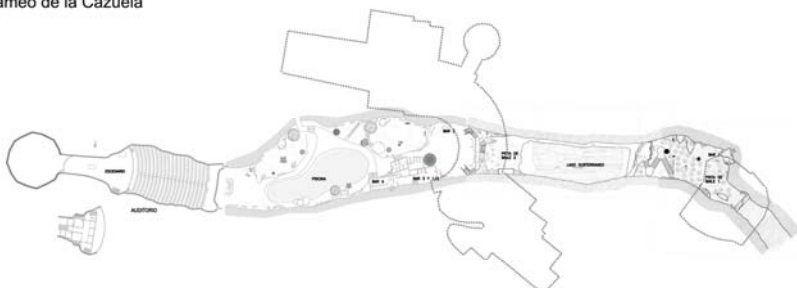
1966.- Apertura del Jameo Chico



1966-1967.- Construcción de la Casa de los Volcanes



1967-1977.- Acondicionamiento del Jameo de la Cazuela



1977-1987.- Resto de intervenciones necesarias



Anexo VIII: Evolución de la obra Jameos del agua

APÉNDICE: BIOGRAFÍA

Extraído de:
www.cesarmanrique.com
www.fcmanrique.org

César Manrique Cabrera nació el 24 de Abril de 1919 en Puerto Naos, barrio de Arrecife (Lanzarote), hijo de Francisca y Gumersindo. De padre representante de comercio, en el ramo de la alimentación y abuelo notario. César precedió solo algunos minutos a su hermana gemela Amparo. Tenía otra hermana y hermano, todos los cuales aún viven. Don Gumersindo procedía de una buena familia de Fuerteventura y emigró a Lanzarote.

Los Manrique constituían una familia típica de clase media insular, sin agobios económicos. En el año 1934, su padre compró un solar en Caleta de Famara y construyó una casa junto al mar. Esta casa marcó mucho en su vida, rememorando con fruición: *"La alegría más grande que tengo es la de recordar una infancia feliz, veraneos de cinco meses en La Caleta y en la playa de Famara, con sus ocho kilómetros de arena fina y limpia, enmarcada por unos riscos de más de cuatrocientos metros de altura que se reflejan en una playa como un espejo. Esa imagen la tengo grabada en mi alma como algo de una belleza extraordinaria que no podré borrar en mi vida"*.

Participó en la Guerra Civil española como voluntario del lado franquista. Su experiencia de la guerra fue atroz, y nunca quiso hablar de ella. En el verano de 1939, una vez concluida la guerra, César regresó a Arrecife. Llegó vistiendo aún el uniforme militar. Tras besar a su madre y a sus hermanos, subió a la azotea de la casa, se desnudó, pisoteó con rabia la ropa, la roció con petróleo y le prendió fuego.

Terminada la Guerra Civil, ingresó en la Universidad de La Laguna para estudiar Arquitectura Técnica, que a los dos años abandonaría. En 1945 se traslada a Madrid para entrar becado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se graduaría como profesor de arte y pintura.

Tras finalizar sus estudios, expone con frecuencia su pintura tanto dentro como fuera de España. Participa en la XXVIII y XXX Bienal de Venecia (1955 y 1960) y en la III Bienal Hispanoamericana de La Habana (1955). En la primera mitad

de los cincuenta, se adentra en el arte no figurativo e investiga las cualidades de la materia hasta convertirla en la protagonista esencial de sus composiciones a partir de 1959. Se vincula así — al igual que otros pintores españoles como Antoni Tàpies, Lucio Muñoz, Manuel Millares — al movimiento informalista de esos años.

Viaja por diversas partes del mundo y, en 1964, se traslada a vivir a Nueva York. El conocimiento directo del expresionismo abstracto americano, del arte *pop*, la nueva escultura y el arte cinético, le proporcionó una cultura visual fundamental para su trayectoria creativa posterior. En Nueva York, expuso individualmente en tres ocasiones — en 1966, 1967 y 1969 — en la galería Catherine Viviano.

En 1966, regresa de manera definitiva a Lanzarote. En la isla, que iniciaba entonces su desarrollo turístico, promueve un modelo de intervención en el territorio en claves de sostenibilidad que procuraba salvaguardar el patrimonio natural y cultural insular; modelo que fue determinante en la declaración de Lanzarote como Reserva de la Biosfera por la UNESCO en 1993.

Paralelamente al compromiso con el territorio insular, Manrique abrió su trabajo creativo hacia otras manifestaciones artísticas. Así, elaboró un nuevo ideario estético, al que denominó arte-naturaleza / naturaleza-arte, que pudo concretar en sus obras paisajísticas, un ejemplo singular de arte público en España: Jameos del Agua, su casa de Tahíche — hoy sede de la Fundación César Manrique —, Mirador del Río, Jardín de Cactus, etc.

Los trabajos suponen la incorporación de un nuevo plano paisajístico a Lanzarote, producido desde la estética artística, pero también desde una propuesta turística singular que tuvo una incidencia económica notable en la vida insular. Este funcionalismo económico y social del arte de Manrique es inédito en la cultura plástica española.

Además de sus intervenciones en Lanzarote, ideó diferentes propuestas en otras islas — Costa Martiánez, (Puerto de la Cruz, Tenerife); Mirador de El Palmarejo (La Gomera); Mirador de La Peña (El Hierro). Fuera del archipiélago canario, diseñó el Parque Marítimo del Mediterráneo (Ceuta), el Centro comercial Madrid 2 La Vaguada (Madrid), etc. Son intervenciones, obra pública fundamentalmente, miradores, jardines, acondicionamientos de espacios degradados, reformas del

litoral..., en las que se mantiene un diálogo respetuoso con el medio natural, integra diversas artes desde una perspectiva funcional, y se ponen en relación valores arquitectónicos de la tradición local con concepciones modernas.

Cultivador de diversos lenguajes creativos — pintura, escultura, urbanismo, arte público — subyace en el conjunto de su producción artística una manifiesta voluntad de integración con el entorno. Propósito sincrético y totalizador — arte total, en sus palabras — que hizo explícito en sus diseños de espacios públicos. Un esfuerzo de armonización, en definitiva, que no sólo hace referencia a su pasión por la belleza, sino también por la vida.

Falleció a los 73 años en un trágico accidente de tráfico, el 25 de Septiembre de 1992, al lado de la Fundación, cerca de Arrecife. Las paradojas del destino determinaron que encontrara la muerte en un accidente automovilístico, cuando él detestaba la masificación de los vehículos.

BIBLIOGRAFÍA

- DE SANTA ANA, Mariano *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*, Fundación César Manrique, 2004, Tegui se
- ECO, Umberto *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, 1983, Barcelona
- GALANTE, Francisco *Manrique: arte y naturaleza*, Pabellón de Canarias, 1992
- GALANTE, Francisco *Mirador del Río*, Fundación César Manrique, 2000, Tegui se
- GALOFARO, Luca *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Gustavo Gili, 2003, Barcelona
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando *César Manrique. 1950-1957*, Fundación César Manrique, 2006, Tegui se
- MADERUELO, Javier *Jameos del Agua*, Fundación César Manrique, 2006, Tegui se
- MADERUELO, Javier *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Fundación César Manrique, 1996, Tegui se
- MADERUELO, Javier *Paisaje y arte*, Abada, 2007, Madrid
- MANRIQUE, César *Lanzarote, arquitectura inédita*, Cabildo de Lanzarote, 1974, Arrecife
- MANRIQUE, César *Escrito en el fuego*, Edirca, 1991, Las Palmas de Gran Canaria
- MANRIQUE, César *La palabra encendida*, Universidad de León, 2005, León
- MARCHÁN FIZ, Simón *Fundación César Manrique, Lanzarote*, Axel Menges, cop. 1996, Stuttgart
- RAMÍREZ DE LUCAS, Juan *Jardín de Cactus*, Fundación César Manrique, 2000, Tegui se
- ROGER, Alain *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca nueva, 2007, Madrid
- RUIZ GORDILLO, Fernando *César Manrique*, Fundación César Manrique, 2001, Tegui se
- SANTANA, Lázaro *César Manrique: Un arte para la vida*, Prensa ibérica, 1993, Barcelona

- SANTANA, Lázaro *Timanfaya*,
Fundación César Manrique, 1997, Teguiise
- TURRI, Eugenio *Il paesaggio e il silenzio*,
Marsilio Editore, 2004, Venezia
- AA.VV. *Arquitectura y urbanismo en Canaria: 1968-1988*,
ETSALP, 1989, Las Palmas
- AA.VV. *Arquitectura popular de Lanzarote*, Fundación
Diego de Sagrado, 2007, Madrid
- AA.VV. *Arquitectura y turismo. Percepción, representación y lugar*,
Gustavo Gili, 2006, Barcelona
- AA.VV. *El desarrollo del turismo en Lanzarote (I)*,
Idea, 2005, Las Palmas de Gran Canaria
- AA.VV. *Lanzarote: el papel de la crisis*,
Fundación César Manrique, 2000, Teguiise
- AA.VV. *Revista Arte y hogar – N° 368 Enero 1978*
(Dirección: Angeles Villarta) Editorial Cigüeña / Fermina Bonilla, 1978,
Madrid
- www.cabildodelanzarote.com
- www.datosdelanzarote.com
- www.fcmanrique.com

La artealización de Lanzarote

