

Revista de Antropología Experimental

nº 13, 2013. Texto 27: 439-447.

Universidad de Jaén (España)

ISSN: 1578-4282

ISSN (cd-rom): 1695-9884

Deposito legal: J-154-2003

<http://revista.ujaen.es/rae>

DEL HOMÚNCULO AL NEANDERTHALIO.

La involución del ser humano según Manolo Millares

José Manuel GARCÍA PERERA; Carmen ANDREU LARA

Universidad de Sevilla (España)

jgarcia20@us.es, carmenandreu@us.es

TO HOMUNCULUS TO NEANDERTHALIO. The human being as involution in Manolo Millares

Resumen: Tras la II Guerra Mundial la destrucción acentúa su presencia en el arte. Europa queda destrozada, y la pintura asume esta devastación como parte de su esencia. El homúnculo, símbolo del cuerpo humano degradado, se extiende como icono del sufrimiento también en España, donde la guerra civil y la posguerra actúan como detonantes de una labor pictórica destructiva. La pintura de Manolo Millares nos habla de la degradación del ser humano de su tiempo. El pintor propone una nueva evolución que no implica progreso sino declive: homúnculo, antropofauna y neanderthalio son las tres fases que este nuevo hombre roto atraviesa en un camino incierto guiado por su degeneración moral. Así, con este relato, Millares desea despertar la conciencia dormida de su querida especie humana.

Abstract: Following the Second World War, destruction becomes especially present in art. Europe is destroyed, and painting assumes this devastation as part of its essence. The homunculus, symbol of the degraded human body, spreads as an icon of suffering in Spain as well, where the Civil War and the postwar trigger destructive works of art. The painting of Manolo Millares speaks about degradation of man of his time. The painter proposes a new evolution that does not mean progress but decline: homunculus, antropofauna and neanderthalio are the three phases that the new broken man goes through in an uncertain way led by his moral degradation. With this account, Millares wants to awaken asleep conscience of his beloved human species.

Palabras clave: Pintura. Posguerra. España. Involución. Millares
Painting. Postwar. Spain. Involution. Millares

I. Introducción

En la Europa de posguerra, en el ecuador del siglo XX, el artista se replantea su visión del ser humano. El conflicto bélico lo cambia todo: una serie de creadores pierde su fe en la ciencia. Con la desesperanza enraizada en la mente de los intelectuales del momento parece claro que todo el supuesto progreso que desde su nacimiento ha experimentado nuestra especie no nos ha conducido sino a la autodestrucción. La inteligencia y el poder adquiridos, absolutamente desbordados de los cauces humanos, no ofrecen el fruto que hubiera sido deseable. Experiencias como los campos de exterminio o la bomba atómica desintegran la visión del ser humano como espécimen en el apogeo de su desarrollo: por primera vez se produce un paso atrás, y el ser pleno que había vivido durante tantos siglos vacila en su camino a la evolución. Una nueva especie, el homúnculo, sustituye al hombre, y se erige como un nuevo estadio, el primero de una involución de final incierto. Este nuevo individuo, cuyo nombre es tomado de muy antiguo, de criaturillas semi-humanas y de experimentos alquímicos para engendrar la vida, corporeiza la nueva visión que el artista proyecta sobre el ser humano: sujeto fragmentado, sin entidad ni voluntad, herido de bala y de falta de libertad, atrofiado entre regímenes, máquinas y explosiones... El homúnculo no merece siquiera alcanzar la categoría de humano, es un retroceso en el presente, un triste capricho anacrónico de su creador.

Con el homúnculo, el artista de posguerra, contagiado de las ideas existencialistas que por entonces se extienden por el viejo continente, devuelve a sus congéneres, ampliada y deformada como por un espejo de feria, la imagen que el ser humano ha creado de sí mismo, y con ello pretende espolear conciencias, hacernos ver que este hombre no es el hombre que debe ser, y que tal vez sea necesario volver atrás para recuperarlo. Como consecuencia de esta idea una epidemia de homúnculos afecta a parte importante de la pintura más significativa del momento: Millares, Saura y Tàpies en España; Fautrier y Dubuffet en Francia; Bacon en Inglaterra... Puede que sea sólo Manolo Millares quien utilice la palabra “homúnculo” para bautizar a sus criaturas de saco, pero los rasgos comunes hacen innecesario el nombre para establecer el parentesco. El hombrecillo al que estos pintores dan forma es siempre el mismo: ser hendido, inconsistente, más una huella que una presencia, y, he ahí lo más grave, unido a un lamentable estado de eterna incertidumbre: ¿hacia dónde se dirige? ¿Hacia la vida o hacia la muerte? ¿Es un cuerpo masacrado o un embrión en formación? Sin respuesta, permanece condenado a la indefinición de no saberse más próximo a su inicio o a su final.

La fascinación que sintió el pequeño Manolo cuando presenció por primera vez las momias de sus antepasados guanches no es ajena a la revelación que supone en la niñez el descubrimiento de la finitud de la vida. Cada pliegue de cada una de las figuras que pintaría en el futuro llevaría grabada esa marca, la marca del cese, la marca de la violencia ejercida contra una cultura desaparecida. En una España lastrada por una terrible guerra civil y una dictadura asfixiante, el joven Manolo vuelve a toparse con una realidad de cadáveres y oprimidos, y rebusca entonces en su pasado arqueológico para traer sus momias, que no son otra cosa que homúnculos, al presente, como queriendo recordar cuál es el resultado de la atrocidad humana. La evolución del ser humano vista por Millares se convierte así en el relato de su destrucción. Un relato breve, poco más de una década, que contrasta con los miles de años que necesitó nuestra especie para alcanzar la perfección. Cargando con la responsabilidad de acercarnos a este nuevo hombre Millares sintió prisa, sabía cuán largo es el recorrido de una especie en su evolución, y él sólo tenía una vida para contarla, la suya, que fue además una vida no especialmente larga. Quizás, como piensan algunos, Millares presentía que no tenía mucho tiempo, y es por eso que sus criaturas cambian a un ritmo acelerado, tanto que, tristemente, se encuentran muy cerca de su degradación cuando apenas

han tenido tiempo de empezar a vivir. Ese es el resultado de condensar el devenir de toda una especie en el transcurso de tiempo en el que cabe una sola vida.

II. El primer hombre. El Homúnculo

Manolo Millares engendra sus cuerpos con arpillera desgarrada y manchada, y remendada luego con bastos costurones. La pintura, blanco, rojo y negro, chorrea entre los pliegues de tela de saco, y parece a veces proceder del interior del cuadro (del cuerpo), como si algo se hubiera roto ahí dentro y comenzara a supurar. Cada cuadro de Millares es un nuevo ejemplar de esta nueva especie que ha usurpado el lugar del hombre, y el inventario de cuerpos pronto es tan amplio que necesita una clasificación, una nueva teoría de la evolución que en lugar de partir del *Homo habilis* hasta llegar al *Homo sapiens*, pasando por el *Homo erectus* y el *Homo neanderthaliensis*, comienza con el homúnculo, sigue con la antropofauna y culmina con el neanderthalio (Betancor; y otros, 2007). Son los nombres con los que el pintor denomina los diferentes estadios de la evolución del hombre y de su propia pintura. Pero, como apuntamos, ni siquiera parece claro que esta evolución sea tal evolución o más bien una involución: ¿el hombre de Millares se encamina hacia un estadio superior? La respuesta debería ser negativa si entendemos esa superioridad como un alejamiento de lo animal, pues la antropofauna no es sino un paso intermedio en el que el hombre millaresco recae en su animalidad perdiendo la posición erguida, que luego recupera cuando se transforma en neanderthalio, último estadio de este camino al que Millares no pudo poner fin.

Ya antes de la aparición del homúnculo algunas obras presentan una configuración más o menos antropomórfica del abultamiento de arpillera, desmarcándose así de unas primeras composiciones más planas y quizás más cercanas a cierto espíritu constructivista. Desde *Cuadro 17*, de 1957, hasta *Cuadro 39 (Homúnculo)*, de 1958 (primero que es bautizado como *Homúnculo*) asistimos, pues, al nacimiento del nuevo ser humano. Formas reconocibles comienzan a emerger creando falsas expectativas de lo que podría ser un pleno desarrollo, pues un cuadro sucede a otro y no parece que el hombre vaya ganando terreno: se ha quedado estancado en una especie de rectángulo abultado con dos filamentos de arpillera a modo de piernas. Las extremidades podrían indicarnos que al menos consigue mantenerse en pie, que conserva aquella posición bípeda que es un símbolo de la superioridad humana sobre el resto de criaturas, pero cuando un charco de pintura lo rodea y unas salpicaduras violentas permanecen como testimonio de un choque, finalmente entendemos que el guiñapo ha sido más bien aplastado contra el fondo, que no es sino un paredón que limita más si cabe su panorama. No hay distancia entre muro y cuerpo, el homúnculo no se mantiene en pie, su verticalidad es la de su superficie.

El homúnculo se desarrolla en la pintura de Millares durante diez años, desde su nacimiento en 1958 hasta la primera antropofauna que data de 1969. Diez años de muñones de tela de saco en los que vemos unos seres que se debaten por realizarse. En esta década la tipología de este ser muda, no es fija y no puede serlo, porque asistimos a la continua transformación de una especie en pleno desarrollo:

“[...] el ‘homúnculo’ no ha llegado a hombre todavía, porque tanto sufrimiento, tanta dificultad, no le dejan crecer. Ahí sigue: como si le hubiera atropellado un tranvía, y no hubiera venido aún el juez a levantar lo que queda de ese hombre que se esfuerza, a pesar de todo, en seguir viviendo” (Corredor-Matheos, 1991: 61).

Cada espécimen es diferente, y si alguno se nos presenta admirablemente próximo a un ser humano, otro se acercará de nuevo al animal; si uno de ellos parece mantenerse en pie, el siguiente vuelve a la horizontalidad.

Con todo, la multitud de restos desenterrados por este pintor arqueólogo nos permite establecer la tipología de este nuevo ser basándonos en ciertos rasgos anatómicos muy recurrentes: en general, los cuerpos parecen visiones inferiores, de la caja torácica hacia abajo, con lo que la cabeza suele ser ignorada. Su ausencia puede remitir a la carencia de aquello que nos hace supuestamente más elevados. Allí donde se encontraba el raciocinio del ser humano no hay más que vacío en el homúnculo. Semejante privación es el síntoma más grave de retroceso: el homúnculo no huele, no oye, no ve, no habla, no piensa, simplemente está. No obstante, en alguna obra aislada, como *Cuadro 165 (Homúnculo)*, se nos muestra más lo que parece un torso y una cabeza, configuración que se repetirá en obras posteriores como esos *Torsos para ejercicio de tiro*, de 1970, irónico título para designar la función del cuerpo del hombre en una época de barbarie. Otras veces la cabeza se nos presenta inconsistente, vacía, como en dos obras de parecida composición de 1970, *El sueño del príncipe* y *Sarcófago para un personaje feudal*.

Pero el homúnculo millaresco carece aún con mayor frecuencia de brazos, y con ello se le niega otro de los rasgos decisivos en su pasada evolución: libre de brazos y manos gracias a la posición erguida y al desplazamiento bípedo, el ser humano pudo ocupar sus extremidades superiores en todo tipo de inventos, pudo manipular con sus habilidosos dedos todo tipo de materias, pudo, en un enriquecimiento constante y recíproco de las manos y la mente, desarrollar las herramientas más complejas. El homúnculo de Millares carece de todo eso: ha perdido sus brazos, o tal vez son invisibles entre los pliegues de arpillera que conforman el cuerpo. En todo caso, si realmente aparecen con mayor frecuencia de la que puede apreciarse, nunca lo hacen con la suficiente contundencia como para atrevernos a afirmar que este o aquel trozo de arpillera es un brazo. Sólo una excepción: *El muro/personaje caído*, de 1969 (Figura 1), donde el homúnculo extiende lo que en esta ocasión sí es inequívocamente un brazo coronado por la huella de la mano del pintor. Poniendo la



Figure 1. *El muro/personaje caído*. 1969. Reproduced from DE LA TORRE, Alfonso. 2004. *Manolo Millares. Pinturas. Catálogo razonado*. Madrid: del Umbral

mirada en el presente histórico de Millares, la desaparición de los brazos puede remitirnos a su inutilización en los fusilados: brazos atados al cuerpo para impedir su expresión, para impedir el puño alzado de la lucha; el brazo y la mano sólo existen para aferrarse al muro en el último instante de la vida.

El tronco, por el contrario, es el núcleo del homúnculo, el resumen del cuerpo entero y quizás contenedor de la cabeza y los brazos escondidos entre los bultos de saco. En el tronco está todo el hombre de Millares, un hombre que es pura entraña, pura víscera, pura tripa, puro corazón. Abdomen que recibe el dolor de la descarga mortal, fragmento vital para entender quién es este nuevo ser humano. Las protuberancias de arpillera nos ofrecen la nueva imagen del hombre destripado, ese desparramarse del interior hacia el exterior, el movimiento interno de un mecanismo vital puesto en cuestión ahora que es visible. Los tubos de cartón que el artista incorpora al cuadro contribuyen a esta idea de sección abdominal: las venas o tripas cortadas y los órganos que no deberían estar al descubierto nos alertan de que nada está en orden. Una obra como *Cuadro 198*, de 1962 (Figura 2), que a pesar de no llevar el nombre de *Homúnculo* es especialmente humanoide, muestra de manera rotunda esta mitad inferior del cuerpo en la que casi nos parece distinguir el hueco con las tripas y su recorrido hasta acabar en una especie de agujero a modo de recto.

El homúnculo tiene piernas. Es en gran parte gracias a ellas que podemos identificar como cuerpo lo que en algunos casos es poco más que un gurrño de tela. Las formas y longitudes que presentan las extremidades inferiores son variables: pueden ser muy largas, ocupando parte importante del tamaño total del cuerpo; pueden, en cambio, constituirse como meros palitos raquíuticos a buen seguro incapaces de sostener un tronco cargado de materia pesada. Son, en realidad, franjas de arpillera paralelas, verticales u horizontales según sea la posición del cuerpo, aunque a veces ocurre que el cuerpo es horizontal pero las piernas conservan la posición de un cuerpo vertical, de tal modo que es difícil saber si el cuerpo está erguido pero es anormalmente alargado, o si simplemente es que las piernas han dejado de serlo o de estar donde deberían. Los pies, cuando aparecen, lo hacen a través de la



Figura 2. *Cuadro 198*. 1962. Reproducida de DE LA TORRE, Alfonso. 2004. Manolo Millares. *Pinturas. Catálogo razonado*. Madrid: del Umbral.

incorporación de un zapato real pegado al soporte por la suela, suprimiendo de este modo el ángulo recto natural entre la pierna y el pie, como en un crucificado o en un fósil, donde toda la figura queda resumida en un mismo plano. La anulación de la necesaria horizontalidad del pie para sostener la verticalidad del cuerpo potencia la impresión de que el homúnculo no puede caminar, de manera que su frecuente posición vertical nos indicaría que se encuentra más bien clavado o colgado, o simplemente es que ha caído y somos nosotros los que lo miramos desde arriba.

Todo este análisis tiene sentido cuando estudiamos ese homúnculo que puede considerarse todavía como esencialmente humano. Pero ocurre, como hemos apuntado, que aun antes de la aparición de la antropofauna algún espécimen hace gala de unos rasgos anatómicos que deben más a lo animal que a lo humano, y un título como el juanramoniano *Animal de fondo* despeja cualquier atisbo de duda. El homúnculo (porque sigue siendo un homúnculo) es ahora una especie de fósil de ictiosaurio adherido al fondo marino. Las alusiones antropomórficas desaparecen casi por completo, pero de pronto detectamos la presencia de un zapato o una sandalia en el lugar donde esperamos ver la cola del animal, y la certeza de que somos nosotros quienes estamos ahí retratados se vuelve entonces terrible. La prenda no es sino un recordatorio de que Millares nunca deja de hablarnos del hombre, de que, por irrecognocible que sea, está ahí, luchando penosamente por mantener las constantes que lo definen.

Llega un momento en que el cuerpo, a pesar de esta lucha, se convierte en poco más que un montón de pellejo, y ya no podemos distinguir ningún rasgo de lo que fue un ser humano. Es una breve etapa de esta involución que nos narra Millares en la que el homúnculo alcanza su más patética decadencia. Una serie de trípticos pintados a partir de 1967 presenta una muy similar estructura: concentrada en el módulo central, la arpillera recibe empujes interiores y avanza hacia el espectador de forma brutal. Tanto en *A Miguel Hernández* como en *Tríptico a un desconocido*, ambos de 1967, así como en *Objeto negro*, de 1968 (Figura 3) y en *De este paraíso II y III*, de 1969, los abultamientos de arpillera sugieren fundas o crisálidas que guardan algo a punto de eclosionar. Los numerosos tubos, cuyas bocas negras se dirigen a menudo al espectador, rompen la carcasa para gritar o para mirarnos con su ojo negro. El elemento humano ha desaparecido, sólo queda un movimiento lento, una especie de palpar que nos remite a una vida latente pero no manifiesta, como si fuera la crisálida desde la que nacerá un nuevo ser.



Figura 3. *Objeto negro*. 1968. Fuente propia.



Figura 4. *Antropofauna*. 1970. Reproducida de DE LA TORRE, Alfonso. 2004. *Manolo Millares. Pinturas. Catálogo razonado*. Madrid: del Umbral.

III. Antropofauna y neanderthalio. Hacia un nuevo comienzo.

En 1969 la nueva humanidad de Millares da un paso más en su involución: nacen la antropofauna y el neanderthalio. Tras diez años de homúnculos, las dos nuevas especies se suceden con tal rapidez que llegan incluso a convivir, de tal manera que la aparición de la segunda no implica la desaparición de la primera. Ambas especies presentan rasgos físicos mucho más constantes que los de su predecesor debido al poco tiempo que les prestó el pintor para desarrollarse.

La antropofauna (Figura 4), como adelantamos, pierde la habitual posición erguida del homúnculo, y su configuración se asimila a la de un pájaro o, más certeramente, a la de un revólver (Betancor; y otros, 2007) en el que el mango serían las patas del cuerpo aplastado. Poco más se puede decir acerca de unos cuerpos en los que la hibridación de hombre y animal no permite que sean reconocibles los rasgos de uno ni de otro. La recién nacida especie no sólo sufre cambios en su constitución sino también en su pigmentación, y este es un hecho que gran parte de la crítica ha entendido como altamente significativo en la trayectoria de Millares: coincidiendo con el nacimiento de la antropofauna la pintura de Millares se torna más luminosa, el negro se vuelve gris y el rojo se vuelve rosa, y el blanco, antes acorralado y atrofiado, se expande ahora dominante. Este giro cromático ha sido leído por no pocos estudiosos como un vuelco hacia la esperanza en la obra de Millares, como si la marea negra hubiera pasado arrastrando consigo todo el dolor que siente el pintor ante la situación en la que se encuentra su querida especie humana. Este cambio, por superficial que pueda parecer, implica nuevas y necesarias cuestiones: ¿a qué responde este nuevo carácter esperanzador? ¿Podemos considerar entonces la antropofauna como un paso adelante con respecto al homúnculo? Este renovado optimismo debería reconducir la involución que nos propone Millares hacia una meta más alentadora... Bucear en estas cuestiones supone, sin embargo, chocar de bruces con la contradicción propia de una época y de un pintor que parecen rechazar las interpretaciones más evidentes. Porque pronto surgen opiniones (como la de Elvireta Escobio, mujer del artista, y Eva Millares, su hija) contrarias al pensamiento

más extendido, y el feliz blanco que inunda la obra del artista es de pronto un color árido, de muerte, como una ceguera, un fagonazo antes del tan inminente fin. Bucear supone leer a Millares (1998) diciendo que ese blanco efectivamente significa esperanza, pero también que por aquellos años pasaba por uno de los peores momentos de su vida, lleno de miedo y angustia. Bucear supone descubrir que si bien ya a principios de los sesenta se producía un estallido de color blanco en alguna obra concreta, este fenómeno se hace más evidente a partir de 1969, fecha de un viaje al Sahara en el que Millares quedó impresionado por la visión de las aves en el zoco y los camellos muertos junto a las carreteras bajo el sol abrasador. Este viaje es el origen de ese título que es *Animal del desierto*, que aparece en escasas ocasiones en su trayectoria, pero que da pie a la serie *Antropofauna*, de iguales características. La idéntica configuración de una y otra serie nos hace pensar que en la antropofauna es más vívido el recuerdo del cadáver reseco al sol que el elemento humano, y que este no es, por tanto, sino una evocación lejana en una nueva especie en la que se ha impuesto la parte animal, la pura materia no pensante. Cualquier forma de esperanza queda muy lejos de todo esto: la antropofauna no es más que un nuevo homúnculo pero más estéril, más vacío, acecinado, menos humano.

Durante este período, sin embargo, el nacimiento del neanderthalio (Figura 5) trae consigo un recordatorio de que la narración que nos propone Millares no es progresiva sino sincopada, porque si tras la antropofauna parecía que el hombre estaba definitivamente perdido, con la llegada del neanderthalio resurge de nuevo. El neonato neanderthalio recupera la posición erguida y la configuración básica del homúnculo, con la salvedad de una mayor robustez en la parte inferior del cuerpo, como más sólidamente anclado al suelo (a veces de forma tan radical que se pierde la noción de cuerpo frente a la de triángulo), rasgo en cierto modo acorde con la que fue la constitución corporal de los hombres de Neandertal. Resulta irónico que tras miles de años el ser humano que retrata Millares vuelva a un estado conocido. Lo que parece ser un evidente paso adelante con respecto a la antropofauna no esconde una terrible verdad: el hombre vuelve a ser primitivo. Regresar, sin embargo, a este estado, nos devuelve a cierta pureza y nos brinda la oportunidad de un nuevo comienzo. Ahí está la esperanza que, independientemente de que sea el blanco o el negro el color dominante, impregna la desgarrada pintura de Manolo Millares. “Millares debe tener mucha fe en el hombre [...] y ve y nos hace ver que el hombre ese es inmortal, que es asesinado en vano,



Figura 5. *Neanderthalio (3)*. 1970. Reproducida de DE LA TORRE, Alfonso. 2004. Manolo Millares. Pinturas. Catálogo razonado. Madrid: del Umbral.

que lo resiste todo, que hay que volverlo a asesinar de nuevo cada día” (Corredor-Matheos, 1991: 61). Su fe en el hombre es incorruptible, su pintura es un aviso.

Los últimos años de vida y pintura de Manolo Millares, justo antes de que en 1972 se lo llevara un tumor cerebral, se reparten entre seres innominados y algunas antropofaunas más volátiles, menos pesadas, que de nuevo nos traen a la memoria aves, pero ahora vuelan en forma de cruz. Su muerte dejó a sus criaturas huérfanas, esperando, sin saber qué camino tomar, y para todos nosotros creó el interrogante de cómo hubiera evolucionado a sus ojos el hombre del siglo XX. Tal vez si Millares hubiera vivido un poco más, tan sólo los tres años que faltaron para que pudiera presenciar el ansiado final de la dictadura, el hombre pleno hubiera tomado el protagonismo por primera vez, o tal vez hubiera seguido infatigable señalando la decadencia de la especie para así avivar las ascuas del cambio. Sólo podemos conjeturar sobre el futuro. El pasado, el presente, su obra, en cambio, gritan una verdad incontestable: el ser humano pide auxilio, y a su encuentro acude Manolo Millares.

IV. Conclusiones

Ante tanta destrucción, el cuerpo corre un serio riesgo de desaparición: “Según los ejemplos más apremiantes, el hombre, imposibilitado, se rompe, se desintegra en una dimensión reducida a cero, lo que desemboca en esa utilidad del ser como fenómeno físico, enterizo” (Millares, 1963: 3). La obra millaresca parece ofrecernos la última oportunidad de observar los restos de una especie condenada a la extinción. Pero la destrucción, nos recuerda el propio pintor, no es sino un paso previo a una nueva creación: “No importa que el hombre se haya roto si de él emergen rosas de légamos y principios renovadores como puños” (Millares, 1959: 81). Manolo Millares es un pintor humanista, un individuo angustiado por el destino de sus congéneres. Su pintura es la que es porque no podía ser de otra manera en su tiempo, porque era la más útil para derribar definitivamente los cimientos tambaleantes y comenzar una nueva estructura. Su tiempo obligó a Millares, que a buen seguro hubiera deseado complacerse en las visiones más agradables, a mostrarnos lo más atroz, lo más abyecto, lo más triste. No es regodeo, es un sacrificio.

La pintura de Millares bien puede resultar fea y sucia, pero ahí está, existiendo, y el mero hecho de su presencia constituye, en momentos que parecen poco propicios para la creación artística, un rasgo de superación del ser humano. Aun cuando a su alrededor todo se derrumba, Millares hace su arte de los destrozos; un arte rabioso y convulso, sí, pero libre, necesario para sentar las bases del cambio. El contexto de la guerra civil y la dictadura franquista hace de este relato de la involución del ser humano un testimonio de un pasado en el que las voces más radicales fueron silenciadas, un transmisor de esa memoria histórica que nos ayuda a completar el puzle de nuestra propia identidad.

Bibliografía

- BETANCOR, Fernando; ESTÉVEZ, Fernando; FRANCO, Orlando; MILLARES, Eva; ROBAYNA, Alejandro (Comps.)
2007 *El artista como arqueólogo. Millares y el Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de iniciativas culturales de la Caja de Canarias.
- CORREDOR-MATHEOS, José
1991 “Millares”, en Alberti, R.; Bonet, J. M.; de Corral, M.; Santos, R. (Comps.). *Millares*: 60-62. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MILLARES, Manolo
1959 “El homúnculo en la pintura actual”, en *Papeles de Son Armadans*, 37: 79-83.
1963 “Sin título I”, en *Millares*: 3-7. Madrid: cuadernos de arte del Ateneo de Madrid.
1998 *Manolo Millares. Memorias de infancia y juventud*. Valencia: Generalitat Valenciana.