



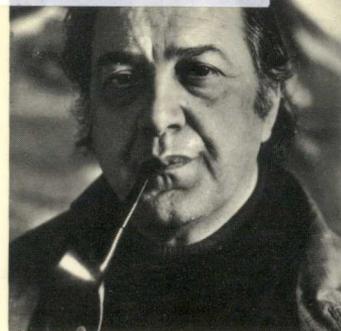
RAUL CHAVARRI

# Mampaso

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



16142



Nacido en La Coruña en 1924, Manuel Mampaso Bueno ha sido en España uno de los grandes pioneros del arte abstracto, territorio estético en el que ha definido una manera de hacer personalísima, que posteriormente ha encontrado dentro y fuera de nuestras fronteras admiraciones sin cuento.

Salvo un breve paréntesis dedicado a la realización de una pintura de corte neoespressionista, con la que lleva a cabo un profundo estudio de crítica social, toda la trayectoria artística de Mampaso se inscribe y se dedica a la investigación de un mismo sistema de formas, grandes rasgos de violento trazo y enérgica apostura, que cruzan el cuadro decidiendo un espacio y organizando a partir de ellos toda una teoría del color.

MAMPASO



16. 142

copy

Mampraso

RAUL CHAVARRI  
*Escritor, Crítico de Arte  
del Instituto de Cultura Hispánica*



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO  
ARTÍSTICO Y CULTURAL

Mampaso

R.42.567



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE  
EDUCACION Y CIENCIA.

**Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y  
Ciencia, 1977**

**Imprime: Ind. Gráficas Castuera, San Blas, 4 - Burlada - Pamplona**

**I.S.B.N. 84 - 369 - 0122 - 3  
D.L. NA. 31 - 1977**

**Printed in Spain.**

## **Síntesis de una vida**

Manuel Mampaso Bueno nace en La Coruña en 1924, se traslada a Madrid a los seis años, estudiando enseñanza primaria y Bachillerato, éste último en el Instituto Cervantes. Como en otros muchachos de su edad, sus estudios son interrumpidos por la Guerra Civil, que pasa en su totalidad en Madrid, siendo testigo de toda la secuela de odios y violencias que el conflicto desencadena. Influidor por la propaganda de guerra, empieza a dibujar y pintar estableciendo un infantil testimonio del drama que le rodea. Concluida la guerra continúa sus estudios de Bachillerato, alternándolos con la práctica de las actividades de dibujante y cartelista, colaborando en revistas universitarias, en diversas publicaciones y en escenografías y figurines para el Teatro Español Universitario. Posteriormente se matricula en la Escuela Superior

de Bellas Artes, costeando sus estudios con sus diversos trabajos como dibujante y pintor.

De la Escuela sale con una gran vocación de muralista, tras haber obtenido las becas de El Paular, Santillana del Mar y el Premio de Arte Decorativo. El año 1949 viaja a París quedando deslumbrado por el desarrollo de la pintura abstracta, que a partir de este momento comienza a practicar. Presente en la I Bienal Hispanoamericana en 1951, es seleccionado para el Salón de los Once y participa en diversas exposiciones colectivas, celebrando su primera exposición individual en la Galería Biosca de Madrid en 1952, ya dentro del estilo abstracto al que va a sujetar la mayor parte de su trayectoria artística. Anteriormente ha celebrado otra exposición individual en la Galería Proel, de Santander, en 1949, realizada cuando el artista obtuvo la beca de paisaje «Santillana del Mar» y desenvuelta dentro de un definido estilo expresionista armonizado y desarrollado como un intento de ruptura con el academicismo de la Escuela.

En 1953 sus cuadros son seleccionados para la II Bienal de Sao Paulo y participa en la Exposición Internacional de Arte Abstracto de Santander, punto de partida de la preocupación española por el tema. Es premiado en un concurso de murales para el Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela y se traslada a la Argentina, en donde obtiene un resonante éxito en diversas galerías y se incorpora a un ambiente artístico mucho más coherente y más adecuado para el desarrollo de sus capacidades. De vuelta a España es seleccionado para la XXVIII Bienal de Venecia, realiza una exposición

individual en la Galería Neblí, de Madrid, y en 1958 participa en la Bienal de Venecia, que alcanza este año su edición número XXIX.

En 1960 celebra una exposición individual en el Círculo de Bellas Artes, de Madrid, que convoca en torno de su obra el interés de la crítica y de los no demasiado numerosos espectadores conscientes de los que forman el público de exposiciones de la época. Desde 1961 se incorpora a la Galería Cadario, de Milán, realizando exposiciones individuales en distintos países. Su retorno a un realismo crítico con implicaciones neoexpresionistas se realiza en 1969, con motivo de una exposición que presenta en la Galería Biosca, de Madrid. Posteriormente reanuda cada vez con más brío y precisión su investigación abstracta y en este sentido los años transcurridos desde la iniciación de la década del 70 son años de afirmación, en los que incrementa su dominio del planteamiento pictórico que se ha impuesto y su rigurosa concepción de una pintura que aspira a reflejar vivencias y estados de ánimo más allá de las limitaciones que siempre gravitan sobre la figuración.

### **Bajo el signo de la guerra**

El apretado resumen que llevamos realizado revela solo parcialmente la imagen de un hombre y de un artista. Será necesario establecer una indagación de significado en estas fechas que apresuradamente hemos desgranado, para intentar conocer cuál es el contenido de esta peripecia humana y de la trayectoria artística que en ella se integra.

El primer dato que se evidencia en esta biografía es el peso inexorable que sobre la vida de Mampaso proyecta la Guerra Civil. El artista, que tiene siete años cuando se proclama la República y once cuando se inicia el conflicto bélico, queda marcado desde sus primeros años por el signo apocalíptico de la contienda, por el espectáculo de un país fratricida que se entrega al frenesí de la matanza con tremenda ferocidad.

Del espectáculo de la guerra surge en Mampaso y en otros muchachos de su edad la aspiración hacia un mundo mejor, un mundo diferente que apenas se perfila en las páginas de las revistas universitarias, donde el artista colabora, en sus primeras pinturas murales para comedores y residencias universitarias, en las escenografías para el Teatro Español Universitario, que está insinuando un nuevo horizonte cultural y tras él una sociedad distinta y en muchos otros aspectos de un país que confía en amanecer después de la pesadilla de la guerra.

Para muchos hombres que en su juventud sentían y creían como Manuel Mampaso, este amanecer prometido da lugar a una frustración inevitablemente dolorosa, los hombres que han confiado en el futuro lo ven desarrollarse sin superar contradicciones, dejando latentes tantas injusticias y paradojas, tan diferente al proyecto ideal en que ellos confiaban, que prácticamente se sienten exilados en su propio país. La infancia que crece con la guerra llega a la juventud bajo el signo del desencanto.

### **La trinchera enamorada**

La juventud de Mampaso se inscribe en un

proyecto entusiasta y prometeico de creación de una nación distinta, de superación del pasado y de resurrección de lo que en él hay de tiempo vivo; un mundo juvenil, generoso, entusiasta, es la meta que perfila y diseña este proyecto, y un eco combatiente llena, algunas veces de forma incongruente, todos los aspectos de la vida colectiva y cotidiana de esta juventud.

Una canción, quizá acuñada en la Italia o la Alemania de los años 40 y transformada en España con el toque de una indefinible poesía, prometía a los jóvenes una exaltación de transformación del paisaje: «El alto monte será trinchera enamorada». En la dialéctica spengleriana y combatiente de la época, la canción tomaba en su mítica propuesta un inexcusable sentido de la realidad; y quizá ese gran trazo rotundo y decidido que Mampaso despliega en su obra, que cruza en diversas estructuras el territorio del cuadro y que algunas veces evoca las entrecruzadas ramas de un árbol, sea una evocación de la remota instancia lírica. El trazo sea la plasmación de esta lejana voluntad de transformación del entorno, y en su lineamiento decidido y decisivo quiera tender un puente a través de vacilaciones e indecisiones.

### **Una aventura de autoformación**

Por su situación familiar Manuel Mampaso se encuentra abocado a superar numerosas dificultades de tipo económico. Su padre, Antonio Mampaso, era maestro nacional, había nacido en Cebreros (Ávila) y ejerció su profesión docente, primero en La Coruña y luego en Madrid.

En esta última ciudad estudió el pintor la enseñanza primaria en un colegio llamado Jaime Vera, realizando posteriormente el bachillerato en el Instituto Cervantes.

Prácticamente toda la vida de Mampaso se cifra en una búsqueda de la vocación y en una aventura de autoformación, hasta tal punto que, cuando se incorpora a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, tiene tras de sí una trayectoria lo suficientemente definida en el camino de la ilustración y en la escenografía, que le permite resolver sus pequeños problemas económicos y pagar sus estudios.

En la Escuela de Bellas Artes de San Fernando Mampaso coincide en el mismo curso con diversos pintores y escultores que más tarde van a alcanzar una gran celebridad, entre ellos García Abuja, Venancio Blanco y Povedano. En estos años Mampaso acredita su carácter de excelente profesional y su gran vocación que prácticamente no omite ninguna de las posibilidades de aprendizaje que la Escuela le ofrece.

En esta época la coyuntura de la pintura española está caracterizada por atravesar un largo período de transición. Por una parte, con el final de la guerra, se han cancelado muchas actitudes vanguardistas y se han extinguido experiencias tan diversas como son la realista y la surrealista; una gran diáspora de artistas ha abierto un vacío en el arte de la época. Los artistas figurativos y más o menos tradicionales siguen aplicando sus fórmulas totalmente de espaldas a lo que se hace en Europa y es entonces cuando un grupo muy reducido de investigadores plásticos empieza a preocuparse en Madrid y en Barce-

lona acerca de lo que puede ser un arte español contemporáneo liberado de la actitud retrógrada y de la continuidad de las rutinas. Carlos Pascual de Lara, Antonio Rodríguez Valdivieso y Lago componen uno de los grupos que empieza a pensar en vanguardia dentro de un país de casi atrofiada sensibilidad artística. Igualmente, José María de Labra y Vento investigan y establecen los cauces de una búsqueda por distintos caminos.

Con todos ellos trabaja en común Mampaso, que a través de las revistas universitarias y juveniles, del cartel y de la escenografía, en donde coincide con mucha frecuencia con los restantes artistas que aspiran a una innovación de la plástica española, va definiendo un horizonte diferente y buscando una manera de componer y de ver el dibujo y la pintura que se separa ostensiblemente del horizonte tradicional de estos años.

Quizá sea el deseo de llevar a cabo su propia formación lo que hace desembocar a Mampaso en la abstracción. Un breve viaje a París en 1949 provoca en él la tentación de establecer y definir un lenguaje pictórico que primero se apoya en el paisaje para más adelante constituir su propio horizonte y su personal perspectiva. Una abstracción enérgica, rigurosa, cargada de un profundo sentido trágico y animada por un elocuente impulso dinámico, que le permite afirmarse artísticamente y promueve sus primeros éxitos.

### **El camino de la afirmación**

Los primeros años de la década del 50 son



decisivos para Manuel Mampaso. En esta época participa en la I Bienal Hispanoamericana que organiza el Instituto de Cultura Hispánica y que es prácticamente su primera presentación a nivel profesional. Posteriormente es seleccionado para el Salón de los Once y participa en una colectiva en la Sala Caralt, de Barcelona. En 1952 lleva a cabo su primera exposición individual en la Galería Biosca, presentando una serie de cuadros de distintos conceptos, entre los que destacan sus afirmaciones en el plano de la abstracción.

En 1953 Mampaso contrae matrimonio con la escultora y profesora de Arte Argentina Noemi Martínez. En este mismo año es seleccionado para participar en la Bienal de Sao Paulo y expone en el contexto de uno de los acontecimientos más importantes del arte español contemporáneo: la Exposición de Arte Abstracto, que, con carácter Internacional, se celebra en Santander. Igualmente en este año es premiado en un concurso de murales para el Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela.

En 1954 presenta su segunda exposición individual en la Sala Clan, de Madrid, dentro de un concepto más definidamente abstracto, en el que las formas se organizan de una manera casi geométrica, con una gama de colores enteros sobre fondos amarillos, rojos, azules y verdes, en los que se despliegan grafismos negros muy rotundos.

Igualmente en 1954 participa en la Galería Fernando Fe, de Madrid, que sirve para incorporar a la pintura abstracta otros nuevos valores jóvenes. Es ésta una época de indecisión y de

dificultad, con muy escasos coleccionistas que en la mayoría de las circunstancias no tienen ningún tipo de comprensión ni de aliento para esta pintura renovadora.

### **Los años difíciles**

Por paradójico que pueda parecer, esta época de afirmación, en la que Mampaso encuentra el camino de la consagración y el aplauso de la crítica, es para el pintor un tiempo extremadamente difícil. Ha nacido su primera hija, Noemi, prácticamente sus exposiciones no tienen compradores y debe continuar haciendo trabajos de ilustración, escenografía y cartelismo para poder vivir.

En esta situación común de muchos artistas de estos años, en los que el mantenimiento de su vocación dentro de un cuadro profesional casi heroico les lleva a enfrentar todo tipo de dificultades y que contrasta con el éxito y la fortuna que sonrían a los artistas de años inmediatamente posteriores, que aprovechan una coyuntura más afortunada y obtienen la proyección de las grandes galerías internacionales.

### **El nuevo mundo**

La problemática que tiene planteada en España y una serie de contactos establecidos en Buenos Aires, llevan al ánimo de Mampaso la idea de emigrar, desplazándose a la capital argentina, en donde encuentra un ambiente mucho más culto, más erudito, más informado que en Madrid, y unas galerías que desarrollan una actividad mucho más real que las españolas.

En la galería Krayd, de Buenos Aires, realiza Mampaso su tercera exposición individual, y se instala en un estudio que todavía recuerda con nostalgia. Allí nace su segunda hija, Ana, y durante un tiempo trabaja cumpliendo numerosos encargos y en un clima de satisfacción profesional y personal pocas veces alcanzado.

La revolución que derroca a Perón sorprende en Buenos Aires a Mampaso. La triste experiencia de la Guerra Civil española y su propósito de no querer sufrir otro conflicto, le lleva a abandonar el país en el que tan bien instalado se encuentra y regresar a Madrid para iniciar una nueva etapa.

Su regreso coincide con un concurso que se convoca para realizar murales en los barcos de la compañía Ibarra. Se presenta y gana parte de los trabajos para el transatlántico Cabo San Roque. Un poco después, el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid adquiere un cuadro de Mampaso de gran formato y el artista es seleccionado para participar en la XXVIII Bienal de Venecia con una obra notablemente más concreta que la anterior.

### **La consagración internacional**

La participación en la Bienal Internacional de Venecia es el comienzo de una época muy interesante en la obra de Mampaso, en la que va evolucionando hacia unas formas más libres y expresivas, la gama de color se acerca cada vez más intencionadamente a las pinturas negras de Goya y va imponiendo en el campo de la abstracción una serie de características muy espa-

ñolas. Esta obra es presentada en 1959 en la galería Neblí, de Madrid, y hace que el artista sea seleccionado para la XXIX Bienal de Venecia y posteriormente para participar en varias exposiciones internacionales que recorren diversos países.

Estas exposiciones que sirven para dar prestigio a España, presentando en el extranjero pintores jóvenes y dando a comisarios, promotores y personalidades políticas un gran renombre internacional, son beneficiosas para muchos artistas que se incorporan a las galerías extranjeras, pero a Mampaso y a otros artistas que carecen de estos patrocinios, les reportan una consagración de tipo honorífico que no se traduce en una mejora de su situación económica.

Esta es la situación de Mampaso cuando en 1958 es nombrado director artístico del Pabellón Español de Bruselas, cargo que por un tiempo permite que el pintor resuelva sus problemas económicos y pueda continuar pintando. En esta época nace su hijo Javier.

Entre 1959 y 1960 Mampaso participa en las exposiciones tituladas «Veinte años de pintura española», que se celebra en Lisboa «Espacio y color», que tiene lugar en Río de Janeiro, y «Contrastes de la pintura española», exposición que recorre numerosos países, dándose el caso de que los cuadros son devueltos a los artistas casi 15 años después de haberlos entregado.

En 1960 Mampaso participa en una gran exposición colectiva titulada «Arte actual», en la Galería 59 y celebra una gran exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En esta época cambia su concepto del color, limitando su

gama a dos tonos para ganar en dinamismo y agresividad, mientras va afianzando su empeño en hacer protagonista del cuadro a los grafismos negros o rojos.

Otra característica de este tiempo es el despliegue de grandes pinceladas sobre materias preparadas de antemano, que van determinando el cuadro hasta llegar un momento en que no es posible asimilar ni una pincelada más. Es, por lo tanto, época en la que el artista lleva a cabo un sorprendente esfuerzo de definición y de integración de toda su obra en una voluntad de estilo original que le distingue y le aleja de las experiencias abstractas europeas al mismo tiempo que delimita su aportación a la pintura.

### **La «Galleria Cadario»**

A finales de 1960 viaja a Madrid el arquitecto italiano Cadario, propietario en Milán de la Galería del Disegno y conocido internacionalmente en el mundo de la comercialización de la obra de arte. Ante la obra de Mampaso, el «marchand» decide incorporarle a su galería inaugurando con su exposición un nuevo establecimiento en Milán. Un gran éxito de venta acompañó esta primera presentación y desde ese momento, hasta que la galería se extinguió, Mampaso estuvo vinculado a ella.

Con Cadario estaban como pintores exclusivos, entre otras muchas grandes figuras del arte europeo, Sironi, Meloni, D'Arena, Mignoni, con lo que el éxito de Mampaso al lado de estos grandes artistas vino a consagrar su acceso a un puesto destacadísimo en la primer línea de la pintura del continente.

Durante el tiempo que estuvo contratado por esta galería, Mampaso pintaba durante el verano de una forma intensísima y Cadario se ocupaba de organizar exposiciones no sólo en Italia sino en diversas partes del mundo, con lo que muchas obras del artista se incorporaron en esta época a grandes colecciones internacionales.

### **Transición y crisis**

En 1964, la Comisaría del Pabellón Español en la Feria Internacional de Nueva York, nombra a Mampaso decorador y director artístico encargado de la presencia española en la Feria. El pintor viaja a Nueva York y en la ciudad ve cómo se comercializa y se explota la pintura desde fines ajenos a la creación. A partir de este momento. Mampaso decide abandonar temporalmente la pintura, inclinándose sus actividades hacia la decoración teatral y cinematográfica y a la satisfacción de encargos directos.

Entre otras escenografías y montajes realiza los siguientes: «La visita de la vieja dama», «Proceso a Jesús», «El rinoceronte», «Largo viaje hacia la noche», «Un tranvía llamado deseo», «El Tío Vania», «La Celestina», «Té y simpatía», «El rehén», «El concierto de San Ovidio», «Así es si así os parece», «La camisa», «Amoor», «La sonata a Kreutzer», «El pensamiento», «Los bajos fondos», «El bastardo Mudarra», «Medea», «Misericordia», etc., etc.

Su trabajo para el cine, sobre todo en aquellas películas de gran montaje de producción, en donde se emplea a un artista para las pri-

meras visualizaciones del guión, se desarrolla también en esta época de una manera muy activa en las dos vertientes de dibujante de escenas y director artístico. Igualmente ilustra revistas y periódicos, especializándose en un retrato de nervioso y escueto grafismo a través del cual capta la fisonomía de políticos, economistas y escritores, de los que tiene realizada una inmensa iconografía.

En el año 1965 nace su última hija Cristina. En 1969, después de un paréntesis sin exponer muy dilatado, Mampaso presenta una serie de obras en la Galería Biosca, de Madrid, dentro de una temática y una modalidad figurativa y de una orientación crítica y de protesta y siempre a partir de una forma de pintar de amplios grafismos, en los que aprovecha su experiencia como artista.

La exposición, de un vigoroso realismo impresionista, sirve para demostrar que el verdadero artista se mueve en cualquier territorio plástico, sin adscripciones ni rutinas. Tiene un sentido de angustiado grito, de postulación por una sociedad y por un mundo mejor y, como veremos más adelante, comparada rigurosamente con la pintura abstracta de Mampaso, revela la existencia de una misma unidad de estilo operando en dos dimensiones distintas.

### **En la década del 70**

Y llegamos a estos últimos años en los que Mampaso se ha presentado sucesivamente en marzo de 1974 en la Sala Monzón; posteriormente en la Sala Gianini, de La Coruña; en 1975

en la Sala Celini, de Madrid; y en enero de 1976 en la Galería Ederti, de Bilbao. Y en esta misma época ha participado en una exposición titulada «Gran formato» y organizada por la Galería Theo, de Madrid con la presentación de obras de artistas tan excepcionales como: Bacon, Beaudin, Botero, Fraile, Genovés, Gleizes, John Kacere, Matta, Michavila, Mignoni, Miró, Navarro Vives, Mark Rothko, Sam Francis, Soulages, Tapies y Vasarely.

La pintura de Mampaso se afirma en estos años más rotunda, más decisiva, interesándose progresivamente en problemas de ordenación de espacio, de planteamiento estructural y de contenido simbólico, definiendo un expresionismo abstracto, que cada vez se enraiza más con la tradición plástica española. Y es en este contexto en donde Mampaso está produciendo algunas de sus obras más excepcionales, llegando a una época de rigor y de creatividad que marca en su trayectoria una de las páginas más importantes de la pintura española.



## PERSPECTIVA DE UNA OBRA

El aspecto general que presenta la obra de Manuel Mampaso en lo que lleva transcurrido de su desarrollo, marca dos líneas que recíprocamente se corroboran. Primero, una evolución no sólo emocional sino también reflexiva, que va desde las primitivas experiencias figurativas y los trabajos iniciales hasta la afirmación y la integración congruente de un modo de hacer abstracto, dotado de un rigor, una energía y una trágica brusquedad que son sus principales configurantes.

Paralelamente discurre toda una dimensión figurativa movida por los imperativos de la comunicación y determinada por el despliegue de las facultades del artista en la realización de ilustraciones, carteles, escenografías y otras formas de utilización del mundo de las imágenes. En un momento determinado, marcado por la exposición de Biosca en 1969, esta continuidad

en el trabajo figurativo emerge al primer plano a través de una obra desgarrada, indómita y violenta, en la que un expresionismo neofigurativo se presenta como una forma de contestación, como una postulación y una queja ante la sociedad que rodea al artista.

Posteriormente la trayectoria abstracta vuelve a desarrollarse sin abandonar nunca su progresivo sentido de dominio del espacio, del color y del trazo, manteniéndose fiel a una visión enérgica y definida de la tarea pictórica, sustituyendo los conceptos de acción pictórica o pintura activa y todo lo que puede tener de gestual o de anecdótico por un concepto profundamente reflexivo y humano de la abstracción, evidenciando que el propósito esencial por el que se encamina la obra es el de simbolizar aspectos de la condición humana y reflejar aquellas situaciones de ánimo que pueden verse expresadas de una manera más directa a través de la imagen abstracta que de la mera figuración. Este es el hilo conductor que preside toda la trayectoria de la obra de Mampaso y en la que se inserta lo mejor de su esfuerzo.

### **La tentación del espacio**

Para la obra pictórica de Manuel Mampaso el espacio es siempre una tentación constante. Hay una propensión a plasmar imágenes o formas en un espacio lo suficientemente amplio para que lo pintado alcance toda su plenitud y todo su despliegue. En este sentido el trabajo de cartelista y escenográfico de Mampaso es una constante exteriorización de un deseo de

señorío del color y la forma sobre el espacio, de una obtención de perspectivas nuevas y de una vinculación de los poderes de la imagen con las posibilidades de comunicación.

Hasta en los figurines teatrales se ve claramente la diáfana idea que del comportamiento del color, la forma y la luz en el espacio tiene Manuel Mampaso. Sus figurines van dominando la realidad escénica en la que se instalan, conjugando en cada momento los elementos de un sorprendente mural vivo, en el que la figura dinamiza el entorno en que se instala, lo da sentido y significado hasta en sus últimos aspectos.

Tercera indagación sobre los configurantes especiales la obtenemos al observar que en su pintura abstracta, tanto en el lienzo como en el gouache, Mampaso ha estado siempre investigando el espacio, unas veces como un comportamiento, otras como un desafío, y algunas en función de problema que el artista resolvía a partir de la expansión y algunas veces de la contención de las formas.

En la fase más actual de su existencia Mampaso introduce nuevos conceptos de espacio en su lenguaje abstracto, planteando en los márgenes de cada uno de sus cuadros unas definiciones de plano en forma de márgenes blancos, que, por una parte, ayudan a centrar de manera más decisiva el carácter conceptual de la obra de arte, y por otra confluyen a definir la presencia del color y la forma como precisiones en un entorno.

El espacio es, por tanto, una constante y una continuidad en la obra de Mampaso. Su prefe-

rencia por las grandes dimensiones en la concepción de la obra plástica y su solución, algunas veces audaz, a los problemas que se le plantean, está siempre presidida por la idea de la pintura como forma de someter a razón y establecer una reflexión sobre un espacio dado.

### **La imagen abstracta**

El descubrimiento de lo abstracto lo realiza Mampaso, como ya hemos señalado, en 1949, con ocasión de un viaje a París, en el que queda tremendamente sugestionado por el hallazgo de un nuevo mundo y por la intuición de sus posibilidades. Cuando Mampaso llega a París, la pintura abstracta se encuentra en plena expansión y al mismo tiempo en una intensa dialéctica de problemas. Por un lado la abstracción geométrica está evidenciando el riesgo de academicismo que la amenaza, por otro, Dewasne y Deyrolle están demostrando por distintos caminos las posibilidades expresivas de nuevos materiales pictóricos y la facultad de la abstracción, para aplicarse a un programa pictórico de grandes dimensiones.

De la misma forma las realizaciones que en Nueva York ha iniciado Rothko en los años 45-46 están produciendo un impacto entre los pintores franceses que se aplican a dar a sus composiciones el aspecto de una masa vaporosa de colores. En contraposición a Rothko y sus seguidores, Riopelle y Germain están utilizando el color como un elemento de estructura sobre el que reposa el cuadro entero y Nicolás de Staël está introduciendo el concepto de tiempo en el orden de la pintura abstracta.

Estas sugerencias y en general la proliferación de los lenguajes abstractos, llama poderosamente la atención del artista, que, de regreso a España, comienza sus investigaciones abstractas buscando un ritmo que coordine las nociones de espacio y tiempo y que al mismo tiempo evidencie un deseo de afirmar la pintura como dialéctica en el espacio. Estos dos propósitos dan por resultado el cuadro «Verdes y redes», realizado en 1950, y con el que Mampaso causa sensación en la I Bienal Hispanoamericana que promueve el Instituto de Cultura Hispánica.

### **«Verdes y redes»**

Este cuadro, sobre el que Rafael Santos Torroella publica unas interesantes puntualizaciones en la revista «Cuadernos Hispanoamericanos», tiene en la pintura de Mampaso un interés y una importancia singulares. Está concebido como una insinuación de paisaje sobre la que se desorbitan algunos elementos cromáticos, y el conjunto se encuadra con la visión de unas redes de colores ocres y marrones que parecen encarcelar y circunscribir el contenido de la imagen, como si las redes fueran las captoras del paisaje y éste su presa inesperada.

Desde esta primera obra Mampaso acredita el carácter personalísimo de su manera de realizar. De entre todas las propuestas que la pintura abstracta le ofrecía en su gran escaparate parisién, el artista ha escogido lo mejor, lo más emotivo, lo más vital, al mismo tiempo lo que podía presentar mayores atractivos. Y en lugar de imitar disciplinadamente cualquiera de los

lenguajes triunfales de la pintura de la época, se ha lanzado a crear su propio estilo integrando conceptos en lugar de transcribir elementos plásticos.

Por ello, dieciséis años después de su realización y de su primer éxito, este cuadro continúa presentando atractivos profundos que han desafiado al transcurso del tiempo. Sigue siendo, no sólo una página singular de la experimentación abstracta española, sino un momento fundamental de la pintura de todos los tiempos. Cuadro que se refresca y se renueva bajo la mirada del espectador, que quizá sea contemplado por las generaciones futuras con mayor comprensión de la que nosotros podemos darle.

### **Hacia unas formas más libres y expresivas**

En 1955 la pintura de Mampaso evoluciona hacia una formación cada vez más autónoma. En ella se van definiendo estructuras que en cierto modo evocan objetos existentes en la realidad pero idealizados, como si hubieran pasado por un tamiz de sensibilidad y por una criba de intuición. No son propiamente símbolos, sino imágenes desprendidas de la referencia a lo real tradicional y que intentan establecer el propio sentido de su realidad distinta. Este proceso de exploración en la forma y de utilización de ésta como un módulo visual, se sigue afirmando y consolidando en la pintura del artista durante una larga temporada, hasta que en 1959, con ocasión de su exposición en la galería Neblí, se exterioriza una nueva transformación.

A partir de esta exposición el contexto de la pintura de nuestro artista va ganando en libertad y en expresión de la forma. Es en esta época en la que los signos y las estructuras se decantan, desembocando en un gran trazo negro, como una gigantesca trinchera que domina el cuadro y el paisaje se desintegra en una rotundidad de una gran variedad de formas. Rompiendo de manera definitiva con todo lo que pudiera quedar constituyendo un reducto de carácter representativo en su estética, Mampaso se sitúa en el difícil lindero que separa la forma abstracta de la mayor pureza informalista. Los colores son explosiones, deflagraciones, convulsiones entre los que aparece un solo elemento de trazo o de grafismo como una gigantesca rúbrica que el destino pusiera corroborando y reforzando las intenciones del artista.

Esta transición se caracteriza por una afirmación del color como definición del contexto clásico y paralelamente una integración de la forma desde una visión casi intuitiva que en algunos casos se confunde con lo propiamente gestual, pero que en realidad obedece siempre a un esquema compositivo claramente definido y atentamente buscado. Los elementos constructivos y las definiciones de espacio, así como las imágenes de corte simbólico predominantes en los años 54 y 55, son sustituidas por una forma que es casi siempre una presencia llena de energía adueñándose de un espacio trágico, dándose el caso de que entre espacio y forma se produce una estrecha interrelación y ambas se definen por un planteamiento dialéctico y por una profunda dinámica.

El juego de los diferentes colores caracteriza las obras de los primeros años de la década de los 60, en los que los cuadros reciben su título en función de las gamas cromáticas predominantes o algunas veces de las que se disuelven en veladuras. El cuadro se origina como el resultado de un intento doble de dar al color la mayor posibilidad de expansión y de definir una sensación luminosa lo suficientemente amplia. Desde estas posibilidades, Mampaso descubre y afirma todo el universo de sensaciones, de intuiciones y de sugerencias, en el que unas veces introduce al espectador y otras le cierra el paso con un símbolo vehemente y categórico.

En esta época Mampaso realiza muchos cuadros que son auténticos combates del artista con la forma y con el color; cuadros de apenas contenida violencia, en los que se cree identificar los restos de un naufragio o de una batalla o las estancias indefinibles que sólo se contemplan en sueños; cuadros en los que no falta en extraña alianza la ferocidad y la ternura.

### **Representación crítica y protesta**

Del 19 de febrero al 5 de marzo de 1969, Mampaso presenta en la Galería Biosca, de Madrid, una exposición que interrumpe totalmente el homogéneo y coherente discurso de su trayectoria, pasando bruscamente de la abstracción a la figuración y realizando ésta desde unos criterios representativos que, por un lado, inciden en la alegoría y por otro en la contestación.

Entre estos cuadros, que están en su mayoría realizados en 1968 y algunos de los cuales

alcanzan un gran tamaño, destaca el titulado «Gaudeamus igitur», nombre del primer himno universitario, que, según los historiadores de la universidad española, nació en la Universidad de Palencia en el siglo XII. Este «Gaudeamus» es una enorme composición de seis cabezas que, con las bocas abiertas cantan, ríen o gritan sobre un fondo blanco y un suelo ensangrentado. Un vehemente sentido de protesta llena totalmente el cuadro, completado con otras grandes cabezas que repiten el mismo gesto estremecido. Quizá la utilización del nombre de la antigua canción estudiantil la ha llevado a cabo Mampaso para dar a su pintura un total significado simbólico, representando en ella las ilusiones muertas de los años juveniles, la falsa alegría de una generación desorientada que toma conciencia de que se ha jugado con sus ideales y con sus ilusiones y por ello los rostros se crispan cantando y protestando contra todo lo que les rodea.

Análogo acento de preocupación social se da en dos cuadros titulados «Una exposición importantísima», visiones paralelas del mismo fenómeno; en una galería cualquiera en donde se exhiben unos cuadros que no podemos ver, un montón de personas retratadas en su estúpida fealdad o en su vacía y juvenil belleza se amontonan en torno de canapés y bebidas, sin prestar la menor atención a las obras de arte que les sirven de pretexto en el planteamiento de la exposición como auténtica farsa cultural.

Igualmente los cuadros titulados «Noticias del verano» transcriben dos escenas de playa; gentes que se acumulan al sol y a las que pone

contrapunto el recorte sangrante o admonitorio de algo que al mismo tiempo transmite la prensa: una catástrofe, un gran sufrimiento colectivo o una alocución del Papa, buscando inútilmente un mundo menos egoísta.

Al lado de estas pinturas cargadas de significado y lanzadas a la diatriba que se realiza a través de la transcripción inmisericorde de las expresiones, hay otros cuadros algo más serenos, en los que Mampaso explora el retrato o el desnudo como si quisiera poner una pausa en la obra abstracta que ha ido desarrollando.

Esta exposición, en la que Antonio Manuel Campoy ve imágenes dantescas y evocaciones del encuentro de los poetas Cernuda y Verlaine con el demonio en el infierno, produce un impacto entre los aficionados al arte, sobre todo entre los numerosos seguidores, para quienes la pintura del artista es siempre una llamada de atención. Como un gigantesco friso, la exposición retrata la sociedad en la que vivimos, pintada con enérgica reprobación, con un impulso de rechazo y de total revisión crítica. La muestra sirve también para recordarnos las grandes dotes que posee el dibujo y la composición de Mampaso, su concepto abierto de la pintura y su capacidad para producir una obra coherente y destacada, tanto en la imagen abstracta como en la representativa.

### **La serena tragedia**

En 1971 Mampaso presenta una serie de obras en la galería Monzón. La exposición va marcada por su división en dos lineamientos muy defi-

nidos. Por un lado, una transición figurativa, en la que el artista se proyecta intentando buscar un equilibrio entre la abstracción y la representación. En este sentido una serie de imágenes de árboles se plantean como pertenecientes a estos dos mundos plásticos distintos.

La otra dimensión que presenta la exposición es una abstracción que en cierto modo se diferencia de la anterior trayectoria de Mampaso por acentuar el ritmo trágico, por ensayar definiciones gestuales y conceptos propios de la pintura activa y, sobre todo, por exacerbar una concepción de gran serenidad sobre el frenesí que algunas veces impone el color.

Rasgo común de estas dos dimensiones es por tanto la dramática serenidad de la pintura, la insinuación, la sugerencia, se reduce a límites prácticamente inapreciables y la visión de los cuadros produce siempre la sensación de que estamos asistiendo a una inevitable catástrofe que el artista acepta con absoluto y total estoicismo, invitándonos igualmente a definir nuestra actitud más serena y a integrarla en la propuesta que el cuadro constituye.

La exposición de Monzón, o por lo menos los elementos fundamentales de ella, son luego exhibidos en otras ciudades españolas, restando y añadiendo algunas de las obras iniciales. Con ello Mampaso demuestra su reincorporación a una trayectoria no figurativa y su búsqueda de una posición personalísimo dentro de ella.

### **La organización del espacio**

El espacio, que era una tentación en los primeros tiempos de la trayectoria de Mam-

paso, se convierte en el objetivo de un proyecto de realización. Las exposiciones que Mampaso realiza a finales de 1975 y principios de 1976 en la Sala Cellini, de Madrid, en la Galería Ederti, de Bilbao, y en la Galería Theo, de Valencia, vienen caracterizadas por el reencuentro de un lenguaje pictórico en estrecha relación con todas las etapas anteriores y al mismo tiempo caracterizado por unas grandes posibilidades de renovación. Mampaso ha ganado en expresividad plástica, en vigor, en energía, en profundidad de la forma y del color. Como ha enseñado Javier Rubio: «va más allá de la mancha, de la explosión, de la espiral consecutiva, y como en un repetido proceso cósmico llega a una fase de implosión, de concentración de fuerzas, que ya no se dispersan hacia el infinito, sino que tratan de reducirlo a un átomo». El juego libre de la imaginación se corresponde con el de la acción, se convierte en una sola y misma cosa.

Otro de los hallazgos que Mampaso incorpora en esta última etapa es el establecimiento de unos límites laterales a sus cuadros; unos espacios blancos, entre los que se despliega el color y la composición, constituyen el contrapunto escenográfico, el fundamento de una definición, en la que la forma no sólo está enseñoreándose del espacio interior del cuadro sino que está planteándose sobre las posibilidades del exterior, armonizándose e integrándose en este sentido de presencia en el infinito que apuntaba Javier Rubio.

Más que una plasmación de sugerencias o de estados de ánimo, de aspiraciones o de impresiones, el cuadro es una presencia distinta

que dialécticamente remite a todos los cuadros, a todos los espacios. El pequeño cosmos de colores y líneas que determina, se relaciona y se organiza en función de otros universos, de otras dimensiones y de otras estructuras. Y es en este aspecto en donde Mampaso cumple una larga tarea; carrera de pintor iniciada bajo el signo de la precocidad, desarrollada dentro de unos parámetros de rigor y de exigencia, explicada en las diversas etapas de una definición abstracta, a la que la representación la ordena con una pauta y un fundamento concreto, continuada en una serie de afirmaciones de las que la más importante es el empleo del espacio vacío como contraposición y expresión dialéctica de que lo que en sus cuadros queda fijado no es un gesto ni un estremecimiento ni un capricho de la pintura convertida en movimiento, sino la visión íntima de un universo y la directa aspiración a integrarse en el infinito, con la totalidad de los mundos distintos. En este sentido, dentro de esta perspectiva cosmológica, Mampaso enfrenta esta nueva época de su arte; etapa de madurez, en la que muchas dudas se han convertido en certidumbre, en la que sentimientos, sensaciones y conocimientos se han unificado bajo una serena y amarga reflexión.



## EL ARTISTA ANTE LA CRITICA

### Mampaso, idéntico a sí mismo

Nada puede abonar la madurez creadora como la coherencia para consigo mismo del artista y la identidad esencial de su obra a lo largo del tiempo. El ensayismo y la experimentación son cabales en las etapas de iniciación, y pobre de aquél que nunca sintiera la necesidad de experimentar y ensayar. Pero después de los experimentos, si de veras se alcanzó algo, el artista arriba a una retención y desarrollo de sus descubrimientos que se llama madurez, la cual, ciertamente, puede prolongarse, enriqueciéndose, largos años. Ticiano y Picasso, en su madurez gloriosa, confesaban la alegría del inacabable aprendizaje.

Manuel Mampaso llegó a la pintura desde el dibujo, que es el camino más óptimo. Nunca fue un dibujante que pintar, sino un pintor que dominaba el lenguaje gráfico de su oficio. Mampaso se nos dio

a conocer como autor de hondos retratos expresionistas, como ilustrador de publicaciones (ilustración, por cierto, que innovó al realizarla desde la plástica misma), como pintor de espléndidos y decisivos decorados teatrales (también habrá que estudiar cuanto de innovador tuvo su quehacer teatral y cinematográfico), como pintor capaz de añadir a su aprendizaje escolástico una dimensión personal temprana y definidora.

Y fue, no se olvide, el primero que aquí se entregó a la experiencia abstracta, en un momento en que los que luego serían figuras muy significativas del movimiento estaban en plena figuración tradicional, magicista o neoexpresionista. Este afán suyo de analizar las posibilidades del color y la grafía no referibles a un formalismo concreto nunca decayó. Hubo en su obra, sí, paréntesis obligados, atenciones inmediatas que probar, como fue la de su crónica social de intención sarcástica. No es Mampaso uno de esos místicos del «art pour l'art». La pintura, para él, es un lenguaje, un vehículo expresivo, que es, exactamente, lo contrario de un medio de formular cosas forasteras a ella misma. Por eso, cuanto Mampaso lleva a cabo se verifica desde lo pictórico puro, proyectándose luego a otras dimensiones psicológicas y sociales.

Figuración acostumbrada, personalización de ella, experimentación, vuelta a módulos expresivos referenciales... Ahora, tras su anterior exposición en la Galería Biosca (que fue, tal vez, la denuncia más cruda que pudiera hacerse contra una sociedad verdaderamente caída en el sensualismo más chabacano y en la estupidez),

Mampaso nos ofrece su penúltimo experimento abstracto, que no prescinde absolutamente de la motivación temática, pero que abstrae de ella novísimas figuraciones que, tal vez, no sería fácil referir e identificar literalmente en la naturaleza. Diríamos que abstrae del motivo germinal cuando éste puede ofrecerle como ocasión de hallazgo y de recreación.

Así como sus primeros ensayos de abstracción se organizaron en torno al motivo —tema, si se quiere— de las redes, su actual motivación la constituye el árbol. Este, en las postrimerías del siglo XX, no puede interesarle en la medida que interesó a los pioneros de Barbizón, como la manzana, en Cézanne, no podía ser ya la misma que en los siglos XV y XVI había servido a los pintores como símbolo de la seducción en manos de Eva. Los árboles que ahora conceden sus motivaciones a Mampaso sólo son árboles en la iniciación del cuadro; después, sin dejar de ser esencialmente idénticos a sí mismos, se convierten en motivación pictórica pura, autónomos respecto a su ser original, vegetal. Tras las variaciones creativas alrededor del motivo del árbol, éste acaba siendo sólo pintura.

No sería fácil señalar, por otra parte, una pintura más dentro de la realidad y del realismo que ésta. La naturaleza ha sido abstraída diríamos que en sus huesos, y aunque muchas miradas, alienadas por la costumbre de ver árboles sin verlos, tropiecen aquí con el obstáculo de la invención, lo cierto parece ser que entre estos árboles de Mampaso y los árboles de Montaigne-bleau que pintaron los precursores del impresionismo hay relaciones e identidades más reales

que las que pudiera haber, y no hay, entre la llamada «pintura tradicional española» y su supuesto origen... Hay aquí más informe de la naturaleza que en la mayoría de esos paisajes que reiteran unas apariencias gastadas. Mampaso nos trae junto al árbol y junto a su invención. Lo demás, en todo caso, podría ser amañamiento.

**Antonio Manuel Campoy.** Catálogo de la exposición celebrada del 5 al 30 de marzo de 1974 en la Sala Monzón, de Madrid.

## **La tuna errante**

### **El mar de mi amigo Manuel Mampaso**

Entre las nostalgias que uno guarda más cuidadosamente en la caja de bitácora de su joven corazón se encuentra una moceril vocación marinera, naufragada al entrar en la Universidad. Entre las trapisondas en que uno ha andado metido, ingenua y espectacularmente, se cuenta un viaje a todo evento en un barco bonitero, pintado de blanco y añil, patroneado por uno de Laredo, que si decía, decía «centella» y nada más, y si bebía, bebía orujo moscón y nada menos, porque era raro, tartamudo y borrachín. Entre nostalgias propiamente dichas y recuerdos de trapisondas podemos tirar por la ventana de las nubes pasados quince años y algunos meses sin temor a error y sin reparar en fechas.

Estos quince años y algunos meses de que hablamos son de ida y vuelta. Ahora nos llega su aire por las ventanas al mar, al alegre, triste, profundo, gigante mar, que Manuel Mampaso, nuestro amigo, ha abierto en la sala de exposiciones Biosca. Es un retorno de gaviotas, sin

pañuelos y sin lágrimas; un retorno en un aire, con mucha y muy fuerte emoción, que ha puesto en la garganta del que esto escribe un mundo marinero como un puño. Y está dicho.

Manuel Mampaso, del que nos consideramos devotísimos admiradores, ha abierto más que ventanas «ojos de buey» en sus lienzos con vistas al mar. Con vistas a las entrañas del mar. Ha pintado las vísceras azules, verdes y blancas del Océano. Ha hecho aún más: nos ha dado el negro e invisible esqueleto del mar, en versión para pocos, recogido en redes trágicas, tremendas, misteriosas. Las redes de Mampaso pescan el cartilaginoso esqueleto del mar. Lo que no ha hecho —ni hará nunca— es pintando el mar retratar el mar, retratar los bucles del mar de las marinas al uso. Ha pintado el rumor, el color y el olor del mar, y ha pintado lo de adentro, el filón de la mar.

En las orillas del mar de Mampaso están los angulosos pescadores cantábricos, que tienen algo de santos de vidriera y algo de mascarones de proa. Están, como ángeles atléticos, silenciosos, vacíos, con el alma en las olas.

Que haya Mampaso efectuado esta diversificación del mar, que lo haya sacado de su lecho pictórico, es algo que a nosotros —que no somos para nada críticos de arte— nos colma de contento más que si lo fuésemos. Y aunque no podemos escribir de los procedimientos, porque todavía nos queda cierta respetable dosis de pudor y de ignorancia, sí queremos hablar, y hablamos, de la interpretación.

Se nos ocurre que la paleta de Manolo está fabricada con madera de algún bergantín náu-

frago impregnada de esos colores, que él usa, en el fondo del mar. Una regla, de amigos conocida, poseemos nosotros sacada de la madera del bergantín «Felisa», que naufragó en San Sebastián el 7 de febrero de 1830, que en vez de servir para trazar rectas sirve, lírica y guasona, para dibujar olas. Pero esta es otra historia...

A Mampaso, pintor y anatómomo del mar, se lo figura uno como un buzo, con el ojo polifémico del buzo mirando la mar; pasa delante de él una corriente verde, o una alga espectral, o un borrón de nácar, o un coletazo de azul, y el pintor lo recoge en sus redes y lo traslada al lienzo.

Esta «Barca en la marisma» que ha pintado —un desierto verde y una osamenta negra— es la Tebaida de los marineros. Esos «Sanjuandarras» están contruidos pieza a pieza, arquitectónicamente. Esos «Boneteros»... Esos «Boniteros» merecen párrafo aparte.

Los barcos de Mampaso no son barcos, son almas de barcos. Se podría decir que acaban de emerger de las profundidades con una tripulación de ahogados solamente ya, puro, maravilloso color.

Y ese «Aparejo» mágico encierra en sus bolas o en sus gemas todos los reflejos del iris del mar.

Manuel Mampaso, nuestro amigo, propietario de un mar, compañero de revistas universitarias, patrón de un brillante porvenir, nos lleva hasta lo desconocido del mar como un estupendo profesor Piccard de la pintura. A cada cual lo suyo, y a Manuel Mampaso, en despedida, el agur, que quiere ser cantábrico de un humilde admirador. Agur, pues, y hasta otra vez y

hasta otra vuelta de lo que nos ha traído con su exposición.

Ignacio Aldecoa. GUIA, diciembre, 1952.

## Mampaso

Ciertamente que Manuel Mampaso ha hecho bien demorando tanto tiempo su primera exposición individual. Porque de esta manera las inevitables luchas que se producen en el arte de cualquier pintor joven no han ocurrido a la vista del público, y su obra se ha presentado y aparecido ya granada, y el camino que el pintor parece decidido a seguir está perfectamente pensado y traducido plásticamente en los lienzos. Mampaso tardó en exponer, pese a que gozaba ya de un indudable crédito y prestigio, demostrando así una autoexigencia que no suele ser demasiado corriente en los pintores jóvenes. Pero así hoy podemos afirmar que quizá haya sido la exposición que Mampaso presentó en la «Sala Biosca», quizá, la exposición primera que más seguridad presentaba y más interés, de las muchas que desde hace cinco años —pongo esta fecha tope en razón a que hasta ella alcanza mi memoria— han servido para presentar al público de Madrid algún pintor nuevo.

Características de la primera exposición de un pintor suelen ser: la presencia demasiado intensa de su maestro más próximo, los tanteos que provocan una suerte de confusión, la inseguridad. De tal manera que cualquier juicio sobre su obra resulta siempre un poco anticipado, un mucho prematuro, y va, indudablemente, condicionado a que el pintor abandone determina-

dos caminos y procure, en cambio, seguir otros. Por eso, la sorpresa mayor que el visitante recibe en la exposición de Mampaso, sobre todo si sabe que es la primera y conoce la indudable juventud del artista, es ver cómo toda su pintura va dirigida a un fin, sigue un camino determinado. Y la seriedad y la seguridad con que ese fin y ese camino han sido elegidos.

Mampaso marcha hacia una pintura social. Indudable. Pero hay que aclarar con urgencia unas cuantas cosas al respecto, porque esto de pintura social se presenta inevitablemente demasiado cargado de literatura y, además, no decididamente buena.

Mampaso colgaba en su exposición, si mal no recuerdo, un par de cuadros —un retrato y una marina—, pintados en etapa anterior, y que servían de contraste y de fiel con su pintura más reciente. Se trataba de dos cuadros, donde la materia y el oficio de Mampaso tenían ya solidez y aplomo; eran obra sólida, pero anterior a la etapa y la tendencia que Mampaso se ha propuesto seguir. Indudablemente, los dos cuadros no desmerecían. Pero el pintor debió plantearse el problema de la elaboración de la realidad que estaba pintando. La recreación de aquel mundo, su expresión en color y formas personales, su participación más total en el cuadro, su presencia claramente manifiesta. De ahí arrancan los dos cuadros que Mampaso presentó en la Bienal y que algunos incluyeron, quizá demasiado aprisa, en la pintura abstracta. Evidentemente, ninguno de los dos es pintura abstracta, sino realista, aunque este realismo tenga poco que ver con lo que así se suele llamar. En aque-

llos cuadros hay una elaboración de la realidad, una aportación personal del autor a la realidad. Y hay, sobre todo, una lucha del pintor por encontrar solidez y alcanzar la meta de aquella pintura, que no podía ser un fin en sí mismo, sino el camino para una comunicación más directa. Así llegó Mampaso al centro de su pintura.

Mientras tanto, Mampaso venía haciendo con fina gracia, excelente composición y agradable sentido de la proporción y el color, pintura mural. Pintura con un fin decorativo únicamente, al principio. Pero más tarde se puede apreciar que lo meramente decorativo le insatisface y apunta hacia algo más importante. Exactamente, este momento debe coincidir con su arribada a lo que llamábamos el centro de su pintura. Ciertamente que todo el camino recorrido por Mampaso, en su tarea ante el caballete, estaba pidiendo trascender y plasmarse en pintura mural. Entonces halla sentido toda la elaboración que de color y elementos realistas— tal, esas redes que constituyen el elemento que con más constancia aparece en los cuadros de Mampaso— viene realizando el pintor. Y así, en su exposición, toda la pintura expuesta se entiende en razón de los dos grandes cuadros que la centran y que constituyen la razón de ser de todo lo demás. Sin ellos, los otros cuadros —de tanta belleza algunos, como los estudios de color titulados «Azules y Rojos»— quedarían como expresión de un titubeo. Con ellos, toda la exposición se integra en una unidad. Y se ajusta, indiscutiblemente, el propósito y la realidad de una pintura.

Entiendo que ahora ya podemos abordar por qué la pintura de Manuel Mampaso puede ser llamada pintura social. Antes que nada, hay que ser capaces de prescindir de toda la carga socialera que al calificativo le cayó en cima desde hace más de medio siglo y mucho más de cualquier parecido con la pintura soviética de ahora mismo. Si entendemos lo social en su sentido más puro, en el sentido en que era social la pintura románica, entonces quizá nos acerquemos con bastante aproximación al valor social de la pintura de Mampaso. Ciertamente que estos días que corren transcurren bajo el signo de la resurrección de las tareas en común. Si a una época de individualismo exagerado correspondió una pintura reducida a los límites estrechos y hasta íntimos del cuadro pequeño —y cuadros, aunque gigantescos, eran también las realizaciones pictóricas monumentales de la época—, evidentemente, a una época comunitaria corresponde, otra vez, una pintura que encaje en este signo social. Una pintura que recoge y admite las conquistas obtenidas en la época anterior, las unifica y las plasma al servicio del ideal común. La pintura de Mampaso no es retrógrada ni tiende a lo facilón. Pide el muro y las paredes de edificios concebidos para albergar comunidades. Y si en su primera manifestación ciertamente apunta hacia comunidades de tipo gremial, y muy concretamente pescadores —qué extraordinario servicio pudieran prestar estas pinturas en una posible Casa del Pescador—, está claro que lo mismo pudiera hacerse en un Hogar del Estudiante, en un Colegio Mayor o en una Iglesia. Porque esta pintura, aun-

que trasciende la personalidad y el fervor del pintor, está planteada de cara a la comunidad.

Me parece, insisto, que Mampaso ha hecho muy bien en esperar hasta que su pintura es susceptible de crecimiento —y habrá que ver cómo se recoge en unidad amplia la pintura recogida en algunos de sus cuadros, llamémosles «complementarios»—, pero trae ya señalado un camino. Un camino elegido y servido desde la más insobornable libertad, pero libremente puesto al servicio de la comunidad. Un camino nuevo, importante, que hace que la exposición de Manuel Mampaso sea una exposición de la que hay que hablar largo y tendido. Y de la que se hablará mucho. Si no, el tiempo.

**Marcelo Arroita Jáuregui.** «Alcalá», n.º 26. 10 febrero, 1953.

Al mismo tiempo que esta exposición, se celebraba otra del pintor Mampaso, reducida pero importante, en la Sala Clan. Reducida, por el número de cuadros. Importante, por el grado de intensidad y de independencia alcanzado por el pintor desde su última exposición de hace un año.

Se nota enseguida, por la calidad y la fuerza de la obra misma, cuando un artista pisa terreno firme y empieza a progresar y a crecer desde su propia sustancia. Es decir, cuando empieza a poseer, no sólo la técnica, no sólo su acento aislado, aquí y allá, sino también su mundo. Y éste fertiliza las posibilidades de la técnica. Mampaso, en los mejores de sus nuevos lienzos, ha logrado imponerse con profunda unidad de conciencia a la rebeldía de sus elementos. Esto quiere decir que emplea esta rebeldía para con-

seguir su exceso de vigor expresivo reducido a unidad. Pero quiere decir también que está vibrando de acuerdo con las instancias que le llegan del mundo que le rodea. Antes, quedaba en sus cuadros una coexistencia de ingredientes heterogéneos. Ahora, no emplea más que elementos plásticos, fundidos y potenciados según su misma fuerza de invención. La calidad pictórica es sorprendente. Y la armonía resultante depende de esa vida profunda del color que pedía Sonia Delaunay. Pero es característico de Mampaso el trabajar en cada lienzo con los contrastes y las afinidades de dos o tres colores nada más. «Grisés y rojos» y «Amarillo y negro» me parecen los cuadros de más potencia para arrancar de un modo más íntegro —y también más abierto— desde más hondo.

Luis Felipe Vivanco. (Revista - Madrid, 1954).

He aquí una primera exposición. Una primera exposición que ha llegado en su momento oportuno, sin precipitaciones. Mampaso era conocido fragmentariamente por su aportación a exposiciones colectivas, por las telas expuestas en la Bienal. Su labor como dibujante desde las páginas de unas cuantas revistas le dieron un nombre que sigue manteniendo en la lucha diaria. Lo primero que destaca en esta exposición es su unidad. El pintor tiene ahora un concepto claro de lo que quiere hacer. Siente la necesidad de expresar un modo, una forma, y va a ello sin dudas ni vacilaciones. Desde los dibujos hasta las grandes composiciones, todo conduce al mismo fin. Cada trazo, cada pincelada, obedecen a una idea profundamente sentida y expresada



Verdes y redes, 1950



Carmines, 1954



Composición (Buenos Aires) 1955



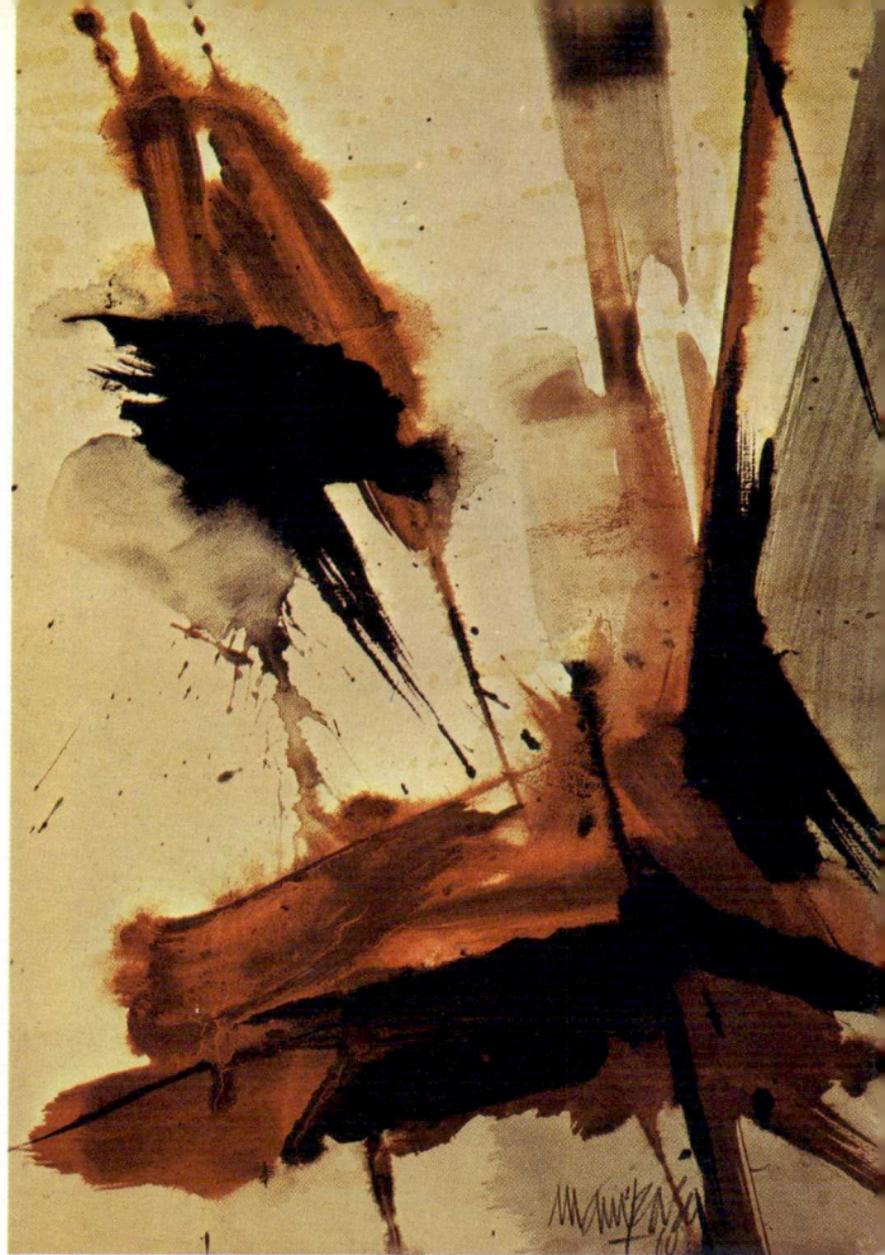
Ocre y gris, 1955



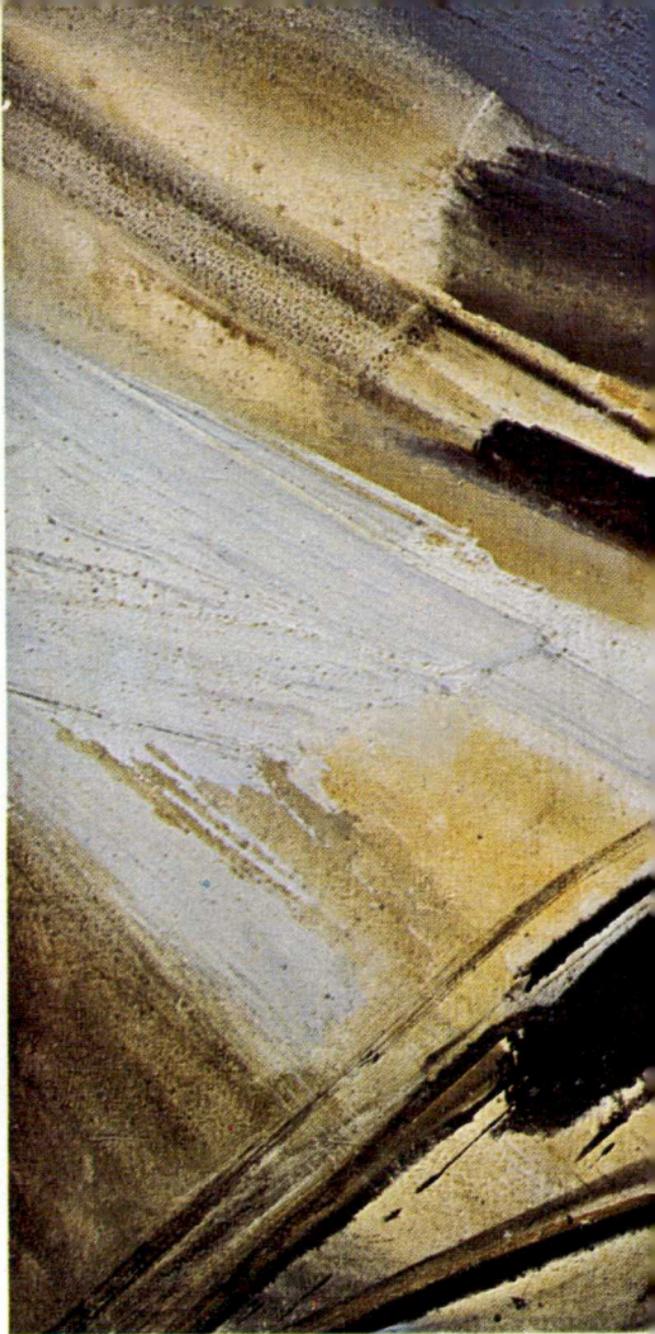
Rojo y negro, 1960



Rojo y negro, 1960



Rojo y negro, 1960



Ocre y gris, 1961





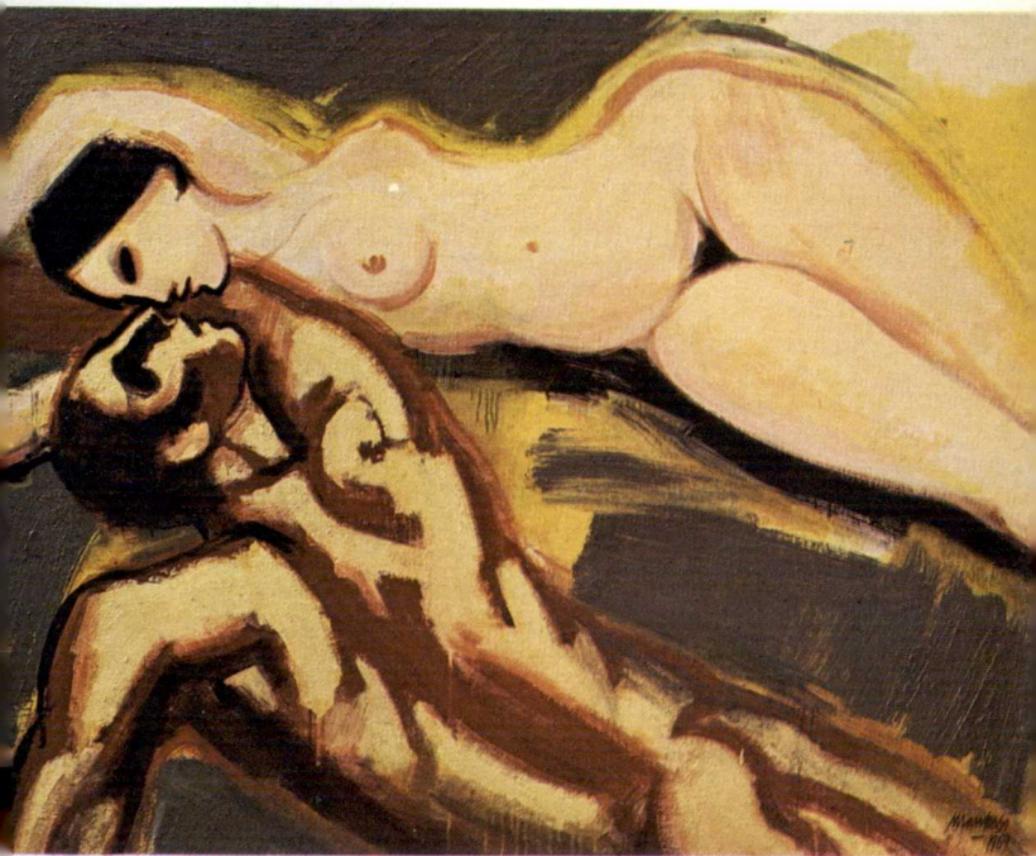
Rojo y negro, 1961

Azul y carmín, 1961





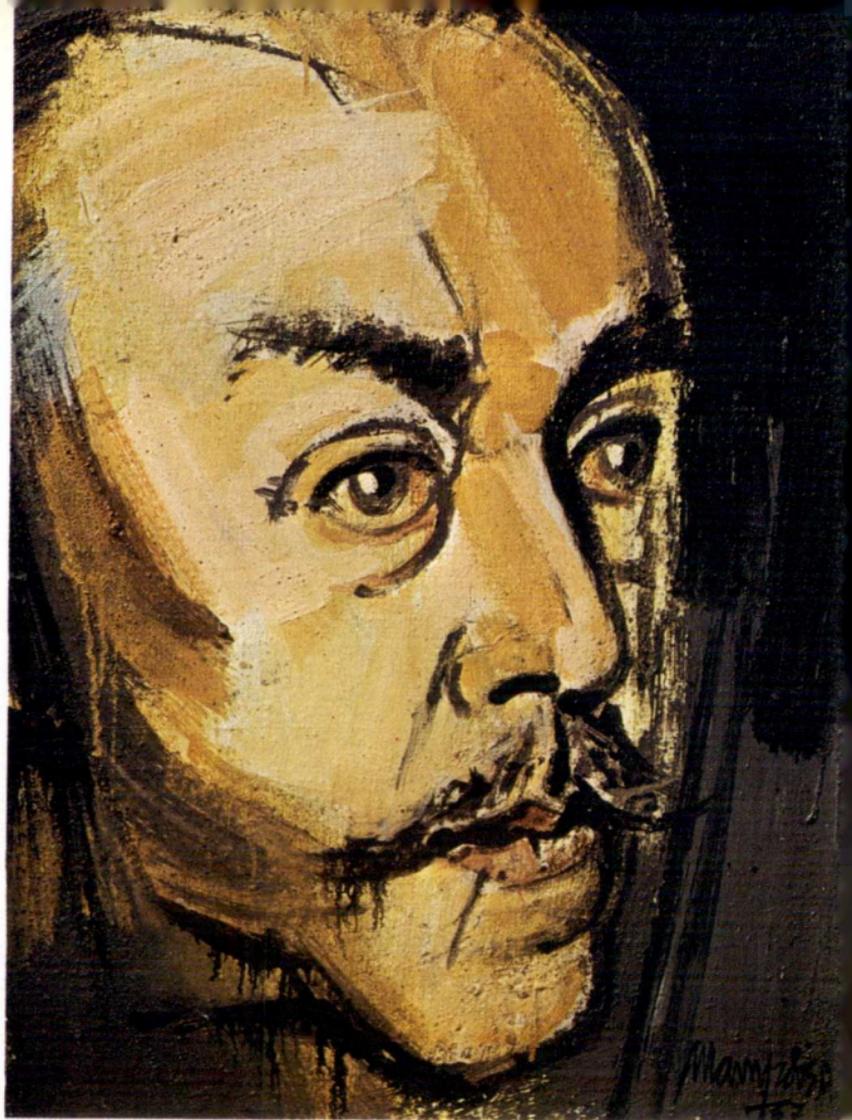
Azul y gris, 1961



Dos desnudos, 1967



Retrato, 1967



Retrato, 1967

"Gaudeamus igitur", 1968



"Gaudeamus igitur", 1968





"Gaudemus igitur", 1968



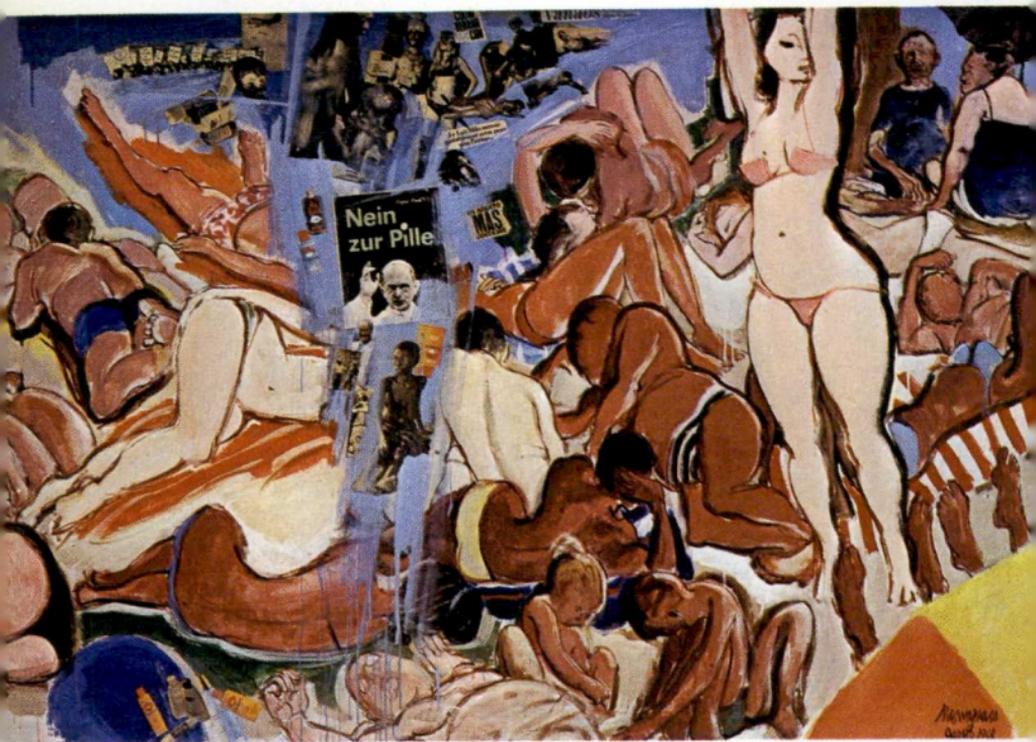
"Una exposición importantísima", 1968



“Una exposición importantísima”, 1968

Noticias del verano, 1968



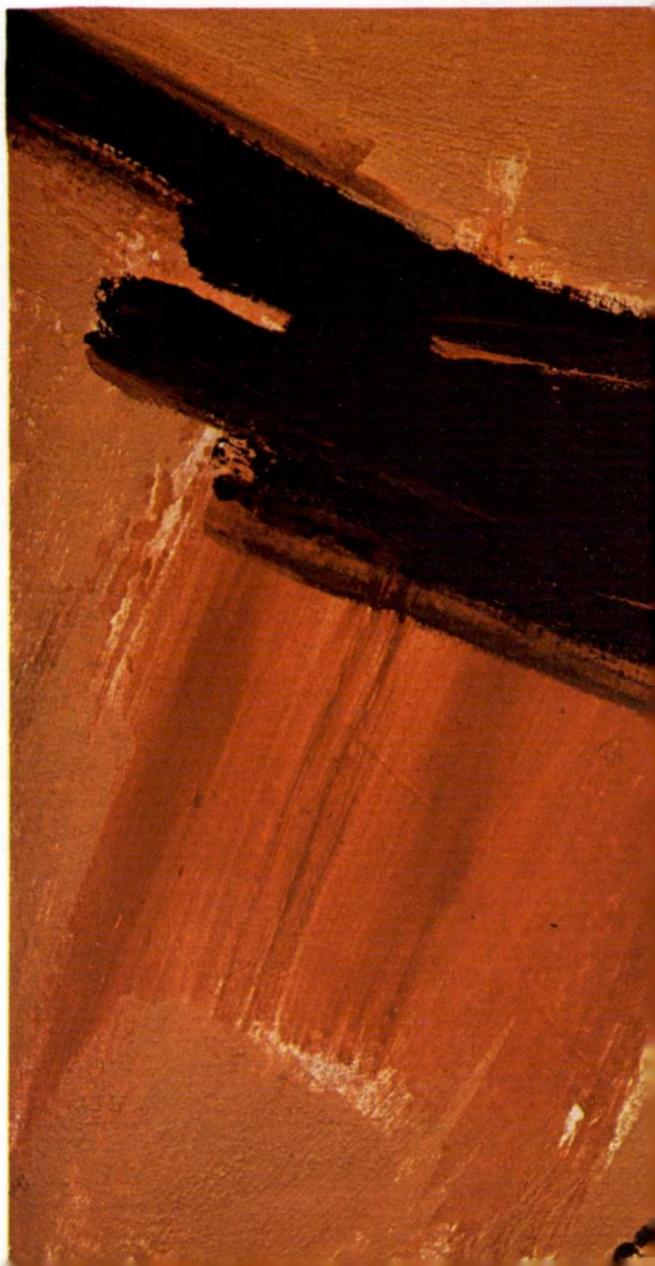


Noticias del verano, 1968



Arboles, 1973

Naranja y negro, 1975







Negro y amarillo, 1975



Amarillos, 1975

Amarillo y negro, 1975



Negro y amarillo, 1975





Verdes y negro, 1975



Verdes, 1975



Azul y negro, 1975

con maravillosa tenacidad. Parte Mampaso de la dimensión abstracta de objetos y cosas reales. Pero sólo para obtener de ellos gamas de color, para apurar y estudiar las posibilidades que este color le brinda. Posibilidades que luego se aplican al fin buscado. El color de Mampaso tiene una honda vibración, una calidad casi mágica, que está en la materia y que el artista pretende arrancar. Lo que podríamos llamar cuadros abstractos no son más que estudios parciales. Verdes, rojos, carmines, azules, están estudiados insistiendo, buscando y desgranando el color en una extensa gama. Todo ello no es más que un medio para obtener el fin de su pintura que desborda los límites de la tela para ir hacia una forma en la que pueda plasmarse mejor una inquietud muy de su época. Mampaso presenta dos grandes telas que piden a gritos el pintor muralista. Y aquí viene lo que antes apuntábamos. El lógico fin de todo lo expuesto. Aquí en estas telas, está el resumen de la exposición, está la clave del momento actual de este artista. De las dos preferimos la que lleva el número cinco. Es una tela perfectamente estructurada, resuelta con rigor implacable, con precisión, pensando en la última posibilidad y servicio de este tipo de pintura. Toda esta tela es un problema y una búsqueda, búsqueda y problema que estremecen la obra de este artista. Cabe destacar la fuerza extraordinaria del color, que aquí alcanza sus mejores momentos. Este color lleno de vibraciones, de hondas calidades que sostiene y estremece la tela. Mampaso se revela como un pintor lleno de inquietudes, aunque mejor sería decir lleno de inquietudes,

tud, porque esta exposición explica y señala claramente el fin propuesto y la lucha tenaz para conseguirlo. En este sentido, la exposición me parece excelente y Mampaso un pintor muy dentro de su época, sirviendo y viviendo la pintura que este momento requiere. Con buen oficio, a pesar de su juventud y con entrega absoluta.

Juan Gich. «Alcázar», 20 de diciembre de 1952.

Mampaso es un joven pintor que ha sido admitido en esta Primera Bienal de Arte Hispanoamericana. No recuerdo ninguna otra Exposición, individual ni colectiva, de la obra de Mampaso. Creo que ésta es su primera presentación al público. Por lo tanto, según mis informes, ha pasado desde su estudio privado a un certamen artístico internacional de la envergadura de esta Bienal. Es lo que se llama dar un gran paso, un paso gigantesco. Un paso que en arte militar lo ha dado un Napoleón, y en el médico, un Paracelso. Ambos eran unos genios. Ahora bien: ¿es acaso Mampaso un genio? O, preguntado de otro modo, ¿ha encontrado el Tribunal seleccionador de esta Exposición en su obra algo de genial o sencillamente de interesante para colocarlo en una de las salas más destacadas y más consagradas de la Bienal? Indudablemente que algo debe haber encontrado. Pero sería curioso investigar el qué. Tal investigación tendríamos que realizarla no sólo en la obra de Mampaso, sino también en la de un centenar de artistas que se han situado, si no en la primera fila del arte español, por lo menos en las primeras paredes que cubican este magno certamen del arte hispanoamericano.

El arte de Mampaso entra de lleno en ese campo ignoto de lo abstracto. Sus lienzos llaman poderosamente la atención del visitante por su carácter —sensacionalista y desconcertante. Aquí ven ustedes la reproducción de una obra suya que titula «Marisma». En ella observarán que en primer término hay una fila de hierros curvos, que pueden ser muy bien el esqueleto de una embarcación o el símbolo de las horcas caudinas, tan célebres en la historia romana.

En realidad, lo de menos es que una obra sea abstracto o concreta. Para mí lo fundamental es que entusiasme y emocione. Que despierte una resonancia en los espectadores. Si la obra es realista, naturalista y concreta, su gracia y su gloria se habrá de conquistar por medio de los sentidos y de la lógica. En cambio, si la obra es imaginativa, es ideal, es abstracta, es preciso que juegue las bazas de la espiritualidad, del lirismo, de la poesía. Esta obra de Mampaso a los sentidos no le dice nada. Sus formas equívocas, sus colores fríos, no llaman al pan, pan, y al vino, vino. Pero al mismo tiempo tampoco exhalan una espiritual quintaesencia. La idea, el símbolo, la intención de esta obra está muy escondida, tan escondida, que es preciso echar mano al punzón de estos hierros que se ven en «Marisma» para no dejarla escapar y hacérsela comprender a nosotros. Yo no quiero decir que las obras de Mampaso estén mal planteadas y peor realizadas. Mampaso conoce su arte y sabe manejar todos sus recursos; pero ha desdeñado o ha olvidado la gracia de un ser fresco y el lirismo de una creación imaginativa. En la eterna viveza del mar, ha despreciado la na-

turalidad (que no hay que confundirla con el naturalismo) y ha creado una obra intelectual y fría.

**Tristán Yuste.** (Crítica a la Bienal Hispanoamericana en el diario «Pueblo», diciembre, 1951).

## **Mampaso y la «pintura de acción»**

Con el nombre un tanto extraño de «pintura de acción» ha sido bautizado un género plástico que adquiere en nuestros días un prestigio cada vez mayor. Pero como sucede siempre en este quehacer de las nomenclaturas en el arte, tampoco aquí se ha dado en el clavo. En efecto, la palabra «acción» sugiere más bien un hecho mecánico y exterior. Y nada está más lejos de estos predicados que dicha pintura. La «pintura de acción» está, además, considerada como una especie de «test» en que vienen registradas, como en un cardiograma, las pulsaciones del pincel. Lo que realmente expresa es algo mucho más hondo que un mero estado emotivo superficial, puesto que es el lenguaje de la imaginación pura. Se trata de una auténtica creación a la que no estorba ninguna traba reflexiva. La imaginación —que es el trasfondo de todo arte cualquiera que fuese— salta las barreras de todo lo «ya sabido» para caer de golpe en el ruedo. Es un salto mortal que no admite aproximaciones: o lo logras o te matas.

En una tal hazaña está empeñado ahora Manuel Mampaso con su «pintura de acción». Es cierto que a ella llegó por tomarse ciertas libertades progresivas y ante todo algunas, esenciales, frente a lo «ya sabido», o sea casi frente

a sí mismo. Parece que su punto de arranque plástico esté en el tipo de pintura consignada en la gran tela del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Las formas de entonces, un tanto rígidas, se han convertido en unas manchas agresivas y «libres», que se entrecortan dejando percibirse a ratos ciertas profundidades, pero conseguidas por las valoraciones tonales de la misma materia. Se trata de un espacio puramente abstracto, de grises densos y opacos. Esta materia «liberada» del naturalismo al que no pocas veces sugiera el «óleo», otorga a su pintura un lenguaje convincente y dramático. Mampaso ha caído en la cuenta de que no se puede intentar una pintura abstracta —y la de «acción» lo es por antonomasia— sin proveerse del material adecuado. No se puede emplear un lenguaje vertido hacia el mundo para expresar «estados artísticos» que irrumpen de la más irremediable soledad del espíritu.

Cirilo Popovici. Catálogo Sala Neblí, 1959.

Veintidós óleos, dos gouaches, cinco dibujos. Pintura difícil, poco asequible, que si en ocasiones, en lienzos queremos decir, se pierde en lo abstracto, otras se concreta en un mayor y personal realismo. Pero siempre buena pintura.

Sus dos cuadros «Pescadores de San Sebastián» y «Sanjuandarras», son un modelo de fuerza y plasticidad decorativa. Grandes masas de figuras, en parte sabiamente geometrizadas con acusado color y contorno. Temas marineros de pescadores y redes donde, no obstante, no se hace ninguna concesión a lo anecdótico. Una excelente composición con los primeros y úl-

timos planos perfectamente graduados. Sólo estos dos lienzos acreditan a un buen muralista.

Otros: «Azules», «Carmines», «Barros populares», nos gustan menos; dentro de esta línea, el titulado «Verdes y redes» nos parece el más conseguido.

Exposición un poco antológica, hay en ella telas de otras épocas que nada desmerecen de las últimas. Este salto de unos años —el pintor es joven— muestra una diferencia de estilo, con un mayor realismo y concreción en las primeras telas, con otra manera de ver y de hacer en las últimas, pero no una diferencia de calidad.

Sus dibujos —peces y uno de redes— son graciosos: nada más. Más acertadas y movidas, más de este buen pintor, son los dos guaches de Pasajes.

José María Jove. Revista «Ateneo», diciembre, 1952.

Ha escrito Camón Aznar, refiriéndose al período abstracto de Manuel Mampaso —período que dicho sea de paso inauguró entre nosotros la abstracción—, que en su mundo abisal, en sus redes, se mantenía un último fondo de referencias naturales: «Sus obras anteriores, realistas, presagiaban ya, por su decantación intelectual, esta ruta. Y ello da a sus lienzos unas posibilidades de evocación que forman el ingrediente más impetuoso de su arte».

Estas últimas obras de Mampaso responden coherentemente a su trayectoria. Primero fue el disciplinado realismo, cierto que ya informado de actitudes muy personales; después vino, naturalmente, la experiencia abstracta; luego, la

dilatada época de los retratos, en los que la personalidad de sus modelos fue exaltada hasta el grito más hondo espiritual. Y ahora contemplamos su gran momento comunicativo, la fase del pleno enriquecimiento expresivo en cuya clave avizoran todas las etapas anteriores.

Estas composiciones actuales, concebidas y realizadas para el tremendo mural de nuestro tiempo, no brotan por las buenas en un instante azaroso de la historia del arte, y para adecuarlas cabalmente sería necesario evocar los salones de Georges Rouault, los circos de Beckmann, las mujeres locas de Soutine y las mujeres azules de Kokoschka, y las inextricables mujeres de Kooning, a las que suceden, en la exacta correspondencia del arte, estas mujeres de Mampaso, sorprendidas en la tibia mañana de un loco verano.

Nosotros, ya se sabe, hemos estado marginados de la corriente expresionista que aireó a la sociedad europea del siglo XX. El expresionismo nuestro varió principalmente sobre los terribles temas de la muerte. No hemos tenido, hasta hace bien poco, las ácidas risas expresionistas, encubridoras, tal vez, de una tristeza mayor que la de la muerte, que en Solana, por cierto —como antes en Valdés Leal—, adquiere un macabrisimo que nunca tuvo en nuestra espera senequista.

Esta marginación pudiera hacer que las composiciones de Mampaso se antojaran impropias de la gran pintura, pues nuestra general idea de ella sigue apegada a la de los antiguos ejercicios del pincel, idea peregrina por la cual, pensando en la bruñida superficie de un Vicente López,

nos resistiríamos a aceptar los brochazos de un Goya en San Antonio de La Florida. Estos grandes cuadros de Mampaso son, en la historia de la pintura, tan coherentes como los mágicos pormenores de Miró, y nada digamos respecto a los épicos cartelones de Picasso.

Esta incisiva pintura de testimonio ha sido llevada a sus últimas consecuencias por el «pop art», pero los pintores en esta modalidad —Allen Jones, Baj, Hamilton, Donaldson, Lichtenstein, Kent, Wesselmann— derivaron hacia las incitaciones del «sex appeal», cuyas crudas grafías protagonizan todas sus composiciones. Aquí, en cambio, el «sex appeal» es un ingrediente más de la noticia plástica, tal vez el ingrediente más desnudo del sarcasmo, pero no el protagonista.

Mampaso, claro está, recuerda, asocia, descubre, testifica, pero lo hace siempre desde su inespugnable postura de pintor, no importa cómo, aunque si importara sería fácil señalarlo en su impetuosa dicción espontánea, en el equilibrio de cuanto compone, y por supuesto que en la intencionalidad puramente pictórica de los «collages», referencia realista dentro del mundo alzado por el pintor a base de sus recursos más tradicionales. El flagrante expresionismo de estas composiciones nos compromete, lo queramos o no. Ahí estamos todos; es decir, ahí está el tiempo en que vivimos.

El tríptico «gaudeamus» a mí me parece dantesco, pues siempre he creído que el infierno debe estar más hecho de frenéticas risas que de lágrimas. Y dantescas son esas playas agresivas, cuya fauna rubensiana a mí me recuerda el encuentro de Luis Cernuda con Verlaine y el

Demonio en el infierno, según el tranquilo y escalofriante poema de Manuel Mantero:

Sé bien venido, Luis Cernuda,  
a nuestro reino. Quítate, si quieres, la corbata,  
pues hace calor en  
este eterno verano a donde irrumpes...

Sí, dantesco, no hay palabra más definitiva para estas imaginaciones de Mampaso, para estas dantescas invenciones de nuestra realidad, cuya noticia es siempre más fiel que en su misma copia en boca del poeta y en el pincel del artista. Estos retratos el solemne de Gorki, el tremendo de Miguel Angel, se compenetran con las inquietantes risas y con esos desasosegados informes del verano, y juntos golpean, como olas, la doliente orilla de nuestro tiempo...

**A. M. Campoy.** Catálogo Exposición Galería Biosca.  
19 de febrero al 5 de marzo de 1969.

Mampaso es uno de los pintores abstractos más interesantes del momento. En él se unen sinceridad y originalidad, servidas por una madurez técnica sorprendente.

**W. Sundell.** (Catálogo de la exposición celebrada en la Galería CLAN del 4 al 16 de marzo de 1954).

Vemos por primera vez obra de este pintor. Nos gusta, pero sería aventurado a través de testimonio tan poco numeroso prejuzgar con garantías acerca de su profunda naturaleza o de su desarrollo ulterior.

El concepto que determina ambos cuadros parece ser —sobre todo «Verdes y redes»— el del «arabesco coloreado». Un arabesco fluctuante que va señalando zonas de color. La línea es

inventada; el registro tonal se hace eco de reflejos reales, agua y verdura en este caso. La composición revela solidez constructiva. El capricho de la estría transparente sensaciones vivas, identidad poética con el paisaje relatado. El oficio es fino, contenido, de evidente solvencia en lo que se refiere a la diafanidad de la superficie cubierta de color.

Tampoco puede hablarse de abstracción pura, sino de «simbolismo». Mampaso, más que abstraer, deduce de un capricho geométrico un paisaje posible y nos lo explica en sus sensaciones, no en su convención perceptiva. Es el suyo un sistema sensorial y alusivo, levemente escenificado: escenas vislumbradas a través de una membrana gráfica, que permite presentir entre sus giros, el aire libre, el agua, la tarde.

Creemos que aquí puede haber un «pintor». Nos invita a creerlo una iniciación tan responsable. Debemos decir también que el peligro de estas construcciones es la «repetición». La monotonía del diagrama, que una vez aplicado en unas cuantas obras puede hacerse reiterativo, formulario.

La verdad es que no tenemos ninguna razón para temer esto, sino para esperar lo contrario, de un pintor en cuyos comienzos existe ya una destreza, pero también —y sobre todo— un vivaz y peculiar pensamiento.

**Ramón Descalzo Faraldo.** (Crítica a la Bienal Hispanoamericana en el diario «Ya», diciembre 1951).

El segundo grupo lo forma Mampaso. Cerebral, con madera de pintor hostil —aunque en sus magníficas notas aparente someterse a

ella— a disciplina académica. Es el más preocupado por el camino a seguir y lo elige previamente. Sus cuadros poseen un sentido decorativo antes que verdaderamente plástico. Falta en él la complacencia en la bella materia que es al color lo que el ritmo a la palabra. Elige su norte desde el cerebro y no desde el corazón y acaso trate de ser original antes que sincero. Su primitivismo, su audaz colorido de vitral, recuerda cierto tipo de pintura francesa (pienso concretamente en las últimas obras de la Escuela de París, expuestas en España en 1945). Pero su obra tiene indudable interés y esperamos las muestras que de ella nos ofrezca en tanto marcha al encuentro de su definitiva personalidad artística.

**José Hierro.** (Artículo titulado «Seis versiones de Santillana», publicado en el diario «Alerta», de Santander en julio de 1949 con motivo de la exposición colectiva celebrada en «Proel»).

...terminando la relación con el geometrismo en verdes y redes de Mampaso, por ser también el grado extremo de la pintura de esta espléndida escuela de Madrid que tan soberbia fe de vida exhibe en la Bienal.

**Alberto del Castillo.** (Artículo «La pintura madrileña en la Bienal, correspondiente a la exposición bienal en Barcelona de 1951»).

## **Los valores pictóricos jóvenes en la Bienal**

Mampaso expone por primera vez, y su salida ha sido saludada por toda la crítica con los elogios más calurosos y sinceros. Presenta los lienzos abstractos de fascinantes color y gran calidad de materia. No creemos, sin embargo, que Mampaso sea abstracto solamente, aunque,

en esta su presentación, así lo haga parecer. Tiene ante sí un gran camino, pero también una extraordinaria personalidad; precisamente por haberse destacado desde el momento inicial no puede permitirse ya el hacer por hacer; debe vigilarse y exigirse con un rigor exagerado. Cuenta para mantenerse en la difícil lucha del arte con una gran facilidad dibujística y un gran sentido de la armonía en el color. Desde aquí le pedimos que no se abandone a la facilidad y que tenga bien presente que lo que cuenta es la calidad, no las cantidades de obras.

Ramírez de Lucas. Revista de orientación profesional  
«Guía», diciembre, 1951.

### **La exposición en la Academia Breve**

Tras el breve reducto del homenaje, la selección ha llevado sus miradas a la obra insistente —por igual causa de fijar una tradición— de Zabaleta, Lozano, Tapiés y Ciruelos, a los que acompañan, en trance de presentación y reválida, el nombre de Mampaso, el muy ligero en la carrera de Guijarro y el de García Vilella. Para nuestra particular predilección antológica, acaso sean las obras más jugosas y naturales las de Ciruelos, ese recoleto pintor que en el silencioso Burgos trabaja con acento de oración, y la sana frescura de Mampaso. Pudiera ser que los menos contruidos con arreglo a cánones y fórmulas —sean cualesquiera— fueran los lienzos de estos dos artistas citados; pero esta falta arquitectónica redundaría en beneficio de su expresión, que queda asignada de manera tan elemental que el lenguaje plástico es directo desde el creador al contemplador, sin que se

interponga en la locución nada que no sea nacido del mismo afán sensible que obliga al invento.

Pero sobre una preferencia u otras se hallan la agrupación en sí y la voz cálida y entusiasta de la Academia, que únicamente con el número 11 ha sabido vencer las resistencias y transformar en triunfos lo que los enemigos de andar y caminar llamaban fracasos.

**Manuel Sánchez Camargo.** (Hoja Oficial del Lunes, diciembre 1952. Artículo publicado con ocasión del Salón de los Once).

### **¿No ha visto usted «redes y verdes», de Mampaso? Aquí lo tiene**

Cuadro difícil de ver en reproducción como la que se ofrece en estas páginas. Queda disminuido, minimizado en su estructura y, por ausencia de los colores, reducido a sombra de sí mismo. Lo que en su realidad son armonías limpias y escuetas, casi musicales, se nos queda aquí en confusos indicios de lo que pueda ser, de lo que es. Nuestro pequeño «museo imaginario» tiene sus riesgos. En este caso, su inutilidad es evidente. Forzoso nos es reconstruir lo que ha arruinado el mecanismo reproductor. Imaginemos, pues, el cuadro y lo que en él se contiene.

Conglomerado de formas y colores. Esenciales, las primeras; jugosos, como recientes, los segundos. Composición armónica, por contrapeso, equilibrio y compensación de líneas, masas y valores. Rectas y curvas formando, al cortarse entre sí, triángulos, segmentos, parcelas de un paisaje sin anécdota. De un paisaje fuera del tiempo. Con todo, las curvas ascendentes deli-

mitan las ondulaciones, los montes suaves hacia el mar, de un trozo de la costa guipuzcoana. Las descendentes —tierras de Sevilla, carmines—, pintadas como por sobreimpresión, ponen, sobre aquéllas, un primer término de redes a secar. En la parte inferior, en tonos más oscuros y como recortando el perfil de una embarcación —cuyo dintorno aparece en la mancha más clara de la fotografía—, las rocas litorales. Hay también grises, tierras, carmines, negros. El cuadro se pintó entre el invierno de 1950 y el verano de 1951, en Pasajes de San Juan. Los verdes y redes representados están vistos desde el llamado **Camino de Salvamento**, que bordea el mar, hacia el monte, por aquel trozo de la costa.

No es obra pintada de primer intento, sino madurada lentamente. Adviértese así en la porfiada búsqueda de matices, mediante veladuras y transparencias. Muy «pensado» el color, como se piensan estas cosas en pintura, es decir, por decantación de intuiciones. Dominado el geometrismo de la estructura, porque también aquí el pensamiento tiene matices esenciales: se encuentra entre el hallazgo de la intuición y la lenta y sabia fortuna en provocarla.

¿Abstracción? Se ha vuelto tan confuso el marbete, o dice tanto y tan poco, que habrá que renunciar a él. Ciertamente, el pintor ha abstraído aquí algunas notas de las que la realidad le ofrecía. Pero no es esto lo importante, pues, quiérase o no, sólo así pueden referirse a la realidad el pintor, el músico, el poeta. Lo que importa es el cómo y por qué se hace; en definitiva, lo que se consigue. Que haya emoción

plástica y pictórica, transmutándola en belleza —digámoslo otra vez, «a thing of beauty is a joy for ever»—, en expresión sentida y sorprendente, es lo único que puede justificar, hacer necesaria, una obra de arte. La de Mampaso posee esta justificación y esta «necesidad». Por eso nos gustaría —porque nos provoca más a sentir que a juzgar— comentarla, siguiendo la sugerencia de Baudelaire, no crítica, sino poéticamente:

El verde ha sido lluvia y es amargo  
retoño de la lágrima y la ola,  
mástil del corazón de la amapola,  
prado celeste, y tierra, sin embargo.  
Tras de la red —pentagrama del viento,—  
casi trino que el alma tornasola,  
aunque resuene a espuma y caracola  
con voces de rocío verde y lento...

Pero siempre habrá quien nos acuse de hacer, en lugar de crítica, «literatura». (¡Con lo bueno que sería que, al fin, la crítica de arte fuera —y no por excepción, como en Baudelaire— literatura de veras!) Mi predilección por la obra de Mampaso, una de las que tengo en mayor estima de cuantas se exhiben en la I Bienal, radica en esto precisamente: en que el pintor, frente a un motivo real, dice lo mismo que yo hubiera querido decir literaria o poéticamente, pero empleando en toda su pureza el lenguaje que le es propio: el de las formas y los colores, como vehículo de la emoción y la belleza.

Rafael Santos Torroella. «Cuadernos Hispanoamericanos»,  
n.º 26, febrero 1952.

## **El ponderado sistema compositivo del pintor Mampaso**

En la pintura del joven artista Mampaso, en la Sala Biosca, nos encontramos con formas abstractas que, a juzgar por el conjunto de los lienzos aquí expuestos, son más bien experiencias para captar la realidad en sus luces y plásticas esenciales. Sus alusiones mentales nunca se desprenden de un esqueleto natural que abre los horizontes a las evocaciones poéticas. Algunos de los cuadros de mayor desrealización dan la impresión de esquemas inconclusos, de bocetos sobre cuyos planos se han de erigir después los grandes aparatos figurativos. Y, efectivamente, las composiciones de empaque mural que cubren estos anchos lienzos, se hallan construidas con luces de brillos inventados y con masas de relieves movidas con ritmos imaginativos. El mayor interés de estas pinturas radica en su magno y ponderado sistema compositivo. Cierto que en estas figuras hay una extensión a veces agria. Cuando una punta de dramatismo humaniza a estos seres que se hallan contruidos con ráfagas cromáticas de puro ímpetu creador. Brotan entonces de las estilizaciones trabadas con rítmicas armonizaciones, unos grupos expresivos, unas líneas erizadas que interrumpen la fluencia decorativa con que se han proyectado estos lienzos. Los paisajes y bodegones realistas que anteceden a estas abstracciones no presentan ninguna contradicción esencial con las últimas maneras pictóricas. Se conciben ya decantados en sus planos mentales, aptos para ser trasmutados en puras alusiones.

Lo que más nos interesa en esta Exposición es el gran acorde de su inspiración, las ondas de amplias curvas que articulan a las masas pictóricas, esos colores que evocan magnos espacios y cielos alejados.

José Camón Aznar. «ABC», 10 diciembre, 1952.

Una amplia secuencia de la pintura de nuestro tiempo tiene, como es sabido, un carácter testimonial, pero lo que se testimonia siempre son los hechos que la Prensa de todo el mundo airea en sus páginas; los grandes conflictos sociales y bélicos con su cortejo dramático correspondiente. El arte se va convirtiendo así en algo ajeno a la añeja creación intimista, propicia a la variedad temática y el matiz particular, para formar parte de un clamor concertado hacia la desesperanza. En este sentido puede hablarse de una especie de «cultura de la denuncia», cuyos fines, al hacerse sistemáticamente populares, siegan la jerarquía espiritual de la creación plástica en buena parte.

Mampaso, después de una larga etapa consagrada a la escenografía con singular éxito, donde ya se advertía un giro de cuarenta y cinco grados hacia una suerte de realismo sombrío respecto a su posición abstracta anterior, nos ofrece ahora «su testimonio» particular sobre los problemas a que antes aludíamos, adoptando la figuración cartelista y estridente de un orden expresionista. No hay, pues, en su empeño ningún objetivo privado que no sea el de meternos por los ojos los contrastes y desigualdades, a veces trágicos, del disparatado mundo en que vivimos. Y, por tanto, no hay mayor ambición

que la derivada de conseguir lo mejor posible eso que los publicitarios llaman «el puñetazo en los ojos», el impacto rápido y gritón, capaz de levantar ánimos de protesta. En este sentido no cabe duda que Mampaso cumple perfectamente sus propósitos.

Marginalmente, nuestro pintor nos ofrece muestras convincentes de su potencia retratista y algunas composiciones de figura no ceñidas al canon protestario, que nos recuerdan su capacidad pictórica para abordar con vigorosa firmeza, por ejemplo, el permanente duelo entre el amor y la muerte, relativo a conceptos personales no entroncados con exclusividad a ese complejo denunciante antes aludido. Personalmente, también creemos que en definitiva es en esa parte, de íntima permanencia donde Mampaso cosecha su obra mejor y donde puede ahondar con fortuna su futuro. Porque se diría que esta muestra suya, al cabo de una larga ausencia, tiene algo de improvisación y no acaba de responder a las buenas esperanzas que, cuantos le conocemos bien, tenemos puestas en él. Posiblemente su constante trabajo escenográfico —para el teatro y el cine— no le ha dejado tiempo para meditar que «su pintura» puede y debe ser otra cosa, esa que se expresa casi a media voz, lejos del rasgo caricaturesco y el color estridente.

**Luis Figuerola-Ferretti.** (Suplemento dominical del diario «Arriba», 1969).

Somos en estos días espectadores del reconocimiento universal de nuestro arte. Al fin, a la vanguardia española se le ha concedido el espaldarazo; algo así como la cédula de recono-

cimiento para el ingreso en ese círculo iniciático que es la extrema vanguardia del mundo. Asistimos a ello con gozo, un poco sorprendidos, un poco también —reconozcámoslo— desentrenados para la responsabilidad que se nos asigna. Faltan, por así decirlo, los órganos coordinadores de un movimiento general que, por el momento, han emprendido solos los artistas: un planeamiento consciente de galerías, un coleccionismo, una opinión general estética bien cimentada...

Entre nosotros mismos, el fenómeno está sirviendo para desintoxicarnos de viejos prejuicios: a fuerza de haberlo oído decir, nos creíamos en posesión de una especie de márchamo retardatario según el cual todas nuestras producciones tenían que nacer ya nimbadadas por el signo de la vejez. Estamos recuperando para nosotros algo así como una nueva capacidad para la juventud. Acaso porque hemos puesto en entredicho muchas de nuestras virtudes consagradas y estamos empezando a preguntarnos si no eran vicios congénitos.

A estas alturas, esta situación de las artes españolas puede considerarse ya «fijada», justamente porque la amplitud del movimiento nos obliga a considerarlo colectivo. Pero la historia de nuestro arte ha dado pasos vertiginosos en estos últimos años. Prácticamente, vivimos de los intereses compuestos acumulados de lo que un día fueron descubiertas individuales. No hay que volver sobre la historia completa de todo ello. Las primeras intuiciones tienen ya casi cuarenta años. Pero a mí me importa señalar la iniciación de un momento decisivo de nuestras

artes que se produce en los años eclécticos de la postguerra. Aquel en que la alternativa del arte deja ya de plantearse como una lucha entre la modernidad propiamente dicha y el academismo y se suscita entre la representación y la abstracción. La situación era lo suficientemente confusa en aquel tiempo como para que, del lado de los eternos denigradores de nuestra avanzada, se midiesen por el mismo rasero abstractos y representativos. Pero quienes vivían en el último minuto de la contienda sabían muy bien por dónde soplaban los vientos problemáticos.

Justamente aquí me interesa hablar de uno de los que más conscientemente adoptaron entonces el papel de la vanguardia; acaso del que más conscientemente se responsabilizó con el mandato de la abstracción en Madrid: Manuel Mampaso. Y justamente aquí, y que se me perdone el breve dato personal, me gusta recordar la noche del 4 de noviembre de 1951, cuando hacía apenas algunas horas que yo había llegado a Madrid para instalarme definitivamente en él y nos reuníamos unos cuantos amigos en su estudio.

Por aquellos días, la tendencia no-figurativa tenía una razón de ser que desbordaba, al menos en España, la situación metodológica en que hoy vive: era una actitud polémica. Precisamente se trataba de exigir del público una equidad en las apreciaciones o un reconocimiento de derechos. Si las actitudes polémicas tenían más bien un tono corrosivo, ello era así porque lo exigía la táctica de una situación que acababa de abandonar el período eclecticista de los años cuarenta y tantos para entrar de lleno en una etapa

que iba a estar marcada por la lucha entre la abstracción y la figuración. Mampaso era, en Madrid, la principal figura de esa lucha. Precisamente acontecía entonces en el Museo de Arte Moderno y en los palacios del Retiro el espectáculo de la Primera Bienal, con la polémica virulenta que ella suscitó, y que tuvo la virtud de opacar por unos días esa prioridad que la atención pública le presta a nuestro deporte más conspicuo.

Ignoro hasta qué punto fueron conscientes los ingenuos iniciadores de aquella polémica, dirigida contra los más leves brotes del arte que venía más cargado de futuro, de cuán fundados estaban sus presagios. Ignoro, en fin, si ellos saben que aquel raro arte que denunciaban era como el primer aldabonazo de algo que acabaría destronando definitivamente todas las precarias jerarquías.

Pero, y esto es lo que ahora importa decir, Mampaso estaba allí. Estaba allí, y era tan notoria su presencia que acaso el resto de la exposición podía haberse diluido sin ella en el mórbido eclecticismo de los años anteriores, sin que la polémica —que hoy tenemos que considerar historia— hubiese sido posible. Estaba allí con la obra más conscientemente encarada hacia un problematismo no-figurativo de cuantos se habían dado en aquellos años.

Debo aclarar que si, hoy por hoy, la antítesis entre abstracción y figuración ha quedado relegada, al menos por mí, a un problema de simple metodología, en aquel tiempo era posible considerarlo así. Porque en aquel tiempo la abstracción se ofrecía a la historia del arte como

una fórmula optativa cuya cuestión tenía que dimitirse en el seno mismo de la obra de arte. Por eso es tan importante, desde un punto de vista histórico, la actitud de adelantado de Mampaso.

Aquella noche del otoño de 1951 yo observaba sobre las paredes del estudio del joven maestro una alternancia entre obras de una previa etapa figurativa y obras de la actitud que él entonces defendía con pasión iluminada. Y no recuerdo bien si, refiriéndose a las anteriores, había en sus palabras menosprecio conmisera-tivo con que algunos artistas suelen referirse a las etapas ya trascendidas de su historia profesional. Pero sí recuerdo que, entre unas y otras, yo advertía una lógica continuativa incuestionable: la presencia de un estilo que está por encima de toda circunstancia metodológica.

El azar me hizo después espectador inmediato de toda su evolución posterior. Quienes persisten en considerar que la abstracción es, por sí misma, un estilo, podrían tachar al arte de Mampaso de inconsecuente. Mi ideario personal me autoriza a encogerme de hombros ante el hecho de que yo he visto a Mampaso alternar, cuando las circunstancias del trabajo lo exigían, unas abstracción con una representación. Pero, en cambio, no he podido asistir con indiferencia al espectáculo del crecimiento de la temperatura expresiva de su obra. Bien es verdad que las obras más auténticamente suyas, las menos mediatizadas por los compromisos cotidianos de su profesión, se desarrollaban en un estricto no-figurativismo de raíz expresionista. Lo cual le permitió realizar, en los días ya lejanos de

1953, la primera exposición de abstracción expresionista de la larga serie que se realizaría en España en los años subsiguientes. Pero ya me referiré al estilo en su momento preciso. Lo he tocado incidentalmente. Me interesa, primero, referirme a la historia del pintor para poder hablar después de la historia de su pintura.

¡Exigencias circunstanciales del trabajo; mediatización por el compromiso cotidiano! Reconozco que las palabras pueden cargarse de clima censorio o de aprobación, a gusto del usuario. Efectivamente, la pintura de Mampaso vivió muy cerca de quehaceres que la trascendían con su urgencia. Quienes realizaron la suya en un taller sin interferencias, sin proximismos perentorios, con conexión directa con la última hora de la vanguardia internacional, pueden argüir para su hoja de servicios un purismo incontaminado. Mampaso, no. Mampaso perteneció y pertenece a una promoción de hombres que se hizo cargo, en estricto sentido generacional, de un relevo de responsabilidades en una suma de tareas de las cuales la pintura no era más que un factor. No importa ahora decidir si la nueva promoción ha sido o no fructífera. Importa decir que se hizo cargo, por una no formulada decisión colectiva, de los quehaceres de la nueva hora. Esos quehaceres estaban en el teatro, en la novela, en el ensayo, en la poesía, en el diseño de revistas... Estaban también en la pintura, la cual tuvo que acudir tanto al cartel como al decorado, a la ornamentación mural como al proyecto. Díganlo, si no, Alfonso Sastre, Ignacio Aldecoa, José Luis Fernández del Amo, Rafael Sánchez Ferlosio, José María de Quinto, etc.

Díganlo, en el terreno específico de la pintura, Carlos Lara, Antonio Lago Rivera, Antonio Valdivieso, José María de Labra y el mismo Mampaso. Se vivió entre unos y otros un clima de tangencias permeables entre sí, que no era de puro esteticismo. Se hacía la obra con un destino determinado y, además, próximo. Gracias a esa proximidad se hizo también, en mayor o menor medida, historia de España. Si los pasos entre España y la vanguardia internacional no estaban aún acordados, no cabe culpar de ello a quienes no pudieron ni quisieron eludir su circunstancia española. Por eso fueron ellos quienes sembraron la cosecha de un clima nacional que hoy es posible recolectar a escala internacional. Pero, y esto es lo que importa decir, la actual ola de reconocimiento internacionales —que sin duda responde a una situación óptima de nuestro arte— no hubiera sido posible sin abonar el predio convenientemente.

### **Derivación estilística**

En la alternativa de solicitudes entre representación y abstracción, lo normal continúa siendo que un pintor evolucione desde la primera a la segunda. Pero a estas alturas es posible, y de hecho se da con alguna frecuencia, el caso de una regresión de la segunda a la primera. Durante los breves años de aclimatación que la tendencia ha tenido en el arte contemporáneo, la abstracción se ofrece ya como un punto de partida. En los tiempos en que Mampaso dio comienzo a la evolución de su pintura —1950—, esta posibilidad no era ni remotamente

imaginable. Y ello por el simple hecho de que ser pintor se entendía como estar atado de manera incuestionable a la representación.

La evolución de la pintura de Mampaso hay que entenderla no sólo con el simple dato de su afirmación magistral. Hay que entenderla, sobre todo, por la reiterada intervención de un estilo constante en una metodología en mutación permanente. Al estilo lo definiré, sin entrar de momento en detalles, como una capacidad expresiva o como un fondo insobornable de expressionismo. El método, como una progresión hacia la supresión total del hecho representativo. El objetivo, abstraer como realidad pura una expresividad.

Hay que volver sobre la época netamente representativa de Mampaso para comprender hasta qué punto toda su pintura estaba fuertemente condicionada por una ley general de las diagramaciones en los límites de la forma representada. Algún espectador dice con frecuencia en estos casos, que se trata de un tipo de pintor para el que el dibujo tiene una primacía. La proposición, muy desarrollada y difundida, por cierto, es falaz, pues o el dibujo es una pintura que no necesita más que de su simple diagramación, o es una pintura en ciernes, pero nunca un elemento que pueda diferenciarse correctamente. Porque, en definitiva, la necesidad de «dibujo» responde nada más que a una necesidad del estilo pictórico.

Ahora bien, existe un tipo de pintor para quien el dibujo tiene una suerte de alada autonomía; es una convención de límites, no está comprometido con una forma. En Mampaso, por

el contrario, el dibujo traspasa su pura conven-  
ción limitativa; es lo que es limitando una su-  
perficie, pero además aludiendo a una profun-  
didad, a un volumen, a una cualidad que no es  
solamente plana por la condicionante normal  
del cuadro, sino grávida por la pesantez de la  
figura representada. Ahí podríamos decir que  
termina el acuerdo de Mampaso con la norma  
universal de la forma. Pero justamente ahí co-  
mienza a hacer patente Mampaso su condicio-  
nante personal. Su diagramación posee la efica-  
cia suficiente como para recrearse en un apoli-  
neísmo de sí; podía insinuar la curva neta y sos-  
tenida, pero prefiere concretarse en rasgo. Su  
dibujo se realiza por una sucesión de rasgos  
encadenados y por un acuerdo entre éstos, como  
definiciones personales del artista, y la forma  
que relata, como definición objetiva.

El rasgo es un dato fundamental en la pintura  
de Mampaso, porque, cabalmente, el rasgo con-  
tiene una grafología; es lo que en él hace posible  
la intervención personal en el objetivismo; es el  
vehículo de su carga expresiva. A través de él,  
es Mampaso un expresionista.

La liberación representativa de la pintura de  
Mampaso no tiene una finalidad gratuita. Pre-  
tende ser la supresión de un narrativismo por  
una expresividad. Pretende superponer una exis-  
tencia a un objetivismo. Pretende liberar de to-  
das sus trabas, para ponerlas en expansión di-  
námica, a todas sus fuerzas existenciales y  
elementales. Esto significa, en pintura, liberar  
al rasgo de todas sus ataduras y condicionantes.  
Liberarlo, en primer lugar, de su servidumbre  
representativa; en segundo lugar, de su servi-

dumbre limitativa por su convención con la línea; en tercer lugar de su servidumbre a la forma por su alusión a la gravedad.

En el primer momento, ya muy lejano, de la abstracción de Mampaso, la opción hacia la forma abstracta lo condujo a una especie de pacto provisional, mediante el cual el rasgo quedaba suplantado por la lineación sinuosa. Es el momento, ya histórico, en el que las redes ejercieron sobre él una infinita carga de sugerencias; el momento de «Verdes y redes». Pero, trascendida esa necesaria etapa de escarceos, la pintura de Mampaso vuelve a hacerse cargo de sus viejas armas. En la exposición de la Galería Clan (1953), el rasgo había iniciado una ruptura con su continuidad lineal. Conservaba, en cierto modo, la dirección, pero había roto con las soldaduras lineales. Es entonces cuando empieza a concretarse en él esa quebrada intermitencia de su dicción pictórica que caracteriza su momento de Buenos Aires y la exposición en la Galería Krayd, en 1955.

Por el momento, la pintura de Mampaso había logrado liberarse de su representación y de una servidumbre lineal, aunque seguía conservando un precario pacto con las direcciones. Precisamente porque anidaba en él un último reducto formal. Habían desaparecido las formas concretas, pero tras los fragmentos de la forma violentada supervivía un centro de gravedad. Aun aniquiladas, sus formas seguían pesando. La última fase de la pintura de Mampaso ha consistido en hacer explotar ese núcleo gravitatorio, último refugio de una forma que se negaba a desaparecer. Tras la carga explosiva, la pintura

de Mampaso ha perdido de vista la ley de la gravedad. La dirección centrípeta de sus preformas se ha convertido en una serie de direcciones centrífugas. El rasgo, distintivo personal, ha abandonado definitivamente su dirección lineal para hacerse cargo de una expansión en superficie y en profundidad. La expresividad ha sido radicalmente liberada de todas sus servidumbres.

Pero la expresividad es la constante que establece un diálogo entre los dos momentos más antagónicos de su historia de pintor, entre su pintura libre y su pintura maniatada por la representación. La prueba, en un ámbito distinto al de cualquier análisis formal, su fidelidad al cromatismo de la extrema violencia: el bermellón, el negro, el rojo, o su permanente disposición a superponer los contrastes a los matices de color.

En su última fase, el rojo y el bermellón, en todas sus posibles gamas y contrastes, se han apoderado de la jerarquía absoluta de su lienzo, el cual tiene la fuerza expresiva de un panfleto que, paradójicamente, hubiera sido purificado de toda anécdota.

### **«Pintura de acción»**

Creo que ha sido Cirilo Popovici el primero que ha situado muy certeramente a la pintura de Manuel Mampaso dentro de la llamada «de acción». ¿Qué significa particularmente en Mampaso la pintura?

Viene ahora a mi mente cierta penetrante frase de Valéry: «A veces pienso y a veces soy».

No hay que suponer a la pintura de Mampaso dentro de un ideario; hay que suponerla como una consecuencia de su propia naturaleza. En ese sentido, es expresiva. No investiga ni analiza. No trata de ser objetiva; ni siquiera trata de ser: simplemente, «es». Y es como la consecuencia más elemental de su propio existir, como el grito o el gesto. El pintor ha suprimido un interregno dialéctico entre la vida y la obra, según el cual ésta queda exenta en un mundo de cosas inanimadas o animadas por una vida autónoma. No hay tránsito. Cada cuadro es una prolongación **natural** del pintor.

Y la obra es, así, como consecuencia de su proceso generativo. Se trata de una pintura que no está realizada con la facultad de pensar —ni con ninguna otra adyacente—, sino con la facultad de ser, de existir. Porque, efectivamente, entre pensar y ser hay una terrible diferencia. En la opción, Mampaso ha elegido el segundo verbo. Pinta, pues, con lo que es, no con lo que razona.

Y no es que el pintor haya cercenado en él la facultad de razonar, sino que, a los efectos de su pintura, sabe íntimamente, también con Valéry, que pensar no es más que un paso, un paso para ser. El mecanismo de su arte, en su estado actual, consiste en una especie de inmersión en su capacidad activa. El pintor es en cuanto está en acción. Su acto creador —el pintar— está en él potenciado hasta lo inaudito gracias a la supresión de todo «hinterland» meditativo. Es así como su obra adquiere esa potencia épica y gigantesca que en la actualidad la caracteriza.

## Situación

Ya hemos visto en páginas anteriores de qué manera el pintor Manuel Mampaso aceptó el compromiso entre el tiempo y la circunstancia de su tierra. Pero, ante el fenómeno de su «pintura de acción», juzgada desde el momento actual, creo necesario contrastar su arte con la situación general de la pintura en España.

En este sentido, tenemos que convenir en que la pintura de Mampaso tiene entre nosotros una faz algo insólita, aunque perfectamente solidaria con condicionamientos generales más profundos. Esquematisando al máximo una distribución de las tendencias pictóricas española, por una mínima táctica expositiva tendría que separar con un paréntesis las pinturas que se producen dentro del campo de la figuración. Frente al problema de nuestro arte abstracto, situaría también dentro de un paréntesis la abstracción analítica o formal. Quedamos, pues, frente al panorama de la abstracción expresionista, a la cual pertenece, sin la menor duda, la pintura de Mampaso.

Dentro de la abstracción expresionista caben sutilísimas disecciones. Por ejemplo, se hace evidente que el mayor cúmulo de dedicaciones pictóricas de régimen abstracto lo acapara hoy en España, como en casi toda Europa, el informalismo.

La pintura de Mampaso tampoco es informalista. El informalismo, generalizando la definición, es un ataque casi mesiánico a la jerarquía formal por mediatizar ésta la delación de una realidad de orden onírico o subconsciente.

En el fondo de la realidad formal anida, pues, la realidad de un onirismo elementalista.

Pero la pintura de Mampaso —y creo que solamente ella en el panorama nacional español— no nace de un onirismo subconsciente, sino de una realidad más directa, menos comprometida en su elementalidad con un eros nebuloso. Yo diría que si el antecedente del informalismo son las posturas surrealistas y presurrealistas, el antecedente del arte de Mampaso es el expresionismo propiamente dicho. Es decir, la delación de una carga existencial por encima de todas sus posibles coberturas narrativas y formales.

Cierto que la pintura de Mampaso también se realiza, en su estado actual, en agresión contra el núcleo germinativo de la forma. Pero en ella la agresión antiformal no constituye una finalidad, sino una condición intermedia, un vehículo para exaltar la fuerza de la expresividad.

Como es costumbre en mí, no establezco jerarquías, sino diferencias. Hasta dónde me ha sido posible, he procurado desterrar todo juicio de valor en la descripción, pretendidamente objetiva, de la pintura de Manuel Mampaso. Si he recabado para esta pintura un reconocimiento para su prioridad histórica, ello forma parte de mi decidida vocación de objetividad.

## **Final**

He visto, en la profundidad del estudio, el proceso de gestación en un cuadro de Mam-

paso. He visto confundirse al pintor y a la obra en vértigo febril, en ocasiones rayano al paroxismo. Y pienso que, en cierta medida, realizar pintura de acción es transformarse.

**José María Moreno Galván.** Cuaderno n.º 5 de la Colección «Arte de hoy», Madrid, 1960.

## INDICE DE LAMINAS

Negro y amarillo  
Verdes y redes, 1950  
Carmines, 1954  
Composición (Buenos Aires) 1955  
Ocre y gris, 1955  
Rojo y negro, 1960  
Rojo y negro, 1960  
Rojo y negro, 1960  
Ocre y gris, 1961  
Rojo y negro, 1961  
Azul y carmín, 1961  
Azul y gris, 1961  
Dos desnudos, 1967  
Retrato, 1967  
Retrato, 1967  
"Gaudeamus igitur", 1968  
"Gaudeamus igitur", 1968  
"Gaudeamus igitur", 1968  
"Una exposición importantísima", 1968  
"Una exposición importantísima", 1968  
Noticias del verano, 1968  
Noticias del verano, 1968  
Arboles, 1973  
Naranja y negro, 1975  
Negro y amarillo, 1975  
Amarillos, 1975  
Amarillo y negro, 1975  
Negro y amarillo, 1975  
Verdes y negro, 1975  
Verdes, 1975  
Azul y negro, 1975





# INDICE

SINTESIS DE UNA VIDA . . . . .	7
PERSPECTIVA DE UNA OBRA . . . . .	23
EL ARTISTA ANTE LA CRITICA. . . . .	37

## COLECCION

### «Artistas Españoles Contemporáneos»

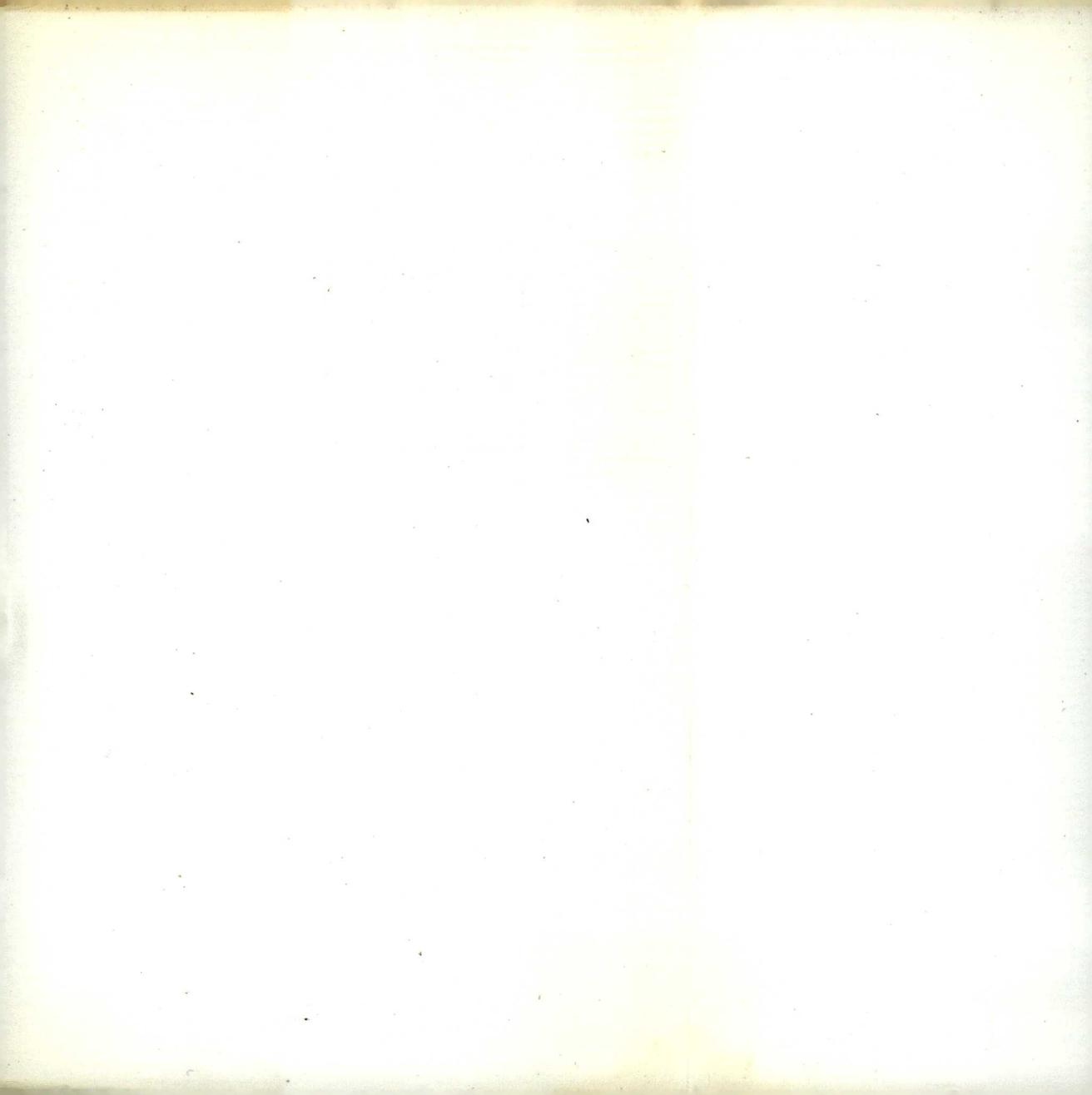
1. **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopeña.
2. **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
3. **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
4. **Argenta**, por Antonio Fernández-Cid.
5. **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretí.
6. **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7. **Victorio Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gállego.
9. **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
10. **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. **Villaseñor**, por Francisco Ponce.
12. **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13. **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
15. **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16. **Tharrats**, por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. **Failde**, por Luis Trabazo.
20. **Miró**, por José Corredor Matheos.
21. **Chirino**, por Manuel Conde.
22. **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
23. **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
24. **Tàpies**, por Sebastián Gash.
25. **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
26. **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
27. **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
28. **Fernando Hígueras**, por José de Castro Arines.
29. **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
30. **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
31. **Millares**, por Carlos Areán.
32. **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
37. **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
39. **Arcadio Blanco**, por Manuel García Viñó.
40. **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
41. **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42. **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
43. **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45. **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46. **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47. **Solana**, por Rafael Flórez.
48. **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
49. **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50. **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51. **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.

52. **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53. **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
54. **Pedro González**, por Lázaro Santana.
55. **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Espiá**, por Antonio Iglesias.
57. **Fernando de la Puente**, por José Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59. **Cardona Torrandel**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. **Zacarias González**, por Luis Sastre
61. **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. **Begona Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64. **Ferrant**, por José Romero Escassi.
65. **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. **Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67. **Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68. **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69. **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70. **Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71. **Piñole**, por Jesús Baretini.
72. **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73. **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76. **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77. **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78. **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79. **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80. **José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81. **Ceferino**, por José María Iglesias.
82. **Vento**, por Fernando Mon.
83. **Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84. **Camin**, por Miguel Logroño.
85. **Lucic Muñoz**, por Santiago Amón.
86. **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87. **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88. **Guijarro**, por José F. Arroyo.
89. **Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90. **Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91. **M.<sup>a</sup> Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92. **Redondela**, por L. López Anglada.
93. **Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94. **Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95. **Raba**, por Arturo del Villar.
96. **Orlando Pelayo**, por M.<sup>a</sup> Fortunata Prieto Barral.
97. **José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98. **Feito**, por Carlos Areán.
99. **Gofi**, por Federico Muelas.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
101. **Gustavo de Maetzu**, por Rosa M. Lahidalga.
102. **X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
103. **Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
104. **Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
105. **Esteve Edo**, por S. Aldana.
106. **María Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
107. **E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
108. **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
109. **García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
110. **Juana Francés**, por Cirilo Popovici.

111. **María Droc**, por J. Castro Arines.
112. **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113. **Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114. **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115. **Daniel Aguimón**, por Josep Vallés Rovira.
116. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**, por M. Augusto G.<sup>a</sup> Viñolas.
117. **A. Teno**, por Luis G. de Candamo.
118. **C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119. **Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120. **Algora, Vicente y Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121. **J. Haro**, por Ramón Solís.
122. **Celis**, por Arturo del Villar.
123. **E. Boix**, por J. M.<sup>a</sup> Carandell.
124. **J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125. **Echaz**, por M. Fernández Braso.
126. **F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127. **Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128. **Santiago Montes**, por Antonio Lara García.



Esta monografía sobre la vida y  
la obra de MAMPASO, se acabó  
de imprimir en Pamplona en los  
Talleres de Industrias Gráficas  
CASTUERA.



La constancia y la riqueza imaginativa y creadora con la que Mampaso ha llevado a cabo estas realizaciones, le ha permitido no sólo definir un estilo sino marcar un hito importantísimo en la historia del arte abstracto español.

Desde 1951 en que participa con gran éxito en la Bienal Hispanoamericana de Arte, a partir de 1953 en que es seleccionado para la II Bienal de Sao Paulo, pasando por sus brillantes presentaciones en la XXVIII y en la XXIX Bienal de Venecia, así como sus exposiciones en Argentina y en Milán, que atraen para él la atención del público y de la crítica a nivel internacional, Mampaso afirma y mantiene un puesto destacadísimo en la primera línea de la pintura de nuestro tiempo.

## SERIE PINTORES

Portada:  
Negro y amarillo

