

El grito silencioso. Millares sobre papel

María José Salazar

Manolo Millares, nacido en Las Palmas de Gran Canaria en enero de 1926 y fallecido prematuramente en Madrid en agosto de 1972, pertenece a ese grupo de creadores españoles que, con una infancia marcada por la guerra, surge en los oscuros años cincuenta, conformando un movimiento cultural propio que levanta la voz, mediante su obra, ante la situación social del país.

Son todos ellos individualidades, personalidades que, ante el riesgo de perderse, de ahogarse en el silencio cultural, se agrupan con fuerza presentando nuevos planteamientos estéticos, nuevas formas de expresión alejadas del academicismo reinante, personalizados en un aire de libertad y denuncia que impregna su producción.

Solo en estas circunstancias históricas puede entenderse el nacimiento de potentes agrupaciones artísticas como el Grupo Pórtico, pionero del informalismo en nuestro país, que surge en Zaragoza en abril de 1947; la Escuela de Altamira, que se forja un año después en Santillana del Mar con la idea de recuperar la vanguardia artística española y fomentar el arte abstracto; Dau al Set, formado en Barcelona en el otoño de este mismo año e influenciado por el surrealismo en sus inicios; o el Grupo Parpalló, que emerge en Valencia, en octubre de 1956, con la idea de conectar con la vanguardia internacional.

Finalmente, en 1957 se constituye en Madrid El Paso, del que Manolo Millares forma parte con los artistas Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Antonio Saura y Pablo Serrano, y los críticos José Ayllón y Manuel Conde. Un año después, se incorporan Martín Chirino y Manuel Viola.

Su importancia y su fuerza radican precisamente en las diversas procedencias de los artistas, en la individualidad de sus miembros, en su coherencia plástica y en su compromiso ideológico, ya que mantienen de forma sólida una postura crítica ante la situación político-social-artística de ese momento. Es el grupo referente en nuestro arte del pasado siglo, porque afianza la modernidad artística en España en un contexto sombrío y porque incluso trasciende las fronteras formando parte de la elite

Manolo Millares.
Canarias, c.1945

Archivo / Archive
Manolo Millares

artística internacional, a lo que hemos de sumar el compromiso personal de sus miembros.

Manolo Millares, recién llegado de las islas Canarias e instalado en Madrid junto a su esposa, Elvireta Escobio, no pudo encontrar mejor cobijo que entre aquellos que llevaban a cabo, a través de la práctica artística, un compromiso de lucha y denuncia.

Quizás por ello, y pese a sus individualidades, las creaciones de los miembros del grupo presentan caracteres comunes, como su potente expresividad, que llega en ocasiones a ser agresiva, su dramatismo, representado por la reducción del color a unas gamas de blancos y negros con potentes toques rojos, sin olvidar la creencia en

la poética del compromiso artístico, la ruptura con la obra tradicional, cobrando significación en este sentido la utilización de materiales diversos.

Estéticamente, El Paso adopta en cierto modo un estilo denominado «informalismo». Se trata de un movimiento estético que surge del lenguaje abstracto, no geométrico, en el que los propios materiales toman carta de identidad y al que Michel Tapié otorga diferentes acepciones, como arte informal, *art autre*, también conocido como abstracción lírica, pintura gestual o informalismo matérico, en referencia a las texturas del francés Jean Fautrier y al trabajo del alemán



Curso de Arte Abstracto.
Santillana del Mar, 1953.
Visita a la cueva de
Altamira. Manuel Rivera,
M^a Droc y Manolo
Millares entre otros

Abstract Art Course.
Santillana del Mar, 1953.
Visit to the cave of
Altamira. Manuel Rivera,
M^a Droc y Manolo
Millares among others

Archivo / Archive
Manolo Millares

Wols. El empaste y la pincelada generan relieves y la mancha del color domina la superficie del lienzo, en lo que se conoce como «tachismo».

Son términos complejos y ambiguos pero que, en nuestro país, quizás por su condicionante socio-política, propugnan una estética propia, fluctuante entre el expresionismo abstracto norteamericano y el informalismo europeo, y que Millares adopta para convertirse en un referente. Es la suya una trayectoria breve, pero intensa.

En este punto se ha de señalar la importante aportación de la figura del arquitecto José Luis Fernández del Amo, que crea un ambiente, una plataforma de apertura, única en ese momento y de gran valor en el contexto histórico-cultural español, logrando dar el paso de lo moderno a lo contemporáneo. Director del entonces Museo de Arte Contemporáneo, fue el impulsor del curso «Arte abstracto» que tuvo lugar en Santillana del Mar en el verano de 1953, reuniendo en él a un grupo de creadores que, sin duda, han sido el baluarte del arte español. Paralelamente organiza una muestra que posteriormente se exhibiría en Madrid, en la conocida como Sala Negra, espacio cercano al propio museo; Millares participa en ambas, con tres *Pictografías canarias*. Su invitación a participar en estos encuentros y

¹ Juan Manuel Bonet, *Millares* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, pág. 17.

exposiciones da lugar a la creación de unos lazos de amistad que perdurarían toda la vida, pero en especial le abre a Millares un nuevo espacio y un nuevo tiempo.

Para el artista, en cierto modo aislado en Canarias, el contacto y este primer viaje de 1953 resultan trascendentales porque conecta con los artistas de su generación, con los que comparte ideales y también dificultades, lo que le permite afianzar sus creencias. Aunque mucho se ha escrito en relación al conocimiento e influencia del arte rupestre de Altamira, entendemos que lo verdaderamente decisivo para Millares es la convivencia y el descubrimiento de lo que se estaba gestando en el arte de ese momento.

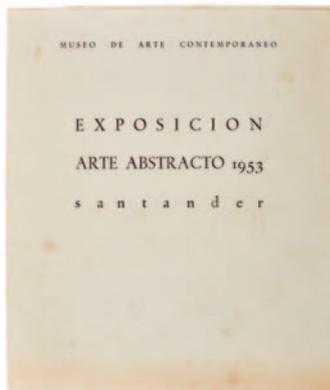
Esta reunión en Santander tiene la misma repercusión en otros creadores; algunos de ellos me han transmitido este acontecer como fundamental para orientar su camino artístico y vital. Su aislamiento les producía cierta inseguridad, pero el contacto con el ideario estético de los otros participantes fortaleció su pensamiento, que a decir de Bonet era «clásico de un tiempo sombrío».¹ Sin duda, también influyó decisivamente en la decisión que toma Millares de trasladarse a la Península dos años más tarde.

A su llegada irrumpe con fuerza, que sostiene a lo largo de su breve carrera artística, fracturando el uso tradicional del lienzo como soporte de la pintura al sustituirla por la arpillera, que rasga en un grito de protesta; pero, además, hace cine, escribe reveladoras páginas, graba complejas series y dibuja intensamente.

Y es precisamente en su trabajo en papel donde se detecta una constante en su trayectoria que desvela su evolución: bosqueja desde retratos familiares con imágenes figurativas a composiciones de influencia surrealista o constructiva, para finalmente utilizar trazos deshechos, con grandes pinceladas, acordes realmente con su pintura, empleando para ello tanto el grafito y la acuarela como la tinta china.

Su trabajo es un claro y potente exponente de esta tercera vía que se origina en las artes a mediados del pasado siglo. Abre con su dibujo una nueva forma de expresión, anulándolo como disciplina dependiente de las otras artes. Propicia un cambio no solo conceptual, sino en su aspecto externo, en el que el trazo y el gesto adquieren su primacía frente a la línea, con un claro predominio del sentimiento sobre la mera apariencia.

En toda su obra sobre papel, Manolo Millares pone de relieve la espontaneidad de la línea, el valor del pensamiento y la utilización expresiva del material, exceptuando lógicamente sus primeros trabajos, anteriores a su llegada a la Península en 1955. Esta evolución del artista forma parte de esa ruptura lenta, pero clara y segura, con los métodos tradicionales.



Catálogo de la exposición de arte abstracto. Santander, 1953

Catalogue of the exhibition of Abstract Art. Santander, 1953

Archivo / Archive
Manolo Millares

Ahora, el dibujo se libera para dar paso a trabajos en los que prima el color, aplicado incluso con pincelada gestual, expresionista. Se representan objetos o paisajes, pero sin cerrarse en la forma, y se prima, por encima de la similitud o la apariencia, su poesía o su musicalidad, su expresión y comunicación. Prevalece, por encima de todo, el pensamiento, la idea, sobre la representación.

Este nuevo dibujo surgido en los años cincuenta rompe una larga trayectoria en la que era utilizado para manifestar de manera sencilla y espontánea un proceso mental ligado en todo momento al concepto mismo de la pintura o de la escultura; era el soporte primero, el boceto origen de la obra, considerado siempre, por ello, como un trabajo menor.

Mientras que en Extremo Oriente pintura, dibujo y escritura están unificados en el plano teórico y técnico, e incluso definidos con un único término, *hua*, históricamente en Europa el propio vocablo, derivado del latín *designare*, presenta un sentido heterogéneo, haciendo tan solo referencia a una imagen en sentido figurado, lo que da lugar al término castellano «dibujo», al italiano «disegno» o al francés «dessin»; diversas acepciones que definen una técnica única, con la que se aboceta, se traza una idea previa a la obra definitiva, dependiendo tanto de la pintura como de la escultura.

Y es así como irrumpen con fuerza en el Renacimiento europeo como una continuidad de la idea del «dibujo mental» que propugna Leonardo, permaneciendo de forma estable hasta los años finales del siglo XIX.

Sin embargo, ya en el siglo XVI la teoría de Federico Zuccaro abre una brecha hacia el dibujo moderno, al considerar más importante la propia idea que la ejecución, lo que denomina como *disegno interno*; concepto en el que sin duda tiene mucho que ver el papel del artista en la sociedad de ese momento, que pasa de formarse en los talleres a recibir una educación ya en las Academias donde se prima el estudio del natural. No obstante, esta idea rompedora queda limitada a círculos minoritarios.

En los inicios del siglo XX se producen modificaciones complejas, que tienen quizás su origen en la obra de Cézanne, para quien el dibujo y la pintura están en el mismo nivel de la creación, truncando así esta larga trayectoria.

Se introduce una nueva idea, un nuevo concepto que evoluciona y se desarrolla para finalmente lograr ser disciplina independiente, enriquecida, incluso, por el cubismo con la aportación del collage, que rompe la perspectiva lineal creada en el Renacimiento; a ello hemos de sumar la alternancia conceptual que supone la idea de línea-fuerza en Kandinsky, que da a conocer en su escrito *Punto y línea sobre el plano*, publicada en 1926.

Pero el cambio fundamental surge en América de la mano de Jackson Pollock, en los años cincuenta. En sus notas escribe: «Nada de bocetos. Aceptación de lo que hago».²

Y de una manera en cierto modo obsesiva, el artista americano trabaja e investiga el potencial del mismo. Dibuja con pintura negra, ejecutando grandes trazos que sitúan su trabajo entre ambas técnicas; no establece escalas, no hay relación alguna con otros dibujos u otras obras. Valora, por encima de cualquier otro punto, el gesto del trazo. En sus manos, el papel deja de ser un mero soporte para proporcionar a la obra luz y color. Se asemeja en ello a la pintura, por lo que se clasifican en muchas ocasiones como «pinturas sobre papel». Un modo de expresión, denominación y sistema de trabajo que desarrolla Millares igualmente en todas sus obras en papel e incluso lo potencia con su fuerte personalidad, creando un conjunto acorde y consecuente que forma, sin duda, parte de la propia historia del dibujo en el siglo xx y que desde mi punto de vista retorna en cierto modo al pasado, a Extremo Oriente, con trabajos en los que unifica escritos caligráficos, poemas, con imágenes, en tintas chinas o aguadas.

Prima en su obra su valor intelectual; su importancia, su aportación, es el gesto rápido, que utiliza para plasmar ideas o pensamientos de forma inmediata y contundente; y se convierte para el artista en un medio de comunicación, de expresión, pero también de denuncia en muchos casos, sin relación alguna con otros trabajos.

Millares, no debemos olvidarlo, es uno de los creadores más personales de ese momento, con una obra absolutamente enraizada en su tiempo en la que vuelca su ética y su libertad, lo que eleva el arte español de la segunda mitad del siglo xx.

Si recordamos su trabajo, nos vienen a la mente sus arpilleras, sus telas rasgadas o sus grandes series como *Homúnculos* o *Antropofaunas*, pero son estos «dibujos» o «pinturas sobre papel» una constante a lo largo de su trayectoria; conforman un claro exponente del nuevo concepto de una idea diferente de dibujo, al evolucionar desde las formas académicas en las que se valora *la mano*, la semejanza con el natural, a una obra en la que prima el valor intelectual y que utiliza para plasmar ideas y pensamientos.

Se produce, por lo tanto, en Millares una evolución de la máxima trascendencia, pareja a sus momentos vitales, que desemboca en el exponente en nuestro país de los cambios que están surgiendo a nivel internacional en la obra sobre papel.

Pero antes de llegar a este punto crucial, hay un largo recorrido, pleno de trabajo, de búsquedas, de aislamiento, de luchas contra el propio ambiente, que va forjando su innegable y fuerte personalidad, por lo que hemos de analizar el tiempo previo, el camino recorrido. Nos ha sido fundamental para ello la lectura de sus memorias, páginas en las que nos va dejando constancia de su trabajo, de sus logros y búsquedas.

Millares, nacido en el seno de una familia liberal y culta, con una madre amante de la música y un padre catedrático de instituto, poeta y dibujante, vive una infancia

³ Manuel Millares, *Memorias de infancia y juventud*, Valencia, IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, 1998, pág. 48.

feliz, pero carente de recursos. Represaliado su hermano mayor, han de trasladarse a Lanzarote, donde pasan los años de la guerra civil. Es aquí donde comienza a dibujar, tomando apuntes del natural de las calles y plazas de Arrecife; son los trabajos más antiguos que se conservan y, pese a ser de juventud, demuestran, como él mismo recuerda, su dominio y destreza con el dibujo:

⁴ *Ibíd.*, pág. 46.

La gente, mientras yo trabajaba, se arremolinaba junto a mí, sorprendida de ver como un «comino» manejaba con tanta agilidad el lápiz y el enorme parecido que sacaba a las cosas para ellos tan familiares.³

⁵ *Ibíd.*, pág. 46.

Gran parte de esta obra no se ha conservado, pero sabemos, por los recuerdos del propio artista, que desde joven dibujaba intensamente:

⁶ *Ibíd.*, pág. 31.

Le hago un retrato a pluma a mi padre, el dibujo más antiguo que conservo y, seguramente, el primero que hice en plan «serio».⁴

Escasos apuntes, pero claros exponentes de su momento, ya que, aunque denotan cierta inmadurez infantil, muestran a su vez una enorme personalidad y, sobre todo, una facilidad para el dibujo, como vemos en *Calle de Arrecife* o *Puente de las Bolas*, sencillos, pero de trazo seguro, con una clara perspectiva; o bien, con líneas limpias y seguras como las que conforman el veraz *Retrato de su padre*.

Mi afición al arte me viene, sin duda, de mi padre, dibujante en su juventud bien dotado y con un talento natural para el humor. Sus ya comentadas historietas de Pérez, Galindo y Camejo —de sus acertados comentarios sobre pintura— fueron para mí un continuo incentivo y una puerta abierta a la imaginación.⁵

La familia Millares pasa en esa época por una mala situación económica, por lo que las dificultades para el acceso a materiales costosos le inclinan, sin duda, a la tinta y el papel como primer vehículo de expresión.

No había cosa mejor para mí, ya desde 1935, que poseer una caja de lápices de colores —que costaban entonces cincuenta céntimos— y una libreta, de esas con las cuatro tablas aritméticas al dorso.⁶

De este periodo juvenil procede un *Autorretrato* sumamente interesante por la madurez en la manera de componer y concebir la obra, apoyándose para ello en la doble imagen de un espejo. Tema, por otra parte, que parece ser muy de su gusto y en el que incidirá muchas veces a lo largo de su existencia, con muy buenos trabajos en los años cuarenta y cincuenta en los que ya percibimos los lógicos cambios no solo

⁷ *Ibíd.*, pág. 49.

⁸ *Ibíd.*, pág. 24.

en su fisonomía, sino en el aspecto creativo, vislumbrando su madurez artística en aquellos que ejecuta en los años cuarenta, de clara influencia surrealista.

Otro tema recurrente es el estudio de sus manos, de los que hemos podido reunir hasta doce trabajos a línea, trazados con bolígrafo azul, de fecha indeterminada, pero de gran precisión, ejecutados de forma rápida y sencilla. Dibuja de forma constante:



Manolo Millares. Viñetas de *Historia dibujada de Canarias*, realizada cuando contaba con diez años de edad, 1936

Manolo Millares. Vignette of *Historia dibujada de Canarias*, made when he was ten years old, 1936

Archivo / Archive
Manolo Millares

Otro de los entretenimientos, dentro del arte, fueron las películas hechas por mí sobre papel en el que dibujaba aventuras con sus correspondientes textos y que luego proyectábamos simplemente haciéndolas pasar por medio de un sistema de dos rodillos (como las cámaras fotográficas) y una manivela dentro de una caja de zapatos que llevaba un cuadrado recortado [...] En realidad eran dibujos con «argumento», sobre tiras de papel como los rollos de las pianolas.⁷

Son años duros, momentos difíciles. El exilio, el dolor por la pérdida de sus familiares cercanos, el hambre incluso, las penurias de su existencia forjan, sin duda, su personalidad triste y melancólica, que impregnará su trabajo a lo largo de su breve y fecunda existencia.

En 1938 la familia regresa a Gran Canaria, donde inicia una amistad que le unirá de por vida con Felo Monzón y Martín Chirino. Continúa su formación, aunque ciertamente no parece que tuviera gran interés en los estudios, refugiándose en cambio en el dibujo y en la lectura, preferentemente de libros de viajes:

No he sido jamás un buen estudiante (bueno..., lo poco que pude estudiar en colegios). Desde aquellos cuatro o cinco años andaba más para el manejo de la tiza, para hacer monigotes en el encerado, que para números y buena letra.⁸

⁹ Ibíd., pág. 31.

¹⁰ Luis Ramírez, «Millares», texto del folleto de la exposición *Acuarelas de Manolo Millares*, Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria, 1945.

Apenas prestaba atención a las enseñanzas en clase y pasaba las horas lectivas dibujando, de modo que el profesor optó por sacarlo del aula y permitirle trabajar en otros espacios del colegio; pero, sin duda, apreciaba su trabajo, ya que recogía, enmarcaba y mostraba en las paredes del centro sus dibujos.

Su constancia con el lápiz y el papel le lleva incluso a realizar la *Historia de las islas Canarias*, de trazo simple, infantil, no exenta de cierto atractivo por su ingenuidad, pero a la vez por su mismo concepto, ya que, junto a las imágenes, va indicando personajes, fechas o acontecimientos históricos.

Estas aficiones —dibujo, lectura—, a las que hemos de sumar el interés por el arte en general, le vienen sin duda de su padre:

Me paso grandes ratos viendo unos libros de *museos famosos de Europa*, que entonces había comprado mi padre (tenía entonces siete años) [y] un tomo de la editorial Labro sobre arte italiano. En cuanto a la pintura española, anda raspando al Goya de los *Fusilamientos*, y en especial, el tan importante libro de los aguafuertes de *Los caprichos y Desastres de la guerra*, editado por Espasa Calpe, que tan honda huella me dejó.⁹

Años más tarde, rinde homenaje con su obra a la figura paterna, no solo por considerarlo un referente en el plano intelectual, sino un ejemplo de vida que configura su sentido ético y social.

En estos años realiza innumerables acuarelas naturalistas, de paisajes y rincones de su entorno; obras que se enmarcan muy en su momento, pero que no denotan al gran creador, sino más bien son un exponente del deprimente y pobre ambiente en el que se desenvolvía. Trabajos como *Tarifa*, *Paisaje* o *Playa de las Canteras*, que presenta en su primera muestra —1945—, en el Círculo Mercantil, y dos años más tarde vuelve a mostrar en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, no podemos considerarlos como novedosos o innovadores.

Sin embargo, la opinión de los especialistas en arte no puede ser más positiva: «... un alma apasionada de artista y la intuición de lo bello lograron estas acuarelas [...] Una nueva gloria y un nuevo nombre jalonarán esta época y estas tierras», escribe Luis Ramírez.¹⁰

Ejecuta acuarelas secas, con un dibujo ceñido al natural, contrario en cierto sentido al modo de representar el paisaje en nuestro país, un tanto idealizado en esos años, pero totalmente enraizado en ese momento en el que prima el academicismo. No de otra manera hemos de contemplar trabajos como *La Laguna* o *Calle de pueblo canario*, que en absoluto parecen surgidos de la mano de ese Millares, más universal, más poético y libre en posteriores momentos.

¹¹ Manuel Millares, *Memorias de infancia y juventud*, cit., pág. 86.

Aún conservo varios dibujos, guaches y pasteles realizados en aquellos días, influenciados por el sarampión conceptual de un tipismo canario mal entendido [...] en realidad, aún en Las Canteras, hice mi primera acuarela un año atrás: un patio canario con balcón de celosía, seguida de una marina tomada desde las peñas de la Cicer.¹¹

¹² Manuel Millares y Eduardo Westerdahl, *El artista y el crítico: Manolo Millares y Eduardo Westerdahl, correspondencia 1950-1969*, Madrid, La Fábrica, 2001, pág. 16.

Podríamos considerar todo lo realizado hasta aquí como una etapa, un primer paso sin mayor trascendencia, en la que su formación autodidacta se va consolidando y en la que se centra en paisajes y figuras.

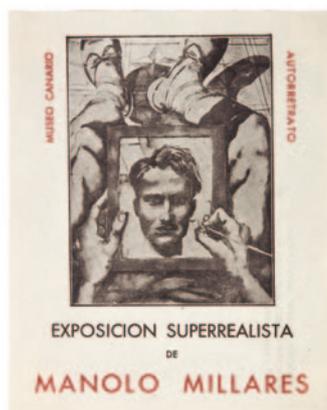
Millares, de personalidad inquieta, creadora e innovadora, no se conforma con lo realizado pese al éxito que obtiene. La lectura de nuevas publicaciones relacionadas con el arte marca, en cierto modo, su camino artístico; se acerca a Picasso con las *Memorias de un vendedor de cuadros*, de Ambroise Vollard, y con la monografía *Picasso antes de Picasso*, de Alexandre Cirici Pellicer, editadas ambas en 1946.

¹³ Manuel Millares, *Memorias de infancia y juventud*, cit., págs. 109-110.

A ello hemos de sumar la admiración que siente por la obra de Goya, al que vuelve una y otra vez, como comentaría años más tarde en carta a Eduardo Westerdahl: «Total, nada. Sale uno de Goya y se vuelve a meter en Goya».¹²

¹⁴ *Ibid.*, págs. 110-111.

Sin embargo, será otra publicación, regalo de Martín Chirino, la que marque su camino artístico:



En ese mismo año cayó en mis manos un libro que me dio una especie de sacudida. Fue *My secret life*, de Salvador Dalí, especie de autobiografía con reproducciones de cuadros que ponían ante mis ojos todo el mundo nuevo y extraño del surrealismo onírico.¹³

Se percibe ya una cierta influencia daliniana en sus trabajos de 1948, que se hace más patente en la muestra que presenta en el Museo Canario y que denomina *Exposición superrealista*; aunque su grafismo responde más a un trazo personal, el mismo artista reconoce y admite que:

Influenciado por el primer [Dalí], empecé a hacer surrealismo, pues llegué a entender que el arte tenía ahora otras rutas bien diferentes de las que yo seguía. No era una mera copia de la realidad, sino el descubrimiento de esa realidad en la libertad y los concretos creadores.¹⁴

En el autorretrato de la portada del catálogo de esta muestra se evidencia este ascendente con una interesante doble representación; esta dualidad denota su libre personalidad al respecto. Desconocemos el resto de las obras presentadas, al ser esta la única imagen de la publicación.

Catálogo de la Exposición *Superrealista de Manolo Millares*. Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria, 1948

Catalogue of the Exposición *Superrealista de Manolo Millares*. Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria, 1948

Archivo / Archive
Manolo Millares

¹⁵ Rafael Santos Torroella, «Manolo Millares y un puñado de cartas», en *Manolo Millares* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, pág. 43.

¹⁶ Manuel Millares, *Memorias de infancia y juventud*, cit., pág. 115.

¹⁷ Manuel Millares, «LADAC se preparan a lanzar sus flechas», texto del folleto *LADAC*, Las Palmas de Gran Canaria, 1951.

Sus acuarelas comienzan a presentar ya figuras metamorfoseadas, en la línea del método de conocimiento irracional, paranoico crítico, concebido por Dalí; dispone a los personajes en paisajes teatrales, superando ya la simple representación de su entorno natural, como en el retrato de su hermano, *Agustín en Canarias*, o el que denomina *Personaje surrealista*. En este acercamiento a la nueva estética no es ajeno Felo Monzón, quien le pone entonces en contacto con Eduardo Westerdahl y la «facción surrealista» de Tenerife, como la denominaba André Breton.

Con todo, es un momento de transición en la búsqueda de su personal dicción, que apenas se mantiene durante seis años (1948-1954) y que el artista considera como su segunda etapa de formación, en la que continúa dibujando intensamente al tiempo que se incrementa su interés por la poesía, algo que será una seña de identidad en todos sus trabajos posteriores; llega incluso a incluir como referencia en sus dibujos el texto poético de otros creadores.

Funda en 1949, junto a sus hermanos poetas Agustín y José María, varias revistas un tanto artesanales: *Racha*, dedicada a Tagore, *Viento y Marea* y *Planas de Poesía*, que no solo dirige, sino para las que realiza ilustraciones; en uno de los volúmenes de 1951, con texto de Enrique Azcoaga y bajo el genérico título de *El hombre de la pipa*, presenta once autorretratos a línea, sobre los que el propio artista escribe más tarde:

Cuando hice los dibujos para el cuaderno *El hombre de la pipa* estaba en un período de retratos expresionistas, cuyas características principales eran las líneas enérgicas.¹⁵

Se aprecia en los dibujos de este momento una clara influencia de Van Gogh que lo revela sin duda impresionado, tras la lectura de su biografía, por las diversas aristas de este gran personaje, al que escribe una magnífica dedicatoria: «... amigo sin rostro, por el lenguaje del color y la palabra».¹⁶

La revista *Planas de Poesía* constituye el germen del grupo artístico LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), formado por Felo Monzón, Juan Ismael, José Julio, Plácido Fleitas y la que será en breve su esposa, Elvireta Escobio.

Su manifiesto, impregnado del espíritu de la denominada Escuela de Altamira, no es otro que recuperar, tras los sucesos de la guerra, el arte de vanguardia:

... LADAC se preparan a lanzar sus flechas, cinceladas y llenas de pintura, a un blanco preciso: a los ojos de todos los pintores de España.¹⁷

En relación con este grupo, crea y dirige una colección de monografías de artistas contemporáneos, *Los Arqueros*, que nos demuestra una vez más su inquietud y su acercamiento a sus coetáneos creadores.

¹⁸ «Manolo Millares responde a Enrico Crispolti», en Bernard Dorival, *Los pintores célebres*, tomo III, Barcelona, Gustavo Gili, 1963. Un extracto de esta entrevista se publicó en el catálogo de la exposición *Manolo Millares*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, pág. 53.

Son años de constante lucha, de intentar romper el aislamiento, personal y estético, que la propia geografía le impone. No son años baldíos, sino formativos, de afianzamiento de su creatividad, que percibimos en ese elegante *Retrato de Elvireta* o en los dos retratos de su padre a tinta, de línea pura. Su trabajo, y por ende su dibujo, pasan por un largo proceso, denso, breve y claramente diferenciado por su propia evolución y delimitación en el tiempo.

Desde este punto de vista, podríamos señalar cuatro grandes etapas: una primera, autodidacta, de inicio y formación, de dibujo académico, naturalista (1945-1948); una segunda entre la investigación y la búsqueda, expresionista (1948-1954); una tercera de consolidación e innovación plena, en la que el trazo es ya testimonio vital (1954-1963), y una cuarta (1968-1971), de plenitud, denuncia y fuerza, en la que su obra finalmente alcanza la madurez, y abre con sus trabajos en papel un camino nuevo al dibujo en nuestro país.

El propio artista, sin embargo, establece tres periodos para su trabajo de una forma general:

...la etapa autodidacta de aprendizaje (paisajes, figuras); la etapa del lirismo simbólico-mágico («pictografías canarias»); la etapa matérica-expresionista (arpilleras, homúnculos). La primera de estas etapas (1945-1948) representa el encuentro de la naturaleza por la mimesis objetiva. La segunda (1948-1954), la entrada en la problemática del arte

contemporáneo a través del espacio pictórico bidimensional y del símbolo esotérico. La tercera (1954-1963), el testimonio vital de una realidad descarnada e hiriente que se expresa por el empleo de ciertas materias no dignificadas.¹⁸



Pictografía y aborígenes.
Guache sobre papel,
1952-53

*Pictography and
Indigenous.* Gouache on
paper, 1952-53.

Colección particular /
Privare collection

Lógicamente cierra esta evolución en el momento de su escrito, 1963, pero su obra, hasta su fallecimiento en 1972, prosigue una línea constante de crecimiento y desarrollo de una personalidad libre, segura, desgarrada y melancólica.

Comienza a partir de 1951 a elaborar ya una obra personal, identificativa con su entorno, que denomina *Pictografías* y que constituye una síntesis de su proceso creacional, en el que aúna el espíritu de sus artistas de preferencia, Joan Miró y Paul Klee, con su pasión por la arqueología y los signos e ideogramas primitivos canarios.

En este sentido, nos llama la atención el pequeño trabajo *Pictografía y aborígenes*, deudor en su totalidad de Miró en la manera de componer y representar las figuras. Siempre sintió por él una gran admiración y quizás en este dibujo sea más palpable su presencia que en ningún otro trabajo. Partiendo de la base de los aborígenes, concibe unas composiciones de temática guanche, un tanto áridas, en las

¹⁹ Carta de Manolo Millares a Rafael Santos Torroella, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de agosto de 1951 (Archivo familiar).

²⁰ Manuel Millares y Eduardo Westerdahl, *El artista y el crítico...*, cit., pág. 16.

que predominan los tonos de la tierra y en las que crea un universo mágico al que dota de cierto misterio; *Pájaros y personajes* es un claro referente de este momento, al igual que el *Sin título*, de gran belleza, cuyo personaje en noche de luna toca el timble, instrumento musical autóctono de Canarias

Su interés por la cultura local siempre ha estado presente; iniciado en su juventud, con la lectura de la *Historia general de Canarias* escrita por su bisabuelo Agustín Millares Torres, hemos de sumar su curiosidad por los yacimientos prehispánicos de las islas, lo que le lleva a ser un asiduo visitante del Museo Canario. Lo cierto es que se sintió atraído por la cerámica antigua y desarrolló una pasión por la arqueología que le acompañaría siempre.

Presenta por primera vez una obra fuera de su entorno en la I Bienal de Arte Hispanoamericano que se celebra en Madrid en 1951 y lo hace precisamente con una *Pictografía* que denomina *Aborigen n.º 1*, pintura que se considerará trascendental años más tarde en el desarrollo del arte abstracto en nuestro país.

Este trabajo llama la atención de importantes críticos del momento, entre otros de Rafael Santos Torroella, a quien Millares escribe para aclarar su personal dicción:

...casi todos los fondos de estas obras pertenecen a la citada cerámica, es decir, al barro; al ocre, al rojo-amarillo y a los tonos grises azulados de las partes tostadas. Sobre estos fondos, a veces muy ricos de color, desarrollo las formas (pictografía) siguiendo unas normas de composición, y el color por una armonización estudiada (rojos), que creo ver en el conjunto...¹⁹

Pero esta constante y rápida evolución desconcierta a críticos tan severos como Eduardo Westerdahl, quien le escribe por ello una interesante carta al respecto, fechada el 20 de mayo de 1951:

No conozco sino fragmentariamente su obra y he seguido con mucho interés su evolución tan rápida que forzosamente ha de sorprender la variación en obras fechadas el mismo año, con un salto tan grande como viene a ser ese salto de la estructura al magicismo o a la revelación. Si algo pudiera yo aconsejar a los pintores llenos de juventud y singularmente dotados como V., sería lograr una obra intensa, profundamente seria. Para esto es necesario trabajar con constancia dentro de una misma dirección hasta depurar la obra y agotarla.²⁰

Millares no se detiene, prosigue la búsqueda de una personal dicción; tras este periodo, su evolución le conduce a eliminar todo elemento figurativo de raíz surrealista y se adentra en un mundo constructivo, que los críticos enraízan con Torres

²¹ Rafael Santos Torroella, «Manolo Millares y un puñado de cartas», cit., pág. 43.

García, quien precisamente había publicado en 1944 su *Universalismo constructivo*. Sin embargo, Millares no reconoce esta influencia:

Mi constructivismo, al que dediqué todo el año 50, no parte como ahí, en Barcelona, de la crítica ligera y poco seria, creo, de Torres García, sino de una necesidad de orden en el color y en la línea que arranca de mi aportación a la primera sala de arte contemporáneo (1949) ...

y aclara más adelante:

Hay dos cosas curiosas al respecto; primero: que Torres García regía sus pinturas del universalismo constructivo por la regla de oro, mientras que las mías se caracterizan por su espontaneidad.²¹



Sin título. Tinta china, acuarela sobre papel, 1953

Untitled. Indian ink and watercolour on paper, 1953

Colección / Collection
Hector Martínez, Madrid

Sus dibujos sintéticos de puertos o refinerías, ciertamente, son un tanto constructivos, pero responden más a su estética de esta nueva etapa, ciertamente breve, pero más definida.

En 1952 concibe unos cuadernos de prosa poética en los que dibuja obras en relación con la tauromaquia, desarrollando todo un mundo muy propio, en una carpeta destinada a José Camón Aznar que titula *El niño toro, la corrida que no vi*, con imágenes dinámicas que, aun enraizadas en su dicción, se mantienen al margen de la rápida y clara evolución que estaba procesando. Son obras con la misma composición, lineales, ligeras, que la serie titulada *Toros* de un año más tarde, en la que incluye una imagen muy de su gusto en esta temática, la del picador, a la que volvería años más tarde en dos trabajos plenamente informalistas.

En otro de los dibujos de este momento, con el mismo título, parece encerrar a los personajes en el propio ruedo, que acuarela con la tonalidad de la arena, y en el que traza, en tres espacios diferentes, una apología de la música.

De este periodo es también el dibujo de un hombre a caballo, de cuya cabeza surge la «Cometa de mis sueños», como deja escrito en la caligrafía que esquematiza sobre el papel. De trazo limpio y rápido, aboceta una serie de círculos de color, que cubren parte de la propia composición y de los que se sirve para dejar claro su ideario y su camino, con una caligrafía que se entremezcla con los trazos y tonos de las imágenes.

²² Manuel Millares, *Memorias de infancia y juventud*, cit., pág. 128.

Mi carro en un tiempo tuvo una / mula BURGUESA. / La conseguí en el pueblo de las /seguridades donde solo EXISTE / una raza. / MAS UN DÍA / quiso llevarme por el fango cochino / de la vulgaridad y la cursilería y la abandoné con su barro irreverente / a merced del vacío / PASO. / HOY empujo libremente / el propio carro de mis ideas hacia / donde LA COMETA DE MIS SU / EÑOS se remonte brillante / en el espacio / MANOLO MILLARES.

Millares no se detiene, prosigue en su incesante búsqueda; retoma ahora, de nuevo, elementos figurativos, entre 1953 y 1954, pero surgen en esta ocasión con una atmósfera más poética, de trazo más suelto, cercanos sin duda a Picasso, algo que igualmente podemos encontrar en otros creadores de su generación, para quienes el artista malagueño era un referente en el amplio sentido del vocablo, a cuyo trabajo, en un momento determinado, se acercan de una u otra manera.

Se percibe este modo de componer y entonar en sus tintas chinas *Campesinos* y *La castañera*, dibujo n.º 7, que cierran en cierto modo esta etapa evolutiva, de formación, pero sobre todo de búsqueda incesante, que denota la inquietud creadora del artista, que no se conforma con los logros obtenidos.

1953 es un gran año tanto en lo personal —contrae matrimonio con Elvireta Escobio— como en lo profesional, ya que viaja por primera vez a la Península para asistir en Santander al curso «Arte abstracto», lo que le permite contactar con otros artistas de su generación y contemplar sus trabajos en la exposición conjunta que tiene lugar primero en esta ciudad y posteriormente en Madrid.

Y será además en ese mismo año cuando organice en el Club Universitario de Las Palmas, junto a Santi Surós, una exposición sobre *El dibujo en la joven pintura española*, que nos demuestra una vez más su interés, su pasión por este medio de expresión, con trabajos de Tàpies, Saura, Ponç, Brossa o Tharrats, entre otros, realizando la presentación de la muestra Ángel Ferrant; mientras, expone precisamente sus propios trabajos en papel en la galería Wiot de Las Palmas y en el Círculo Artístico de Gerona.

Como consecuencia de su búsqueda, emprende en 1954 un nuevo camino con un conjunto de obras que denomina *Muros y perforaciones*, en las que simplifica las imágenes, eliminando cualquier anécdota, y, aunque permanece latente en ellas su mundo canario, se adentra en formas constructivas, más simplificadas y ciertamente cercanas a la abstracción.

Yo los llamaba muros, siempre con el pensamiento puesto en unas imaginarias pinturas rupestres de los aborígenes. Alternaba esto con otras búsquedas. Seguía aferrado a cierto dibujo figurativo cuyas formas se regían por un geometrismo invisible, algo distorsionado.²²

²³ Juan Cruz, «Millares en el cine», *El País*, 22 de abril de 2006.

²⁴ Manuel Vicent, «La elegancia de un rebelde», en *Papeles. Manolo Millares* (cat. exp.), Madrid, Marañón, 2007, pág. 23.

En 1955 toma la decisión de trasladarse definitivamente a la Península; viaja en el *Alcántara* acompañado por su esposa, Elvireta, y sus amigos Martín Chirino y Manuel Padorno. El barco les lleva hasta Vigo, desde donde se trasladan a Madrid para fijar allí su residencia. Fue un paso decisivo, como reconocería muchos años después su esposa:

Allí, en Canarias, vivió una lucha estéril, nadie le reconocía nada, le admiraban por los paisajes y las acuarelas; lo importante para él no era tanto venir a Madrid como liberarse de ese ambiente...²³

Esta ruptura supone una nueva etapa, más madura y reflexiva, más comprometida y más acorde, desde el punto de vista estético, con el desarrollo de la vanguardia internacional, y que podemos señalar como un tercer momento en el que la expresión y la materia dominan su trabajo y que en cierto modo continúa hasta 1963, cuando da un nuevo giro.

Es este un momento de tránsito en el que deja atrás todo un mundo creacional propio, pero ciertamente alejado de ese compromiso social, de esa denuncia tan patente en su posterior obra. Realmente, Millares fue un transgresor, lo que se manifiesta abiertamente a partir de este viaje, de su incorporación a los medios artísticos.

Manuel Vicent reconoce que:

Manolo Millares irrumpe en el mundo de la pintura española con un desgarrar terrible, que a la vez está poseído de un refinamiento profundo. Esta es la fuerza extraña que aportó Millares: la fuerza y la elegancia, el grito y la estética, que nacen del fondo de los harapos podridos del arte pobre. El refinamiento de un rebelde.²⁴

Son momentos duros, pero esperanzadores. Colabora, con el seudónimo de *Sancho Negro*, en la revista *Punta Europa*, dirigida por Vicente Marrero, en la que escribe brillantes páginas sobre artistas de su generación: Rivera, Chirino y Oteiza, entre otros, o sobre la fotografía de su tiempo, escasamente valorada entonces. Llega incluso a decorar una iglesia de Córdoba con pinturas (posteriormente eliminadas por orden del Obispado). Edita una serie de monografías para dar a conocer los textos de la vanguardia europea y realiza charlas y encuentros en su casa con el mundo de la cultura.

Comienza un periodo intenso, muy interesante, de gran fuerza creadora, que denota claramente su ruptura y su camino, su pensamiento, sus denuncias y sus búsquedas. Hay todo un proceso de depuración formal a medida que se adentra en el conocimiento del arte del momento, anclado en el informalismo, movimiento que había llegado a ser dominante en el panorama artístico mundial de los años cuarenta y

²⁵ Enrico Crispolti, «Una terca investigación de la imagen del hombre contemporáneo en su verdad existencial», en *Millares* (cat. exp.), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1992, pág. 32.

cincuenta, por lo que su tardía incorporación le lleva a formar parte de lo que podemos considerar una segunda generación.

Su personalidad, diferente, potente y rica le lleva, de cualquier modo, a despuntar rápidamente en el arte internacional, como comenta uno de los críticos más reconocidos de ese momento:

...su trabajo más característico, hasta la muerte inmadura a principios de los años setenta, acabó configurando un lenguaje matérico y gestual. Así como una dimensión de radicalidad existencial propiamente informalista.²⁵

Su estética se desarrolla, incluso, de forma diferenciada al informalismo que practican sus compañeros de El Paso, al eliminar la pincelada gestual y sustituirla por aquella que conlleva fuerza, expresión, emoción y sentimiento.

En esta evolución hay un momento clave, 1956, en que tras entrar en contacto con el arte de su entorno rompe toda barrera estética; se decanta por la materia e incorpora en sus pinturas telas de saco, lo que le permite abrir todo un singular espacio personal; las dota incluso de volumen, que rasga, buscando la máxima expresividad. Esta utilización de la arpillera como soporte es posible que, como diversos estudios sobre el artista indican, tenga su origen en las telas que envolvían las momias guanches y que pudo contemplar en sus visitas al Museo Canario.

Estos rompedores trabajos se muestran por primera vez un año más tarde, en las salas del Ateneo, sin duda el espacio expositivo más innovador en ese momento en Madrid, aunque ya había enviado uno de sus muros perforados a la Bienal de Venecia, un año antes.

Se centra especialmente en este soporte, por lo que en estos años disminuyen ostensiblemente sus trabajos en papel, aunque los que realiza guardan un resabio de trasfondo matérico, producido por la rusticidad de la tela de sus pinturas.

Esta afinidad es lógica y, aunque pueda sorprender, compone los volúmenes y los dispone en el mismo sentido en ambos trabajos; mientras que perfora la arpillera, en sus papeles traza signos, pequeños círculos, semejando oquedades.

Y son, igualmente, muy parejos en composición y tonalidad. En el primer caso, prima la materia misma del soporte; en el segundo, destaca la impronta, la idea primigenia que marca su trazo, siempre en tonos oscuros, negros, betunes, muy cercanos a la abstracción, de formas sencillas, a las que no otorga título alguno.

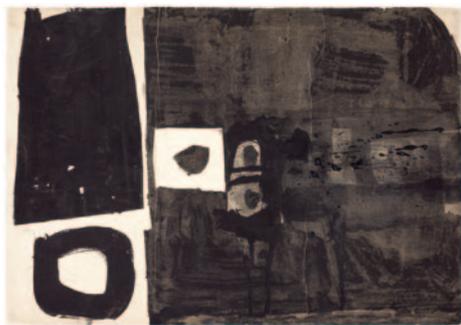
Va depurando formas, en lo que ya podemos denominar «pinturas sobre papel». Es esta una etapa, o momento, puramente transitoria, ya que dos años más tarde ejecuta obras claramente informalistas en las que la impronta del gesto es básica e incorpora las tintas chinas que esquematiza con pincel.

²⁶ Manuel Millares y Eduardo Westerdahl, *El artista y el crítico...*, cit., pág. 139 (carta de 15 de febrero de 1957 o 1958).

Millares alcanza su madurez. Desarrolla su propio lenguaje artístico, al que ha llegado superando las diversas etapas, periodos de influencias, de profundización, de búsquedas, que ha ido desarrollando; sin este discurrir, nos sería difícil entender la grandiosidad y la trascendencia de su trabajo en papel.

El dibujo internacional había extendido su tradicional uso y empleo y se había abierto en estos años, bifurcado en dos grupos: el dibujo como concepto y el dibujo como parte autobiográfica; esta segunda opción es el punto de partida, el origen de la renovación de Millares, potenciando con energía y vitalidad la línea, dominada por el gesto físico, en el que transmite sus vivencias propias.

Y es este el punto en que el artista irrumpe con fuerza en el dibujo español. Se siente plenamente libre en el campo de la creatividad, lo que le lleva a transformar la técnica con un lenguaje próximo, que no imitativo, a los grandes creadores internacionales, y en cierto sentido, cercano a Jackson Pollock, a quien dedica años más tarde un dibujo, en la manera de arquitecturizar la composición, lo que proporciona armonía interior a la obra.



Sin título. Tinta china sobre papel, ca.1956

Untitled. Indian ink with brush on paper, ca.1956

Colección / Collection Elvireta Escobio

Con todo, encuentro igualmente una cierta influencia de Robert Motherwell quien, con tintas negras, sirviéndose de la abstracción, ejecuta *Elegy to the Spanish Republic*, como denuncia de los horrores de la guerra española.

Y se percibe especialmente en todos los trabajos de este momento, en los que parece desear superar el propio soporte, que domina de forma primordial pese a la espontaneidad del gesto.

Nos adentramos en 1957, año crucial para Millares en muchos sentidos. Participa en la creación del grupo El Paso, al que se entrega con pasión y entusiasmo, hasta su disolución en 1960. De

entre todos sus miembros, quizás fue, junto con Saura, el que mejor supo aunar en sus obras la más pura tradición pictórica con una visión más universal, abierta y novedosa.

Expone este mismo año en la IV Bienal Internacional de São Paulo, lo que le consagra como una de las grandes figuras del arte internacional. Una de las obras expuestas, *Cuadro n.º 9*, es adquirida por el Museum of Modern Art de Nueva York. Comienza de este modo un imparable camino que le lleva, entre otras cosas, a ser contratado dos años más tarde por las galerías más potentes del momento: Pierre Matisse, en Nueva York, y Daniel Cordier, en París.

Este reconocimiento tiene su eco en nuestro entorno: «tenía especial interés en tener algo tuyo de esa época que te está dando renombre internacional», le comenta Westerdahl.²⁶

Comienza a enumerar sus composiciones, eliminando, por lo tanto, los títulos de todas las obras, en lo que persistirá hasta 1962; esto nos permite saber que ejecutó en

²⁷ Manolo Millares, *Cuatro pintores españoles*, Madrid, El Paso, marzo de 1958, págs. 2-3.

²⁸ Manuel Millares y Eduardo Westerdahl, *El artista y el crítico...*, cit., pág. 147 (carta de 5 de abril de 1959).

este periodo doscientas noventa y dos pinturas. Rechaza igualmente cualquier denominación en sus trabajos en papel, que simplemente cataloga como *Sin título*; sin embargo, lo retoma en sus últimas series, *Mussolini* o *Animales en el desierto*, quizás por lo aclaratorio y distintivo de las mismas.

Millares, pese a todo, no se detiene. Crea en 1958 los *Homúnculos*, en su *Cuadro n.º 39*, que para unos críticos supone la transcripción del hombre destruido por la guerra, mientras que para otros se trata de una rememoración de las momias aborígenes del Museo Canario. En realidad, son como evocaciones del cuerpo humano que refleja en composiciones con forma de cruz, quizás tomadas de imágenes contempladas en prensa, pero que apenas trascienden al papel hasta 1963.

El artista escribe en relación a los mismos:

No me asusto si digo que mucho de lo que hago escapa a mi entendimiento. Y no me asusto porque, en rigor, no siento la necesidad de entender todo lo que pinto [...] actué con toda la libertad y en un mundo deliciosamente extraño, desconcertante.²⁷

Igualmente es el momento en que incorpora un color, el rojo, como nuevo sentimiento, en todo su proceso creativo y que quedará como tono distintivo de su obra: «Sigue dominante el negro, pero de él brota ahora un rojo vivo, como una esperanza vital sobre la dominadora muerte»,²⁸ escribe el artista. Sin embargo, este color no surge en sus pinturas sobre papel hasta entrados los años sesenta y con él logra brillantes y armoniosas composiciones.

Su integración en El Paso, así como sus salidas al exterior para dar a conocer su obra, reducen considerablemente sus trabajos en papel. Son escasos, pero muy interesantes los dibujos de este momento, en los que predominan el gesto y el negro como gama dominante, lo que está muy acorde con su generación. Entre ellos se encuentra uno dedicado a Georges Mathieu, rodeado incluso con un poema que debió de crear con motivo de la exposición del artista en las salas del Ateneo de Madrid.

Su reconocimiento internacional toma fuerza al ser invitado a participar en 1960 en dos muestras colectivas, en el Guggenheim de Nueva York y en el Museum of Modern Art, muestra itinerante que posteriormente recorrería diez museos de los Estados Unidos.

A este logro profesional se suma el feliz nacimiento de su primera hija, Eva.

Artista polifacético como pocos, rebelde y disconforme con la situación político-social del país, publica interesantes escritos en estos años. Como comenta en carta a Westerdahl:

²⁹ Ibíd., pág. 143 (carta de 19 de febrero de 1959).

³⁰ José Caballero Bonald, *Los curas de Millares 1960-1964*, Madrid, La Fábrica, 2010, pág. 18.

He escrito un texto que ya leerás. No tengo pretensiones de crítico ni de escritor. Pero uno empieza en la imperiosa necesidad de decir cosas, de defenderse o atacar, y poco a poco nos vamos metiendo en ella hasta que comprendemos que es imposible hoy hacer misión y pintura sin este necesario complemento.²⁹

Millares, en un determinado momento, entiende, al igual que el resto de los artistas de El Paso, que es utilizado culturalmente por el régimen político para dar internacionalmente una imagen de aperturismo, por lo que, pese a que se ha beneficiado de ello, presentando su obra en las grandes exposiciones y bienales internacionales, toma la drástica decisión de no volver a participar en muestra oficial alguna.

Esta ruptura se hace efectiva en mayo de 1959, con motivo de la exposición sobre los pintores jóvenes del momento, *13 peintres espagnols actuels*, que tiene lugar en el Musée des Arts Décoratifs de París y a la que son invitados por el Gobierno francés, pero en la que finalmente interviene España, lo que Millares considera ciertamente una traición, dada su oposición a la situación política de nuestro país.

Se decanta por un arte comprometido, de denuncia, y no de otro modo hemos de entender sus trabajos para Ruedo Ibérico, sin duda la editorial más potente y significativa del exilio español, que en 1962 crea los *Cuadernos de Ruedo Ibérico*; Millares ilustra el número correspondiente a octubre y noviembre de 1965 con siete dibujos que titula de un modo muy significativo: *Paredón, Hombre caído o Elegía a la paz*.

Con este mismo sentido desarrolla, entre 1963 y 1965, una dura serie denominada *Los curas*, con un lenguaje alejado de su obra anterior. Retoma ahora una figuración un tanto expresionista, quizás para dar más fuerza a los personajes; y, aunque trazados en blanco y negro, se sirve en ocasiones del rojo, para acentuar bien al personaje o a determinados aspectos del mismo. Sin duda basados en sus recuerdos y en sus vivencias, no pueden por menos de impresionar esas desgarradas

imágenes, que surgen de forma dolorosa cometiendo los más bajos comportamientos que se esperan de ellos.

«Contemplar este cortejo de curas es como presenciar una procesión que ha ido adquiriendo algo de fantasmal», escribe Caballero Bonald.³⁰

Esta radicalización se transmite a toda su obra de este momento, más dura y expresiva, como magistralmente describe Maud Westerdahl en 1962:



Serie *Los curas*. Tinta china sobre papel, 1962

The Priest Serie. Indian ink on paper, 1962

Colección / Collection Elvireta Escobio

³¹ Maud Westerdahl, «Cronología», en *Manolo Millares. La destrucción y el amor*, La Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2006, pág. 239 (7 de mayo de 1962).

...cuadros terribles. Negro, blanco y rojo, tripas abiertas y tragedia, homúnculos martirizados y ambientes de angustia y dolor con, curiosamente, un gran aire de elegancia. Ahora pega latas y zapatos viejos a los cuadros, pero no parece dadaísta puesto que la idea no es el no-arte, sino que, al contrario, se busca ahí una cierta belleza. Manolo es un esteta, pero quiere crear una hermosura con elementos miserables. Total: es impresionante, intestinos rotos y sangrantes vestidos de frac. Unas alusiones al ser humano, a un animal. El relieve mucho más grueso, el efecto más fuerte...³¹

Participa activamente en defensa de los derechos sociales y civiles. En este mismo año de 1962 se traslada con Moreno Galván a Colliure para el homenaje a Antonio Machado organizado por Ruedo Ibérico y un año más tarde firma la carta conocida como «de los 102» por las torturas infligidas a los mineros asturianos; incluso un papel de este momento parece reflejar la sombra del minero en las profundidades de la tierra, que en su pintura surge con el título de *Mina*.

Se podría señalar este momento como punto de partida de una nueva etapa, la cuarta de su proceso creador, ya de plenitud, de plena y total madurez, en la que se sirve de su obra para denunciar la situación en un gesto de rebeldía y protesta, de ahí la potencia y la fuerza del trazo, la agresividad del color en toda su producción, y que finaliza con su propia muerte en 1972. Ahora, el negro es sin duda la nota dominante de una obra que es más que nunca la potente expresión de su pensamiento. Son años en los que hace, incluso, una revisión de nuestra historia, en relación a Felipe II y a la Inquisición.

Su rabia contenida encuentra una salida en las caricaturas que traza de personajes políticos y del mundo del arte, duras, de excepcional semejanza. Queda en ellas palpable su fino sentido del humor en trazos rápidos, bien a grafito o a tinta.

Paralelamente ejecuta trabajos en los que el sexo está muy explícito, entre otros, *Eva* o *Adán*, en los que la imagen se vuelve algo más realista, con unos personajes caídos, aplastados por la propia existencia y que pueden tener su origen en el conocido como «caso Profumo», ya que conservaba en sus archivos recortes relacionados con este escándalo en el que se entremezclaban el sexo y el espionaje, y con los que elabora un collage.

Su obra, en plenitud de fuerza, entra a formar parte de las colecciones de la Tate Gallery de Londres y del Museum of Fine Arts de Houston, la Galleria Nazionale de Roma o el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires y recibe, entre otros reconocimientos, el premio de la crítica en The 3rd International Young Artists Exhibition de Tokio.

Esta nueva etapa, más madura, con más personalidad, prosigue evolucionando y enriqueciéndose hasta el final de su existencia y en ella trabaja intensamente el papel. Hay un momento álgido, los años 1968 y 1969, en que su producción es de máxima

³² Manuel Millares, *Memorias de infancia y juventud*, cit., pág. 52.

³³ Ramón Sáez, «Manolo Millares frente al misterio de su pintura», Madrid, *Arriba*, 26 de marzo de 1967.

creatividad, pujante en el gesto, de tonos oscuros, expresiva, que no decrece con el paso del tiempo sino que se muta a una obra más clara, más poética, pero igualmente enérgica y esclarecedora con la sociedad de su entorno, que solo se trunca por el dramático final de su existencia.

En 1964 entabla una gran amistad con Alberto Greco, artista argentino afincado entonces en España con el que colabora en algunas piezas, lo que le abre a nuevos caminos, a nuevos modos de expresión. Y asimismo es el momento en que inicia su colaboración con el grupo ZAJ a través de Manuel Hidalgo.

Trabaja intensamente todas las materias, por lo que existe una gran similitud entre algunas piezas, como la pintura sobre papel *Sin título*, que parece formar parte de *Divertimento para un político* (1963).

Realiza obras en tres dimensiones, *Artefactos para la paz*, como respuesta a la conmemoración de los veinticinco años de paz franquista, que tienen su reflejo en varios dramáticos dibujos *Sin título*, de 1964, en los que la fuerza y la potencia de una tercera dimensión parecen querer surgir de la propia obra.

Viaja en este mismo año, por primera vez, a Estados Unidos, donde puede contemplar la obra de los creadores americanos, que tanto parecían interesarle.

Meses más tarde fallece su padre; Millares, de espíritu melancólico, sufre una grave depresión:

...su calidad intelectual, su inteligencia y su sensibilidad poética nos llenó siempre de claridad, alimentando nuestra propia sangre y nuestras ideas con esa parte de la que hoy me siento deudor. Le estoy agradecido.³²

Concibe la carpeta *Mutilados de paz*, con cuatro serigrafías y un poema de Rafael Alberti, que dedica a su padre, «Primer mutilado de paz que conocí», y que presenta por primera vez en la galería Pierre Matisse de Nueva York en 1965. Con este mismo título, concibe cuatro trabajos entre 1965 y 1967.

Millares cultiva a menudo un tema en una larga serie, como si quisiera desarrollarla, enriquecerla, hacérsela llegar de una forma más directa o más poética. Es interesante este modo de trabajo, que se percibe especialmente en sus arpilleras, pero que también utiliza en las series que trabaja en papel, como *Los curas*, *Mussolini* o *Animales en el desierto* e incluso en esos papeles de 1968 y 1969 a los que no da título, pero en los que sin duda forja su proceso creacional y que nos acercan tanto a los *Homúnculos* como a los *Personajes caídos* de sus arpilleras. Esa insistencia remarca su profunda búsqueda.

Pasa por duros momentos en los que considera que «mi arte es una bofetada a la muerte para justificar la vida».³³

³⁴ Ejemplo de ello es una anécdota que tuvo lugar en uno de mis primeros trabajos, en 1975, precisamente con una gran muestra, la primera antológica en nuestro país, de Manolo Millares, que preparamos para inaugurar la sala de exposiciones temporales del Museo Español de Arte Contemporáneo, que abrió sus puertas en julio de ese año en la Ciudad Universitaria de Madrid. El acto, presidido por el general Franco, consistió en una visita a la colección del centro, durante la cual la sala donde se mostraba Millares permanecía cerrada al público; tan solo se permitió el acceso tras la marcha del general. No se puso impedimento alguno para su realización como primera muestra de este museo, pero tampoco se le dio la debida atención.

³⁵ Manolo Millares, «Introducción», *Humboldt*, n.º 37, Hamburgo, Übersse-Verlag, 1969, pág. 28.

Crea un gran número de pinturas sobre papel, trabajos en los que vierte su angustia y su tristeza en composiciones desgarradas, en las que predominan grandes masas negras como componente esencial y como máxima expresión de su rabia contenida. Sin duda, como trasfondo, ahora más que nunca, subyace su alta estima por Francisco de Goya y especialmente por sus pinturas negras, que están sin duda en la raíz de su trabajo, y a quien admira, además, por entender la existencia como simple testimonio, como comenta en más de una ocasión el artista.

Joan Miró fue otro de los creadores a los que respetó, y no solo como artista, sino por su figura, su ética y su comportamiento, como ya vimos en sus comienzos. Motivo que le lleva, en 1968, a reclamar una exposición homenaje al artista por su setenta y cinco cumpleaños a los medios oficiales, exposición que no llega a realizarse. Convocados por entonces los Premios Internacionales de Dibujo, Joan Miró se presenta a los mismos, aunque iba en contra de sus principios, como su homenaje particular, recibiendo un tercer premio pese a la calidad y novedad de su trabajo, siendo otorgada la primera mención a un creador catalán más acorde con el espíritu del momento.

Millares no tuvo problemas directos con el régimen político, pero tampoco fue considerado por los medios «oficiales». Fue más bien ignorado, lo que le llevó a vivir una especie de exilio interior. Su obra, mientras, recibía las más altas consideraciones internacionales y la aceptación y el reconocimiento por parte de un grupo minoritario en nuestro país.³⁴

En 1969 se producen una serie de acontecimientos que repercuten positivamente en su trayectoria. Millares, en plena madurez, trabaja intensamente en estos momentos la obra sobre papel. Se celebra en este año el bicentenario de la gesta en el Orinoco del geógrafo, humanista y explorador alemán Alexander von Humboldt, por el que siempre sintió admiración; crea por ello diecinueve arpilleras que denomina *Humboldt en el Orinoco* y ocho ilustraciones que publica la revista *Humboldt* y en cuyo prefacio escribe:

De entre mis lecturas, he tenido siempre especial inclinación por los libros de viajes en cuya base fuera condición previa la investigación y la ciencia [...] Y es de esa geografía botánica de su viaje —su gran aportación científica— de donde nace mi geografía pictórica a él dedicada, que cuando habla de «las negras» y de «las aguas blancas» del Orinoco, veo, limpiamente, las aguas del río tirante de mis cuadros, el rostro insoslayable de mis blancos y de mis negros.³⁵

Todo ello repercute igualmente en sus pinturas sobre papel, que son ahora más poéticas, más luminosas que las anteriormente realizadas, quizás por la idea romántica de la aventura que todo ello le sugiere.

Realiza un viaje trascendental al Sahara, con Elvireta y un grupo de amigos; la luz del desierto, la fuerza de los paisajes, trasciende a su obra en un aclaramiento de su paleta, en formas más dulcificadas, pero no por ello menos expresivas. Su alejamiento, su pasión por descubrir mundos, sin duda están en el origen de esta transmutación, que incide también en sus vivencias.

A partir de este momento, el blanco domina su vida, vistiéndose en su totalidad con este color, que surge con fuerza, para quedarse, en toda su producción; incluso forma parte integral de la composición, tanto en las arpilleras como en los papeles que denomina *Animales en el desierto* y en los que traza, de forma ligera pero segura, a tinta china, restos de animales, recuerdos y vivencias de su viaje. Frente al barroquismo anterior, y aún con el negro como tono dominante, surgen obras más acordes con su espíritu más aposentado.

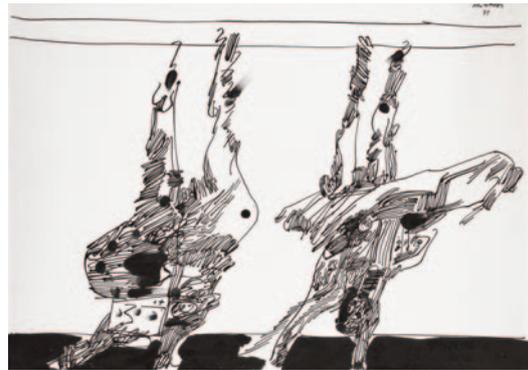
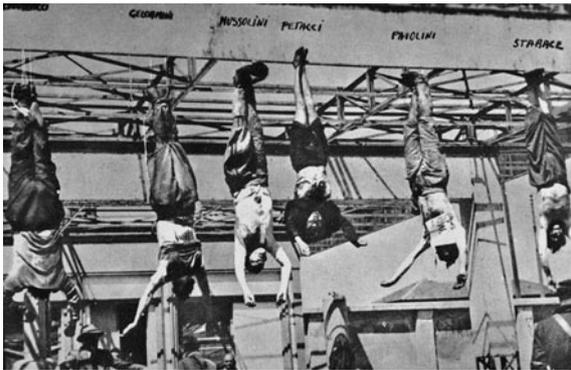
Crea figuras, formas no reales. Moreno Galván encuentra en ellas referencias al trabajo del escritor y pintor francés Henri Michaux, pero para otros críticos es un recuerdo de las momias guanches de su Canarias natal.

Trascendental es también su estancia en la casa de Matisse, en la Costa Azul, a donde había acudido con la idea de conocer a Picasso y donde inicia la serie denominada *Antropofauna*, que primero trabaja sobre papel y más tarde en arpillera; de nuevo la luz del lugar juega un papel fundamental en la claridad de la serie, en la que surgen de forma predominante las caligrafías, y una nueva figuración.

Trabaja intensamente el papel. Concibe ahora un gran número de obras, *Sin título*, de gran belleza, en las que aúna la luminosidad del color con la armonía del trazo y la utilización de la caligrafía como parte esencial de las mismas. En uno de estos trabajos utiliza como fondo un poema de Manuel Padorno, escrito para la carpeta de obra gráfica *Torquemada* y que hemos de leer de forma transversal, creando una armoniosa composición; en otros trabajos aparece su gráfica con textos inspirados en documentos antiguos arqueológicos, pero siempre más sencillos en apariencia, y en los que domina un espíritu más poético que en trabajos anteriores.

Dibuja a tinta china, sobre fondos blancos, animales descompuestos, formas amorfas, distorsionadas, sugerentes. Estos trabajos en papel tienen en cierto modo su correspondencia o relación con las arpilleras, aunque el material y el soporte establezcan las lógicas diferencias, como en las dos pinturas tituladas *Animales en el desierto*, de 1970 y 1971, que presentan la misma imagen que la tinta china *Sin título* que cierra esta selección.

En el conjunto de su obra gráfica, en la que se inicia en 1959, podemos comprobar como se sirve de algunos de sus dibujos para adentrarse en esta técnica. Surge así la edición de aguafuertes *Antropofauna* (1970), así como las carpetas de serigrafías *Torquemada* (1970) y *Descubrimientos en Millares* (1971).



Los cadáveres de Bombacci, Gelormini, Mussolini, Petacci, Pavolini y Starace colgados por los pies en Milán, tras su ejecución por los partisanos. 27 de abril de 1944

The bodies of Bombacci, Gelormini, Mussolini, Petacci, Pavolini and Starace hanged by the feet in Milan after their execution by the Partisans. 27 April 1944

Archivo / Archive
Manolo Millares

Serie Mussolini. Tinta china sobre papel, 1971

Mussolini's Serie. Indian ink on paper, 1971

Colección / Collection
Elvireta Escobio

No abandona por ello su camino de lucha y denuncia. En 1971 recrea una serie, con tintas chinas, *Mussolini*, en la que plasma de forma ágil y desgarrada el final de este personaje, colgado tras su ejecución en la plaza de Loreto de Milán junto a su amante, Clara Petacci. Parte para ello de imágenes tomadas en la prensa del momento, y cuyos recortes se conservan en su archivo personal.

Es un gran año para Millares. En lo personal, nace Coro, su segunda hija. En lo profesional, el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris organiza la exposición más importante de su obra realizada hasta el momento, de tal manera que el propio artista lo considera la culminación de su trayectoria.

Juan Manuel Bonet la define como «auténtico testamento estético», porque entiende que toda su última producción condensa ahí, de un modo magistral, su experiencia humana y artística, elevándose más que nunca por encima de las circunstancias, trascendiéndolas, encontrando su voz más personal, construyendo una auténtica elegía del siglo.³⁶

Y parece, en cierto modo, una premonición, ya que todo el proceso de desarrollo creacional se trunca de pronto por una cruel enfermedad, en un momento de cambios drásticos, de apertura de nuevos caminos.

Se cierra así un brillante ciclo. Su trabajo es como un «grito silencioso», expresivo pero callado, de denuncia, potente y dramático ante la situación de su tiempo, en el que prevalece el gesto, que clama en tiempos oscuros, en una manifestación clara de sus sentimientos, de su postura ante el momento que le ha tocado vivir.

Para Millares, la sociedad, su entorno, tiene capital importancia. Preguntado en cierta ocasión por sus influencias, el artista es contundente al respecto: «El arte aborigen de Canarias (cerámicas pintadas y cuerpos momificados), Miró, Goya, Castilla, el arte contemporáneo, la sociedad actual...»³⁷

³⁶ Juan Manuel Bonet, *Millares* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, pág. 35.

³⁷ Bernard Dorival, *Los pintores célebres*, tomo III, Barcelona, Gustavo Gili, 1963, y *Manolo Millares* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, pág. 53.

³⁸ José María Moreno Galván, texto en el catálogo *Mostra homenatge a Manolo Millares. Grupo «El Paso»*. *Artistes alicantins. Pintura, escultura*, Altea, 1972, s/p.

³⁹ Manolo Millares, «El homúnculo en la pintura actual», *Papeles de Son Armadans*, n.º 27, Palma de Mallorca, 1959.

Es, sin duda, un creador muy comprometido, en lucha constante con su momento histórico; José María Moreno Galván, gran crítico de arte y amigo personal del artista, describe magistralmente su personalidad:

Aparentemente, con la adopción a formal, trataba solo de pelear contra la dictadura de la vieja forma, que presidía el mundo clásico. Pero era mucho más que eso: era la manifestación visible de un impulso invisible, por inconsciente, que trataba de aniquilar todas las viejas estructuras.³⁸

Efectivamente, Manolo Millares es transgresor y brillante en su obra sobre papel, como lo es en toda su producción. Y, especialmente, es el impulsor de un cambio conceptual en el dibujo, al romper con un método que hasta entonces había permanecido anclado en nuestro país, en los cánones del siglo XIX, y considerado como una disciplina menor.

Incorpora los cambios ya establecidos en los trabajos sobre papel de las vanguardias internacionales, que personaliza en una obra en la que predomina y se valora el gesto, la fuerza y el pensamiento, rompiendo así con todo lo establecido.

A lo que hemos de sumar su compromiso ético, su postura de lucha, su autenticidad. Para Millares, el arte no solo ha de ser una manifestación estética:

El arte no debe serlo porque agrade (que no andamos en tiempos de buenas digestiones ni de reír por tonterías), sino más bien porque duela rabiosamente. Nada de explicaciones o entendimientos. El arte no puede ser el cómodo asiento de lo intangible, sino el camastro pavoroso de los pinchos donde nos acostamos todos para echarle un saludo intemporal a la aguardadora muerte.³⁹

Su obra sobre papel que presentamos en esta exposición en el Centro Botín de Santander es un claro testimonio del «grito silencioso» que dominó su espíritu y trascendió a su trabajo. Millares es un referente ético, rompe una tradición, abre nuevos caminos al arte e incorpora las vanguardias internacionales. Es el creador que supo sobrevolar su tiempo y sus circunstancias con el grito desgarrador y silencioso de su obra.