

**CONVERSACIÓN SOBRE  
MANOLO MILLARES**  
para el catálogo de la exposición  
**millares, building bridges, not walls**  
de la Galeria Mayoral

**ELVIRETA ESCOBIO Y  
ALFONSO DE LA TORRE**



LLUCIÀ HOMS - MADRID, 20.I.2017

*En el Ave camino de Madrid repaso la multitud de notas sobre Manolo Millares que he ido tomando durante las últimas semanas, leyendo aquí y allá, para formarme una idea concreta del personaje que hay detrás del artista. Intento ordenarlas para armar una vía que me permita encauzar la conversación sacando aquellos temas que puedan ser más interesantes para tener una visión íntima y personal fruto de la conversación con Elvireta Escobio, la mujer que compartió des de los 14 su vida con Millares, y de esta forma complementar la mirada más teórica, más crítica, que aportan los comisarios en la publicación que tienen en sus manos.*

*Llegado a Madrid me encuentro con Cristina Mayoral que me está esperando en la estación de Atocha. Juntos vamos a la casa de Elvireta, donde nos esperan también Coro, una de sus dos hijas, y Alfonso de la Torre, hombre docto y conocedor en profundidad de la trayectoria artística y personal de Millares.*

*Mi papel en la obra no dista de ser un mero animador, un conductor que con cierta pericia debe procurar que la conversación fluya entre Elvireta y Alfonso, y así ir sonsacando poco a poco reflexiones, ideas, recuerdos y emociones. No se espera de mí que hilvane ni teorías ni miradas nuevas sobre el artista, porque los protagonistas son ellos.*

*Nos reciben amables y enseguida muestran la ilusión de empezar a conversar. La casa es preciosa, de techos altos y luz tamizada. Las obras en las paredes de Millares lucen con toda su fuerza. La voz de Elvira suena suave y se apoya en Alfonso para certificar que las fechas de lo que dice se corresponden con la realidad. Varias veces repite “Él es mi memoria. Yo sé lo que me ha pasado en la vida, pero no sé cuándo”. Alfonso escucha y la deja hablar. Luego, cuando le toca a él es capaz, al mismo tiempo, de puntualizar una fecha y de abrir el foco y situar al artista en su contexto. Se nota que domina la materia.*

*Fue un gusto escucharlos juntos. Espero que gocen de la conversación.*

Llucià Homs: Empecemos por Las Canarias, un elemento clave en la obra de Millares. Unas islas que como archipiélago a menudo dan la sensación de estar acechadas por el mar. Donde lo que sucede es estrictamente local y uno queda desubicado de todo lo demás. ¿Cómo le afecta a Manolo en los inicios el ser de unas islas?

Elvireta Millares: Las islas tienen algo que unen unos a otros, pero hay una diferencia enorme entre, por ejemplo, las Baleares y las Canarias. Las Canarias están geográficamente y de cualquier manera muy, muy alejadas. Una prueba es que Manolo no salió de allí hasta los 20 y tantos años, cuando el Congreso de Arte Abstracto en Santander de 1953... Nos casamos en el 53, y después en el 55, 56, nos fuimos ya definitivamente. O sea que el aislamiento era grande, había conexión con el arte a través de Eduardo Westerdahl y unas personas muy puntuales. Pero estaban muy alejadas de todo. Él tenía mucha relación con Barcelona: pintores y escritores, porque era una necesidad, no había otra manera de conectar. Y a Manolo no le gustaba mucho viajar. Tenía cierto pánico.

L: Él aflora en las primeras obras una mirada sobre lo ancestral, como la referencia a las incisiones en las rocas, las momias del principio y esa especial debilidad por la arqueología...

E: Sí, la arqueología... la pasión por la arqueología. Tiene una colección allí [*señala unas estanterías repletas de pequeñas figuras que a lo lejos no se pueden apreciar*], y tiene una hija arqueóloga. Y las primeras pictografías canarias, que son de signos de los guanches sobre las piedras en los barrancos. Eso siempre fue una atracción muy tremenda. Era su manera de agarrarse.

Alfonso de la Torre: En todo caso él estuvo siempre en la modernidad, porque al final, cuando uno mira su trayectoria lo que ve es que fue siempre un artista que, a pesar de ese aislamiento de las Canarias, estuvo permanentemente conectado con el mundo. Y muchos artistas canarios hicieron lo mismo que él, conectar ese poso ancestral que mira al pasado como una plataforma de lanzamiento hacia lo universal. No es una mirada llena de entropía y melancólica, sino que es una mirada impulsora. Cuando él se acerca a la modernidad, lo hará a través de esa mirada que ha hecho sobre Balos, los signos, esa especie de constelaciones mironianas...

E: Y todo esto fue creando una necesidad ineludible de marcharnos. No era tan importante a dónde, sino de dónde nos teníamos que ir, porque aquello era un aislamiento muy complicado.

A: Sí, tras una infancia difícil, con los problemas de la Guerra Civil, el exilio a Lanzarote, esos permanentes cambios de casa que se explican en sus memorias. Siempre con permanentes cambios.

L: ¿Cómo vive él, siendo muy joven -diez años tendría-, el inicio de la Guerra Civil? ¿Cómo vive, y cómo se refleja luego ese desgarró en su obra? Porque de alguna forma la familia tiene unas ideas muy concretas, milita activamente: el padre, profesor universitario, deja en un momento determinado -o lo apartan- de dar clases, el tío también...

E: Una familia muy de izquierdas.

Cristina Mayoral: Muy intelectual, ¿no?

E: Muy significada, y con una tradición intelectual relevante de generaciones. Y él era una persona bastante atormentada... Manolo fue siempre una persona muy atormentada

A: Pero él vive con alegría, con la ignorancia de la alegría infantil. Lo cuenta en sus memorias, el exilio en Lanzarote, donde es dejado por primera vez en libertad, sin la vigilancia familiar. Y hace sus primeros dibujos.

E: Ese momento en Lanzarote fue muy saludable, sí. No duró mucho, pero estuvo muy bien...

A: Luego en el año 65, cuando muere su padre, hace el grabado de *El primer mutilado de paz que conocí*, que es como la secuela de todo ese dolor, en la figura de ese padre que ha sido débil, dice él, pero que ha sido moral, que ha sido íntegro.

L: Hay una transferencia de valores familiares sobre la dignidad y sobre el posicionamiento social del artista. Ese padre que demuestra dignidad a pesar de no poder luchar más.

E: Sí, su padre fue una persona muy, muy débil... muchos hijos, no había dinero en esa casa; una infancia mala, muy dolorosa. Después conocí a Manolo, yo tenía 14 años y él 21, y nos hicimos novios. Nos casamos 7 años después.

A: Dice Manolo que su amor a la poesía se lo debe a su padre, que él le inculcó la mirada sobre la poesía. Yo he terminado recientemente un escrito sobre Manolo diciendo: "Un pintor íntegro y basta". A veces damos vueltas a cómo era Manolo, pero Manolo siempre defendió eso, la integridad.

E: Sí, me conmovía esa ingenuidad de tomarse las cosas tan en serio. Es muy difícil vivir con una persona que se toma la vida tan en serio. No es que no tuviera sentido del humor, pero ciertas cosas no se podían mencionar... Sin embargo, Manolo era muy cariñoso con sus hijas, mucho más que yo en el sentido que se tiraba al suelo y jugaba con ellas.

L: Unos valores familiares, esa dignidad e integridad, una vocación cultural y una especial sensibilidad por la poesía. ¿Cómo vive él la relación con la familia? De una parte está ese dramatismo de la obra y al mismo tiempo esa ternura que se aprecia en algunas fotos que hemos podido ver. ¿Cómo era vuestra relación?

E: ¿Manolo y yo? Pues muy, muy íntima porque había muchas cosas con las que Manolo no se involucraba, por ejemplo la relación con los marchantes, porque le violentaba muchísimo. Creo que yo lo protegía de esa parte desagradable de entrar a la galería de Juana Mordó, por ejemplo, porque nos debía dinero. Mientras, él estaba en el estudio trabajando. Nos repartíamos las cosas. Yo sé que todo eso le perturbaba muchísimo..., y lo hacía yo. Igual que cuando firmaba manifiestos contra los presos políticos. Tenía un cierto miedo a que la policía entrara en casa porque en su casa había habido irrupciones de ese tipo cuando era niño. La policía entraba y lo registraba todo y algunos de sus hermanos fueron a la cárcel. Esa idea le horrorizaba.

L: De una parte la obra tiene un fuerte componente de desgarramiento, al mismo tiempo él es sumamente tierno. Lo negro, pero la luz al final de la trayectoria; lo roto y en cambio el amor que todo lo une... ¿Es un elemento ambivalente entre lo personal, la situación que él está viviendo, y la obra?

E: Bueno todo son contradicciones, como todo ser humano. Era tímido, y sin embargo tenía unas cosas de carácter, vamos... [*Ríe y dirige una mirada cómplice a su hija Coro que participa de la conversación*]. Esta hija no lo vivió porque cuando Manolo murió ella tenía un año y pico.

Coro Millares: A mí me han llegado noticias... [*Ríen las dos al unísono*]

A: Su pintura nunca fue complaciente, y si bien podemos admitir que hay una lírica del grito y del exceso, él decía a veces: "*decir cosas firmes, duras y basta.*" Sin mayor complacencia. A pesar de que José Augusto França habló de "la victoria del blanco", creo que ese camino de ida y vuelta entre las primeras arpilleras y las últimas no existe. Es verdad que al final hay un poco más de lugar a la poesía, aunque sólo sea por esos títulos que él pone de *La búsqueda de la*

*dimensión perdida*, de *Los hoyos infinitos de misterio*. Pero a partir de lo que denominamos el Millares maduro siempre hay que hablar de una cosa: Millares desarrolló su carrera artística en 15 años. Su vida madura como pintor es de 1957 a 1972. Y ese tiempo es fugaz, fugaz. ¡Murió con 46 años!

E: A veces pienso: ¿Pero por qué fue tan duro consigo mismo? Es como si hubiera tenido el presentimiento de que iba a morir joven y no tenía tiempo.

A: Ayer estaba leyendo el libro de José Ayllón, la primera monografía importante sobre Millares en 1962. Ayllón dice: “este hombre tan preocupado por la muerte.” En el 62 era un hombre muy joven. En Millares no hay fisuras, ni en su pintura, ni en su hablar... En Millares hay un objetivo claro y no hay un momento para la distracción.

E: Como siguiendo un destino muy, muy fijo. Y hablando de los últimos cuadros blancos, yo no los encuentro menos dramáticos que los negros. En ellos está todo ya calcinado. No es, ni mucho menos, el brillo del sol y la luz y la maravilla.

L: Adentrémonos un poco más en la obra: en lo dramático, en las arpilleras, en la piel, en ese elemento de rastro, de cicatriz. A mí me sorprenden mucho las obras donde hay un agujero, donde se percibe la herida abierta. Me retrotrae mucho a la poesía de Miguel Hernández, concretamente a *Las tres heridas*. La idea de destripar, lo sanguinario, lo brutal. ¿Cómo se vive al lado de una persona que trata estos temas tan viscerales?

E: Creo que eso lo traspasa al problema de la tercera dimensión real. Ese agujero del que tú hablas se produce cuando rompió la cosa plana de los cuadros. Para él fue un encuentro muy traumático y a partir de ese momento ya no lo dejó más. En los cuadros hay siempre los fusilamientos en los muros, que todavía existían en ese momento. Cuando íbamos por la Casa de Campo se veían las ráfagas de las ametralladoras. Todos los agujeros tenían un sentido transformado. Las cosas no son siempre claras pero cuando las miras desde diferentes perspectivas ves que hay una relación.

L: ¿Y esa desesperación que a uno le transmiten a veces sus obras, se transmite también en lo personal, en la forma en la que él vivía la vida?

E: Él tenía momentos de depresión, pero acababa saliendo de ella y nunca era una depresión destructiva; la idea de la muerte le horrorizaba. Siempre nos pidió que el día que él tuviese una enfermedad no se lo dijéramos, porque en ese momento iba a morir. Y así fue; nunca le dijimos que tenía un tumor cerebral, ni tan siquiera tras su operación. Nos inventábamos historias, como que se había dado un golpe en la cabeza. A pesar de que pintaba mucho, a veces estaba un mes sin pintar. Yo le decía: “*No pasa nada si no vuelves a pintar nunca más. Como me encanta lo que escribes, me da lo mismo lo que hagas.*”

A: Cuando se le ve pintar en esas películas, en la de Alberto Portera y en la del año 70, se le ve en un acto que parece un exorcismo. Porque cuando pinta verdaderamente parece casi entrar en trance. Es una especie de desdoblamiento.

E: Como cuando se cose.

A: Ese es el momento culminante, cuando él se convierte en arpillera. En toda su pintura hay una mención permanente al cuerpo. Los homúnculos es uno de los temas recurrentes que atraviesa su pintura. El primer homúnculo se llama *El fusilado*, dejando claro ese aire de víctima social que los representa. Son personajes caídos.

L: De ahí que yo me refiriera a Miguel Hernández y *Las tres heridas*.

A: A Miguel Hernández lo homenajeó en un tríptico que le dedicó.

A: Sí, ilustró *Los poemas de amor*. Hay una mención permanente al cuerpo, al cuerpo caído, al cuerpo desollado, a todo el mundo de las *vanitas*. Incluso cuando se le ve pintar, en alguna de las acciones que acomete realmente hay un acto como de asesinato con...

E: ...los cuchillos.

A: Y después termina el paroxismo de ese acto de trance, y se lava las manos. En una de estas escenas incluso sin querer se pincha. Entonces, el cuadro, la sangre, la pintura, el cuchillo...

E: Sí. Me acuerdo cuando se pinchó, estaba la cámara. [*Dice con cierta emoción*]

L: Pasemos a lo político. Hablábamos al principio de la guerra, de cómo la vivió de joven, la relación con la familia, una familia de republicanos liberales cultos. Esa dignidad con la que vivía, esa coherencia, y luego esa desolación moral que encuentra alrededor. ¿Cómo vivía él esta situación política en el Madrid de los 50?

E: Pues como mucha gente de izquierdas. Era una situación tremenda, de represión.

L: ¿Pero, de abatimiento, de rebeldía?

E: De rebeldía, yo creo que de rebeldía. Pero al mismo tiempo estaba atado, porque no se podía expresar. Hay una serie de dibujos satíricos, a través de los que sí se expresaba. Esos los teníamos en una carpeta, colgados de la ventanilla del váter que daba al patio de luces, para que no los encontrara la policía si venía. Son los dibujos de curas. El Reina Sofía tiene 8 o 9. [*Se ríen tímidamente*]

A: Dibujos de curas haciendo todo tipo de obscenidades, se podría resumir así, con grandes falos.

E: Todos muy bien provistos. [*Se ríen abiertamente, con ganas*]

A: En la correspondencia con Antonio Pérez se referían a ellos como los dibujos de “caballos”. “¿Has hecho más dibujos de caballos?”

L: ¿Cómo vivía él la censura? Al margen de estos dibujos que escondía... ¿Era algo que le preocupaba?

A: Sus preocupaciones superaban el reducido ámbito de la torva vida política española, que al final, como decía Saura, era una vida “de cardo y ceniza, de unos años sombríos.” Los temas de los que hablaban sus pinturas superaban la estrechez de las dificultades políticas. De todos modos, creo que su gran reivindicación son los *Artefactos para la paz*. Ese es su gran

momento, en el año 1964, cuando el régimen está celebrando los 25 años de paz y él lo conmemora con esos *Artefactos*, una especie de creación escultórica. Le dijo al crítico Enrico Crispolti que no eran ni pinturas ni esculturas. Recuerdan lo mismo un tanque que una gran bestia, y suponen una forma de contra conmemorar.

L: Sin embargo, hay un momento en que el régimen utiliza los artistas vanguardistas para mostrar a nivel internacional una cierta apertura. ¿Cómo vive él ese momento?

E: Sí, Luis González Robles se aprovechó del grupo El Paso. Creo que los dos bandos se aprovecharon el uno del otro, con la intención clarísima de internacionalizar a los pintores de El Paso. Manolo firmó un contrato con Daniel Cordier y con Matisse en Estados Unidos. Ello supuso el gran salto.

A: Hoy nos reúne la vinculación de Manolo con Barcelona. La ciudad permite que cuatro artistas del grupo El Paso vayan a Norte América con Pierre Matisse, al que Joan Miró aconseja. Los pintores no se sostendrían si no fuera por su valía, más allá del apoyo del régimen. Si hoy miras los nombres que figuran en las exposiciones del MoMA o del Guggenheim de los años 60, algunos de ellos no sabemos ni quiénes son. Es decir, sólo han resistido aquellos que tenían valía artística.

E: Tampoco todos los pintores de ese momento eran de izquierdas. En el mismo El Paso había gente que no era de izquierdas. Creo que los más significados eran Saura y Manolo.

L: Esto me lleva a la actualidad, en relación a cómo se pueden leer las piezas, por ejemplo, de los muros. En este momento de confrontación entre Israel y Palestina, o entre Estados Unidos y México... ¿Cómo se posicionaría hoy Millares ante los problemas que está sufriendo la sociedad, lo que son los grandes debates sociales?

E: A mí no me gusta pensar lo que podría haber sido. No lo sé...

A: Muchas veces cuando me preguntan sobre el mundo actual, me fijo mucho en la lectura de Manolo cuando dice: *“el hombre en crisis, el ser humano en crisis, la frontera...”*. Me digo, ¿y estos artistas de los años 50 que habían descubierto los campos de concentración, que tenían la amenaza nuclear ahí como si les fuera a caer la bomba atómica al día siguiente, que en el caso español carecían de libertades para poder acercarse a la literatura, al cine...? Ese sí que era un mundo complicado. Me gusta mucho una cosa que tú me dijiste [*refiriéndose a Elvireta*]: *“Nosotros teníamos esperanza, estábamos esperanzados en que habría un mundo mejor.”*

E: Más Manolo que yo. A mí me enternecía esa fe que Manolo tenía, verle sacrificarse y luchar... Yo soy mucho más nihilista.

A: Dado que el tema de Manolo siempre es hondo y doloroso, y hablar de su pintura es volver a referirse al dolor y al ser humano topando contra el muro, repito una frase esperanzada de Manolo en *Papeles de Son Armadans* que dice: *“No importa que el hombre se haya roto, si de él emergen légamos de rosas y principios renovadores como puños”*. Todo ha sido un desastre pero hay esperanza.

L: En 1955 os venís a Madrid y os encontráis con una sociedad sin libertades y mucha pobreza, que de ninguna forma le puede dejar indiferente.

E: Nosotros vinimos quemando las naves allá. Aquí ya teníamos amigos: José Luis Fernández del Amo, los pintores Rivera, Saura, y había una conexión. También la hubo en Barcelona, pero aquí cuajó más. Como he dicho antes, no era tan importante donde íbamos, sino irnos de allí. En ese momento se creó el grupo El Paso, la Escuela de Madrid, y Tomás Seral abría la galería.

A: Sí, claro. Fernando Fe, Buchholz, Clan... Clan es la primera galería donde expone Manolo en Madrid. Eran tiempos de librerías-galerías.

E: Había mucho, mucho contra lo que luchar.

L: La entrada de la modernidad no fue nada fácil en Madrid. Tampoco en Barcelona.

A: En Barcelona había muchos más recursos. La Barcelona modernista, Picasso, Gaudí, etc. En Madrid no había nada. Todo lo que había era unos intentos de una modernidad que siempre revisitaba la figuración. El modelo del momento era Buchholz haciendo lo que se llamaba la Joven Escuela Madrileña. Creó una especie de nuevo cubismo, una nueva representación sin grandes alteraciones del orden. La modernidad no surge prácticamente hasta la llegada de El Paso y los Encuentros del Ateneo de Madrid.

L: De Madrid a Barcelona. Millares expone en la galería El Jardín en el año 51 y en el 66 con René Metrás. Han pasado 50 años desde esta exposición y es ahora cuando la galería Mayoral retoma la complicidad de Millares con Barcelona con un trabajo crítico y riguroso. Pero, cuando llegasteis a Barcelona, ¿qué diferencias encontrasteis con Madrid?

E: No lo sé, porque en Madrid tocábamos mucho más. En Barcelona íbamos a tiro hecho: era René Metrás, era Miró, era Joan Prats, eran los Gaspar... Estábamos en un núcleo fantástico. Pomés era muy amigo; Gustavo Gili, también era un íntimo amigo. No sé cómo explicarlo... Barcelona era una maravilla.

A: Después de una serie de exhumaciones que hemos podido hacer acabo concluyendo que la relación con Barcelona fue más importante que la que tuvo con Madrid, al menos en sus inicios. Y ello por varias razones. La primera porque Manolo, a través de *Plana de Poesía*, está en contacto con Barcelona ya en los años 50. El nexa es Eduardo Westherdahl, que durante una conversación con Santos Torroella le enseña las cosas de Manolo. Le debió llevar unos dibujos. Y en el año 51 expone en El Jardín su primera monográfica en la Península. En el 59 expone "Cuatro Pintores de El Paso" en la Sala Gaspar. Todo ello es lo que me llevó a pensar en el "Manolo catalán". Existe una foto preciosa de Pomés, donde mira a Manolo con aspecto descarado.

L: ¿Cómo es la relación con esa Barcelona cultural?

A: La verdadera relación es Santos Torroella y Cirlot por frecuentación, aunque luego la relación con Cirlot se va deteriorando, espaciando.



E: Recuerdo más a Cirlot. Para mí él era como un caballero medieval, con las espadas y aquella seriedad que le caracterizaba. La primera vez que le vimos nos dijo: *“me gustáis tanto que os compraría”*. Como un verdadero medieval. *[Ella misma se ríe]*

A: El otro gran momento es cuando Miró va a la Sala Gaspar, a la inauguración de estos chicos jovencísimos, y se hace fotografías con los cuatro de El Paso delante de un cuadro de Manolo. Es Miró quien recomienda esos cuatro artistas a Pierre Matisse. *[Refiriéndose directamente a Elvireta]*. Esa relación con Miró permanecerá siempre en vuestras vidas, a través de dedicatorias, cartas...

E: Sí.

A: Otro personaje curioso que aparece en la historia es Joan Brossa. Le cuenta a Manolo que ha ido a la exposición de El Paso y dice: *“allí truena seco el fuego de la vida”*. Curiosamente, Manolo publica lo que él llama sus *“Amigos sin rostro”*, la mayoría de ellos son catalanes.

E: Sí.

A: En una de las fotografías aparecen los artistas en Rambla de Catalunya dirigiéndose a la exposición de El Paso en Metrás, en Consell de Cent. *[Coro muy oportuna, saca la fotografía a la que nos referimos de una carpeta y nos la muestra delicadamente]*. Venían de la sombrerería Joan Prats, donde se habían estado probando sombreros. En la fotografía aparecen los artistas Canogar y Saura con Pomés.

E: ¡Miró sí que era un personaje maravilloso! Cómo se volcó con estos jóvenes, que ni le iban ni le venían. Y cómo apoyó a Manolo cuando recibió el telegrama de Pierre Matisse. Al principio pensábamos que era una broma pero luego supimos que Matisse quería venir a España a ver la obra de Manolo por indicación de Miró.

L: Ahí empieza en parte la internacionalización de Manolo.

A: Sin duda.

L: La etapa internacional es breve pero muy intensa; prácticamente hay una exposición cada año en una capital cultural. De un lado están las galerías que empiezan a articular un cierto mercado internacional, y del otro están las bienales de Venecia y Sao Paulo, y sobre todo la Hispano Americana. ¿Cómo sucede todo esto?

A: Insisto en que esto ocurre en apenas un decenio. La internacionalización de la obra de Manolo sucede a partir del año 57, con la Bienal de Sao Paulo, muy importante porque supone la mirada norteamericana sobre Manolo. ¿Por qué se fijan en él? Porque hay un pabellón dedicado a Jackson Pollock que visitan todos los directores del MoMA y patronos como Philip Johnson, Nelson Rockefeller, James Johnson Sweeney o Alfred Barr. El MoMA compra una de esas arpilleras, Philip Johnson compra otra y Rockefeller otra. Es muy difícil encontrar un artista de ese tiempo que tuviera una pieza en esos museos antes de los años sesenta. Hay que añadir que en el año 59 Frank O'Hara, poeta conservador del MoMA, visita España con motivo de la preparación de la exposición *New Spanish Painting* en dicho museo. Este fue otro momento de inflexión importante. En aquella época cruzaron el Atlántico para visitar a los

artistas en sus estudios, al igual que hacía Pierre Matisse, que recorría las ciudades buscando las obras.

*En ese momento Elvireta nos pregunta si nos apetece una copita de algo. Llevamos más de una hora de conversación y nos saca un Oporto con unas deliciosas almendras saladas que ella misma tuesta. Levanta la copa y nos propone brindar por el “Millares catalán”.*

*Los últimos comentarios versan sobre la reciente revalorización que está teniendo la obra de Millares en el mercado, fruto de la calidad indiscutible de su pintura y lo universal de sus temas, el ser humano. Algo en lo que todos estamos de acuerdo.*

*Nos vamos agradeciéndoles el tiempo y la dedicación por haber compartido con nosotros lo más íntimo de un artista admirado. Comentamos con Cristina que sin duda será un recuerdo precioso. Ya en la calle, cruzando la Plaza Santa Ana, el día es frío. Pero luce el sol.*

*Llucà Homs*

*Madrid, 20 de enero de 2017*