

MANOLO MILLARES COMO RECEPTOR Y CONTINUADOR EN SU OBRA ARTÍSTICA DE LOS ESTUDIOS HISTÓRICOS DE AGUSTÍN MILLARES TORRES Y SU RELACIÓN CON EL MUSEO CANARIO

Angeles Alemán Gómez

Introducción

Las razones de su disidencia, e incluso de su misma obra pictórica, hay que buscarlas en la propia familia.¹

Durante el s.XX las tendencias artísticas han estado en muchas ocasiones relacionadas con la denuncia o el compromiso políticos.

En la España de postguerra esta característica no fue una excepción, y los artistas que definieron el panorama de los años cincuenta y sesenta tuvieron, en especial los encuadrados en el llamado “informalismo”, una clara conciencia política antifranquista. Debido a la posibilidad de censura, realizaron en su elección de personajes una elipsis histórica, escogiendo en la Historia de España la figura o las figuras que más podían acercarse de forma simbólica a la del dictador.

El negro como base de la pintura, la referencia histórica a personajes odiados, son comunes a artistas como Manolo Millares y Antonio Saura durante los años 50 y 60, esencialmente después de creado el grupo El Paso (1957-1959).

El caso que nos interesa es el de Manolo Millares, pues tal como indica el título de esta ponencia, no nos limitaremos a conocer parte de sus hallazgos pictóricos, sino la estrecha relación que mantiene con el Museo Canario y la importancia que tiene en la inspiración de su obra la investigación llevada a cabo por su ilustre tío abuelo, el historiador Agustín Millares Torres.

Entre los personajes odiados, “indeseables” según él mismo señaló en varias ocasiones, Manolo Millares escogió especialmente a Felipe II y a Torquemada como metáforas de la represión y oscurantismo franquistas. Una elección no sólo influida por la inquietud de la época, sino por la denuncia que tan valientemente vertió Millares Torres en su “Historia de la Inquisición en Canarias”; de hecho, opiniones como “el intransigente Felipe II”,² y el relato lúcido y efectivo que realizó de la locura inquisitorial le valieron la excomunión.

Casi un siglo más tarde, su descendiente no fue excomulgado, pero sufrió la inquisición franquista en su familia y en su persona.

En la obra de Manolo Millares, sin embargo, no sólo pesó el conocimiento de su antepasado historiador y la Inquisición. Además de los legajos de la Inquisición en Canarias, y ya desde sus juveniles visitas al Museo Canario, las pintaderas y las momias guardadas en éste proporcionaron claves fundamentales y fundacionales para su obra artística.

Las pintaderas

“El ojo existe en estado salvaje”.

André Breton, *el surrealismo y la pintura*, 1941.

La recuperación de lo “primitivo” iniciada a principios de este siglo en las tendencias artísticas llegó a convertirse con los años en una postura no sólo estética, sino ética. La búsqueda del arte africano y asiático como modelo durante los años cuarenta fue un auténtico alarde de valentía frente a los racismos de tinte político que asolaron Europa. Acabadas las guerras mundiales y la guerra civil española, los grupos de vanguardia continuaron en la reivindicación de modelos primitivos frente al clasicismo occidental basado en Grecia.

En los años cincuenta, siendo muy joven, los paseos en busca de yacimientos arqueológicos y las visitas al Museo Canario habían señalado a Millares el arte aborigen como embrión a desarrollar en su pintura.

Fueron en principio, continuando el ejemplo del Indigenismo canario, las pintaderas las que señalaron esta toma de contacto con el mundo primitivo canario, algo bien señalado en sus primeras declaraciones públicas:

“Desde hace dos años vengo estudiando todo aquello que se relaciona con los primitivos habitantes de las islas...Hasta ahora nuestras pintaderas sólo habían servido para fútiles composiciones decorativas, que se usaban como señuelo turístico”.³

La formación del grupo LADAC en 1950 con otros artistas, entre los que se encontraban Felo Monzón, Santiago Santana y Juan Ismael, es una combinación ya acertada, teniendo en cuenta su juventud, entre sus aficiones arqueológicas y las tendencias que en ese momento guiaban el mundo artístico, tanto en España con la formación del grupo Altamira, como en Europa, con el grupo COBRA.

Su producción de esta época (1951-1952) da lugar a los Aborígenes y las Pictografías, título genérico claramente relacionado con su inspiración prehistórica. Se trata de óleos sobre tablero con gran colorido y en el que los signos tomados de las pintaderas y de los petroglifos aborígenes son los protagonistas, en unas composiciones deudoras de Miró y de Torres García y con una clara tendencia a la abstracción.

Las momias

Es en la segunda época de Millares (1954-1965), -si podemos identificar así los años en que las arpilleras son las absolutas protagonistas, desarrollando una obra desde los Muros (1954) hasta la creación del “homúnculo”(1957-58), figura abstracta y simbólica que permanece como hilo conductor de sus cuadros, inclusive cuando el neodadaísmo y la escritura adquieren importancia (desde 1965 en adelante)- cuando su relación con el Museo Canario se transforma en una necesidad teórica.

Una vez creados los homúnculos, las críticas que recibe en Italia a raíz de su participación en la Bienal de Venecia de 1958, de su parecido con las arpilleras de Alberto Burri⁴ le hacen buscar una fuente plausible de inspiración “propia”, es decir, las momias del Museo Canario.

El uso del material -arpillera-, la forma de agujerearlo, los huecos y quemaduras delatan la coincidencia de dos artistas que hablan del dolor y la muerte como base de su estética, lo que explica en parte la acusación de plagio de Burri que sufrió Millares. A pesar de ello, esta acusación careció de fuerza en España, pues los críticos más comprometidos de este país obviaron el parecido y basaron, en principio, el dramatismo de Millares en los antecedentes de Velázquez y de Goya. De hecho, antes de la monografía escrita por Ayllón donde encontramos, ya en 1962, la genealogía de las momias guanches, J.E. Cirlot había teorizado sobre las arpilleras centrándolas en la tradición pictórica de Velázquez, y Aguilera Cerni encontró el drama hispano como justificación:

Manolo Millares se muestra en el paroxismo de la violencia; chorreones, desgarraduras, abultamientos, antítesis alucinante del blanco y el negro, del espesor y la perforación, del espacio y el cruce hiriente de los hilos: así aparece traduciendo formidablemente, magistralmente, la desatada rebelión de lo inexplicable.⁵

Abundando en la idea del dramatismo, aunque trayendo a colación la relación con las momias guanches -incorrectamente llamadas y conocidas así-, es en la exposición *Treize Peintres Espagnols* del Museo de Beaux Arts de París y el catálogo escrito por F.Choay, en 1961, donde encontramos la primera referencia a la teoría defendida por Ayllón:

Aujourd’hui encore l’archéologie demeure une de ses intérêts majeurs, et il faut savoir que c’est le choc causé par la vision des momies “guanches” qui a conduit Manolo Millares a ses toiles de sac déchirés.

Durante 1961 y acuciado por la necesidad de dotar a su teoría de un apoyo consistente, quizá debido a sus conversaciones con Ayllón, siente la necesidad de amparar sus arpilleras en las momias. De ello dan fe las cartas de Manolo Millares a su hermano Agustín, en las que solicita toda la información posible de la prehistoria y la historia canarias:

El libro sobre arqueología e historia de Canarias me lo mandas cuando buena-mente puedas. (Tengo especial interés en algo donde salgan reproducidas las momias guanches). Pero no dejes correr demasiado tiempo. Creo que Ayllón ha empezado a escribir el texto.⁶

En otra carta a su hermano insistía:

Las fotografías de las momias guanches me interesan muchísimo. Era una de las cosas que andaba buscando.

...Naturalmente que de poder conseguir una Historia me gustaría la de Millares Torres....⁷

El resultado de estas pesquisas históricas fue el texto de Ayllón, publicado por la Galerie Daniel Cordier en Paris (1962):

En la isla, en se pequeño mundo del que ha pretendido huir, yacen esas momias canarias, y en sus mortajas burdamente cosidas encuentra la respuesta, el medio plástico para disciplinar su hasta entonces más temida forma de realidad.

Una vez establecida la genealogía “guanche” de los homúnculos, Millares alcanzó altas cotas de reconocimiento a su arte. Su obra, reflejo audaz del informalismo matérico, es sin duda la expresión más dramática de la pintura española de postguerra, y encuentra la inspiración sin cesar en los que él llama los “despojos humanos”.

La introducción de las momias como origen de su homúnculo fue realizada a posteriori, pero gracias a este origen un tanto forzado, la explicación plena a su trabajo quedaba completa. La arqueología, su gran pasión, se convertía así en la fuente públicamente aceptada de su pintura.

Posteriormente, y como lectura de una mitificación de la muerte y de la relación de Millares con los procesos de creación-destrucción, Fernando Castro escribe un texto que ahonda más en esta búsqueda del artista:

No tenemos pruebas de que los guanches practicasen el despellejamiento ritual. Pero sí sabemos que guardaban cueros de animales para después envolver en ellos el cuerpo de los muertos.

Al coser sus telas de saco acaso sentía (Millares) el estremecimiento de sentirse transportado al mundo mítico que regía la vida de los habitantes de las Islas antes de la llegada de los españoles.⁸

La inquisición

Fue el comentario de dos iberos...no organizadores de progroms, aunque sí quizás en sus genes, varios siglos antes, de inquisiciones al potro con estola quizá o con cucurucho, que más podía darles.⁹

Luis Martín Santos escribió este texto en “Tiempo de silencio”, su única novela. La muerte de este escritor, muy joven, en accidente de automóvil, fue muy lamentada por Manolo Millares.

No sólo con la literatura española, sino con la europea, compartía Manolo Millares la vergüenza ante el pasado inquisitorial. Una vergüenza que surge en la literatura europea cuando las aguas de la postguerra se calman.

..debía desprender las calzas de la sangre y del pus que rezumaban sus pies y debía hacerlo de un tirón, con terrible decisión de la voluntad y de la mano. Los jueces se volvieron de espaldas”.¹⁰ El párrafo, que corresponde a “*El archivo de Egipto*”, de Leonardo Sciascia, fue publicado en 1963. Manolo Millares buen lector, lo conoció. Lo cierto es que describe con enorme eficacia algo que A. Millares Torres trata con pudor no exento de crítica en su *Historia de la Inquisición en Canarias*, y que Manolo Millares asimila a sus pinturas y textos como denuncia: la extrema crueldad de los inquisidores. Una idea que es tratada en otra novela de la década de los sesenta, *Opus Nigrum* (1967), en la que Marguerite Yourcenar hace escoger a su personaje, Zenón, el suicidio antes de sufrir la muerte impuesta por el oficio inquisitorial:

No obstante, el miedo a la tortura no le dejaba reposo. El que unos esbirros fueran pagados para atormentar metódicamente a sus semejantes era algo que siempre había escandalizado a aquel hombre, cuyo oficio era curar.¹¹

Ambos personajes, el de Sciascia y el de Yourcenar, se acercan, de forma literaria, a los “*homúnculos*” de Millares. Cuerpos despojados, mutilados, crucificados, que se habían convertido en el centro de sus pinturas.

En el verano de 1966, justamente en el que fue inaugurado en Cuenca el Museo de Arte Abstracto Español, Millares se reencontró durante su estancia veraniega en Las Palmas con su afición juvenil por el Museo Canario, en concreto para estudiar los legajos de la Inquisición en Canarias de 1520. Estos legajos, su forma y su significado, sirvieron de inspiración para la carpeta *Auto de fe*.¹² Además de los procesos y características del Santo Oficio descritos en estos antiguos papeles que con seguridad ya conocía bien de la *Historia de la Inquisición...*, Manolo Millares descubrió la caligrafía ilegible de los inquisidores. Esta, en forma de dibujos caligráficos, surgiría cuatro años más tarde, en 1970, en dibujos realizados sobre las maculaturas del poema “Torquemada”¹³ de Padorno, y las carpetas *Antropofauna* y *Excavación en Millares 1671*.

La gestualidad de los grabados de “*Auto de fe*”, donde la muerte aparece empuñando un cetro o látigo con la forma del capirote impuesto a los condenados por la Inquisición y con una cruz en la cabeza es posiblemente una de las obras gráficas más furiosas de Millares, que escribió a su hermano Agustín:

Estoy preparando ahora una carpeta con cuatro grabados a punta seca. Título: *Auto de fe*; tema: autos de la inquisición basados en textos del Santo Oficio de Canarias de 1520. Edición limitada de 20 ejemplares... Ya la verás.¹⁴

A pesar de sus afirmaciones, que reitera en una carta a Westerdahl: “...ahora termino mi carpeta “Auto de fe”, con cuatro grabados y textos sacados del archivo de causas de la Inquisición (Canarias, 1520)”, lo que le sirve de inspiración son el libro de Millares Torres

y las fichas de los procesos, y no los textos originales, ilegibles para un desconocedor de la paleografía.

La admiración de Manolo Millares por su antepasado no se entiende sólo por el conocimiento histórico, sino por una postura vital de denuncia ante la injusticia, como se observa ya desde el prólogo de *La Historia de la Inquisición...* Agustín Millares, en dicho libro, no se limitó a enumerar los autos de fe y otras cuestiones relativas al Santo Oficio, sino que, gran historiador, interrumpe el relato para explicar las etapas históricas de Las Palmas de Gran Canaria y de las Islas en general, expresando además sus opiniones ilustradas.

Fueron los legajos correspondientes al siglo XVI los que impresionaron a Manolo Millares, atraído por los relatos que transcribe Agustín Millares en su *Historia...* A causa de la epidemia de peste de 1523 (que duró hasta 1532), hubo tres autos de fe cruentos entre 1526 y 1567.¹⁵ Este período transcurrido “sin ningún progreso intelectual ni moral”,¹⁶ dio lugar a un segundo período de terror, pues la Inquisición en Las Palmas de Gran Canaria había perdido la capacidad de buscar más víctimas. Sin embargo, y a pesar del aislamiento terrible impuesto por la Inquisición, la cultura europea siguió avanzando y ya en el siglo de la Ilustración no era fácil, ni siquiera para el Santo oficio, quemar herejes, lo que hace afirmar a Millares Torres: “Cuando ya la Inquisición no pudo quemar hombres, quemó libros”.¹⁷

Manolo Millares debió pasar muchas horas en el Museo Canario consultando los archivos. Le impresionaron los asuntos consignados. Pero los arabescos incontables que adornan las palabras y también algún que otro dibujo realizado por los secretarios inquisitoriales, las manchas de algunas hojas casi pulverizadas por el tiempo y la transparencia de alguna de las páginas, resurgieron en su memoria y por tanto en su obra en los dibujos de 1970. Es esta caligrafía la que da lugar, en último término, a lo que entendemos como la última etapa (1967-1971) de la creatividad de Millares, la parte que rompe finalmente con su uso de la arpillera y de los volúmenes, introduciendo sus últimas obras, las más austeras y exquisitas.

França analiza estas caligrafías:

Párrafos, firmas barrocas, que recuerdan las del s.XVI, rayan el cuadro como la piel de las cebras, huella dejada por un clérigo ebrio o delirante que firma sentencias de muerte en el tribunal de Torquemada¹⁸...o bien frases que no quieren decir nada, en una locura de expresión, simulación de pensamiento, irrisión de un stablishment fundado sobre documentos de escrituras santas o laicas...Como Steinberg, Millares destruye por la exuberancia del arabesco el sentido de esa caligrafía invasora; pero lleva su crítica sobre otro plano en el que la metafísica se impone enseguida.¹⁹

Una crítica que se enlaza con la postura vital de Millares y de los artistas comprometidos de su generación:

Millares ve ese mundo como una continuidad de las épocas más sombrías del

pasado. Por eso dedica un álbum de láminas a los *Autos de fe* del s.XVI español- cuyos grabados se acompañan de resúmenes de “*Causas del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición* publicadas (sic) en Canarias en 1520, y otro álbum a Torquemada, el siniestro monje inquisidor de la iglesia española”. El intelectual de la violencia angélica, la pura fe en el fuego engendrador de la salud celeste, mortal, voraz y verdadero (...) bestia negra, el juez maldito, el consultor del odio...” como lo describe el poeta canario Manuel Padorno en el poema que ilustra la *Suite de serigrafías*”.²⁰

En efecto es en 1970 cuando, de la colaboración entre Manolo Millares y Manuel Padorno, surge la carpeta “Torquemada”.²¹ El poema de Padorno, citado por França, acompaña la carpeta:

“Terrible condición ser bestia negra,
el juez maldito, el consultor del odio,
el consejero lábil de la usura
santa y cerril, real de Majestades.
...
Bocas en llamas, círculos gritando;
sangre grasienta colma la sed, harta
el hambre cruel la carne cruda, grumos,
masas devoradoras, prietas lenguas
de fuego lamen, tuestan, queman fieras
los cuerpos vivos, ojos derretidos
de funeral mirada vuelta, sueltan
el olorcillo dulce y grato del hereje;
...
por el infierno, Torquemada busca
certificado de inocencia: nunca
pondrán sello en su papel vacío”.

A pesar de su gran admiración por Agustín Millares Torres, y de haber tratado ambos un tema tan dramático como el estudio de la Inquisición, el talante del pintor Manolo Millares es mucho más sombrío que el del historiador. Quizá fue la distancia del tiempo que les correspondió vivir, quizá la Ilustración que prevalecía en el s.XIX en Canarias hacía que la fe en la humanidad permaneciera intacta. Lo cierto es que, mientras França describe justamente el color en Millares como una elección dictada por el desencanto ante la Historia:

Por la sangre la muerte penetra en el hombre y la sangre se extiende por los muros enjabelgados. Los “Mutilados”, los torturados del Santo Oficio, los vencidos, dejan sobre los muros sus huellas de sangre. El rojo de Millares tiene un valor ideográfico inmediato: color físicamente compensador de otros dos, señala también con su presencia agresiva un esquema pictórico que el negro y el blanco neutralizan.²²

Agustín Millares Torres escribía al final del libro que le costó la excomunión:

“Las tinieblas jamás prevalecerán contra la luz y la luz nos viene del lado de la libertad”.²³

NOTAS

- ¹ Millares Cantero, Sergio: “Manolo Millares y su disidencia”, *Disenso* nº 2, Las Palmas, enero-febrero 1993.
- ² Millares Torres, A.: *Historia de la Inquisición en Canarias*, Imprenta La Verdad, Las Palmas de G.C., 1874, p.126.
- ³ Declaraciones de M.Millares al diario *Falange*, Las Palmas, 16 julio 1952.
- ⁴ Burri nació en Italia en 1915. Médico antes de convertirse en pintor, participó en la II Guerra Mundial como cirujano. Desde 1948 se instaló en Roma y utilizó los materiales de desecho para realizar sus cuadros, recuerdo del dolor de los heridos en la guerra.
- ⁵ Aguilera Cerni, Vicente: “España en la XXIX Bienal de Venecia”, *Punta Europa*, nº 11, 1958, pp.134-139
- ⁶ Carta de M.Millares a A.Millares, Madrid, 14 noviembre 1961.
- ⁷ Carta de M.Millares a A.Millares, Madrid, 27 noviembre 1961.
- ⁸ Castro Borrego, F: Símbolos de transformación en la pintura contemporánea (Domínguez y Millares), *Syntaxis*, nº 16-17, Santa Cruz de Tenerife, 1988, pp 183-207.
- ⁹ Martín Santos, L.: *Tiempo de silencio*, Ed.Seix Barral, Barcelona, 1990 (1ª ed. en 1961, 1ª ed.completa en 1981).
- ¹⁰ Sciascia, L.: *El archivo de Egipto*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1984.
- ¹¹ Yourcenar, M.: *Opus nigrum*, Ed.Alfaguara, Madrid, 1985.

- ¹² *Auto de fe*, grabados a punta seca, 23'5x17 cm (x4), pub. en *Manolo Millares. Obra gráfica*, con textos de A. de Armas Ayala, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, mayo 1973.
- ¹³ El personaje que recrea Manuel Padorno en su poema coincide plenamente con Millares Torres, que describe en el Libro I de la opus cit. la crueldad de Torquemada como “*fría y sutil*”.
- ¹⁴ Carta de M. Millares a su hermano Agustín, Madrid, 3 diciembre de 1966.
- ¹⁵ Era de hecho tan grande el horror, que la Inquisición, según relata Millares Torres, después de haber torurado de manera infame a los procesados, y en un acto de hipocresía, los entregaba al Brazo Seglar de la justicia para que fueran quemados. Millares Torres, opus cit., p.83.
- ¹⁶ Millares Torres, A.: *opus cit.*, p.120 Libro II.
- ¹⁷ Millares Torres, A.: *opus cit.*, p.31 libro IV.
- ¹⁸ França alude al Tribunal de Torquemada en una licencia claramente literaria, pues aunque A. Millares Torres lo introduce como el inquisidor más temible, jamás estuvo en Canarias.
- ¹⁹ França, J. A., opus cit.
- ²⁰ J. A. França: *Millares*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1977.
- ²¹ “Torquemada”, 1970, serigrafías, 49x69'8 (x4), Ed. Juana Mordó, Madrid, cat. en *Millares. Obra gráfica*, Casa de Colón, *opus cit.*
- ²² França, *opus cit.*
- ²³ Millares Torres, A.: opus cit, p.128, Libro IV.