

HUMANIZACIÓN «VERSUS» TÉCNICA, PUREZA Y ELITISMO. UN VALOR FUNDAMENTAL EN LA ESTÉTICA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 40

M.^a Isabel Cabrera García

RESUMEN

En la postguerra franquista española, y en el seno de un programa doctrinario que arremete frontalmente contra las corrientes de vanguardia, se va a imponer en el horizonte estético un sentimiento generalizado de rechazo a la pureza artística, a la técnica y la máquina y a las teorías positivistas en general. Apostando, en contrapartida, por una sobrevaloración de los aspectos humanos y de los valores espirituales.

Esta actitud se resume en el que será uno de los puntos más importantes del discurso artístico de estos años: el debate en torno a la «deshumanización» y «rehumanización» del arte, que ya había estado presente en los desarrollos teórico-artísticos de preguerra.

SUMMARY

In post-war Spain, and within a doctrinaire cultural climate totally opposed to any form of avante-guardism, there arose a generalized feeling in aesthetics of opposition to artistic purity, to technique, to the machine and to positivist theories in general. Over and against these an exaggerated view of human and spiritual values was proposed.

This view is seen in what was to become one of the most important points of the artistic discourse of these years: the debate on the «dehumanizing» and «rehumanizing» of art, which had already made its appearance in theoretical artistic discussions in the pre-war years.

Durante los primeros años de la postguerra franquista, en el plano estético se va a imponer un sentimiento generalizado de rechazo a la primacía que la técnica y la máquina ocupaban en la estética de vanguardia —pues el rechazo a ésta implicaba la repulsa de todos sus postulados—. Ahora bien, a esta justificación habría que sumar otra, y ésta era la aversión que en el horizonte especulativo, en general, había demostrado el pensamiento español contemporáneo por las teorías positivistas, considerándose más identificado con aquellas otras que habían tomado como principal objeto de consideración la vida, la historia y la irreductibilidad de la existencia personal. Y muchos son los autores que han resaltado esta cuestión, como Julián Marías, cuando afirma que la filosofía española ha preferido plantearse como problema básico el de la realidad como tal ¹, y por lo tanto que la filosofía que se ha producido en España desde Ortega gira en torno a la razón vital orteguiana, y en consecuencia con profundas raíces humanas. A lo que habría que añadir, también, la difusión y aceptación que las teorías existencialistas y fenomenológicas habían tenido, precisamente por erigir al hombre en protagonista supremo de toda especulación teórica. También José Luis Abellán sostiene en general el predominio de una línea de defensa de lo humano en el pensamiento español, algo que se ha venido imponiendo a través de filosofías de corte moralista, vitalista y humanista, como el

krausismo, el existencialismo, el historicismo, con representantes tan eminentes respectivamente como Julián Sanz del Río, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, exaltando una definición de lo humano además en la que predominan los valores espirituales y morales, frente a los que buscan lo utilitario, racional y práctico². Precisamente estas teorías existenciales y fenomenológicas, por la atención que prestan al individuo afirmando la irreductibilidad de la existencia humana e insistiendo en el carácter primario de la singularidad de ésta, y por lo que suponían de reacción o superación de los presupuestos positivistas, iban a tener amplia difusión, y pronto en España. Kierkegaard fue leído, como observa Marías, tempranamente por Unamuno, quien en 1907 publicaba ya estudios sobre él, y la traducción castellana de su obra *El concepto de la angustia* se hizo en 1930. También Husserl y su fenomenología eran ya comentados por Ortega en un artículo suyo de 1913, y las *Investigaciones lógicas* fueron traducidas por Morente y Gaos en 1929. En cuanto a Heidegger, tanto Ortega como Zubiri conocían a finales de los años veinte sus teorías. No es extraño por tanto que muchos de sus principios marchen de una forma soterrada paralelamente a los de la doctrina oficial escolástica, mezclándose con ella en conceptos derivados de las variantes cristianas de estas corrientes, y que incluso algunos autores las sostengan de una forma más abierta, como es el caso de José Camón Aznar, por ejemplo, en una temprana obra de postguerra: *El arte desde su esencia*, publicada en 1940, en la que él mismo ha señalado su raíz fenomenológica como superadora de empirismos y positivismos anteriores³.

Por esta vía encubierta, habrían contribuido estas corrientes de pensamiento a alimentar en parte la definición de los principios del modelo estético oficial, y volverían muy pronto a ser defendidas sin tapujos y en toda la amplitud de su ideario —no sólo en aquellos que más convenían a la doctrina oficial, como en los primeros años—, al final de la década y a primeros de los cincuenta, ligadas ya a las poéticas de vanguardia, al surrealismo y a la abstracción informal sobre todo.

Pero ahora lo que más nos interesa es pensar en su influencia, junto a la de las corrientes doctrinarias del cristianismo —la escolástica y algunos principios también mezclados con ella del existencialismo católico de inspiración agustiniana y tomista, de los Lavelle, Marcel, Le Senne—, sobre esta actitud de rechazo manifestada por las teorías positivistas y por la técnica y la ciencia en general; y junto a ello, por contrapartida, a la sobrevaloración que se realiza de lo humano y de los valores espirituales con el fin de mitigar estas influencias.

Ya desde fecha temprana se hace evidente entre los primeros escritos sobre arte el antitecnicismo o antimaquinismo de nuestros críticos, teóricos y artistas:

«El maquinismo debe descender de rango, en vez de vencer al hombre, debe servirle. Porque el hombre debe llegar con alegría al ejercicio de su oficio, que constituye la razón y la dignidad de la vida. Es preciso afrontar de cara la realidad, echar por tierra los ídolos de barro, los ideales de mínimo trabajo, las siniestras conquistas del marxismo de la jornada mínima... El trabajar cada uno en su propio oficio, puesta la vista en España y por amor a España, es hacer del trabajo una obra patriótica.

Si queremos dignificar la vida de los españoles, tenemos que procurar ennoblecer sus trabajos. No hay oficio, por vil que parezca, que no se vuelva noble y santo cuando el espíritu reside en él»⁴.

En estas líneas Luis Gutiérrez Soto además se opone a una concepción seriada e industrial del trabajo, que había sido impuesta desde la Revolución Industrial, y aferrándose a una nostalgia medieval que a nivel teórico se pone de manifiesto en esos primeros años franquistas, pretende una vuelta a la concepción artesanal o manual que el trabajo y el arte habían tenido entonces, esto es, volver a implantar un tipo de organización gremial en la que el artista estaría perfectamente controlado, debiendo abandonar la soberbia y peligrosa actitud individualista que desde el romanticismo venía adoptando. Interpretación que convenía muy bien a la función servil y propagandística que, como instrumento del Estado, se solicitaba del nuevo arte, y que venía a recordar las teorías que Ruskin había mantenido sobre el tema en contra también de la producción artística industrializada, oponiéndose por el contrario a aquellas otras que habían defendido desde la Bauhaus el aprovechamiento artístico de las conquistas del progreso técnico. Una idea similar va a sostener el ideólogo Ernesto Giménez Caballero:

«El arte así entendido vuelve a recobrar sentido servicial, de tecné, de técnica. “Todo manejo técnico del hombre es un arte y siempre ha sido llamado así” —ha dicho Spengler—. Con la revolución maquinística del siglo pasado, la técnica pasó a ocupar el puesto del Arte. Y el ingeniero, el del artista.

Pero técnica y arte tienen, en el fondo, la misma raíz: conquista del mundo. Lo que se debe desechar es la idea de que, tanto técnica como arte, son fórmulas, preceptos que pertenecen al mundo preceptivo de la regla, de lo preciso, de lo matemático, del cálculo, de lo intelectual. El Arte, si es una técnica, lo es a base de inspiración, de coraje, de improvisación siempre virgen, aun cuando utilice las reglas como el bólido de carreras de una pista para batir su record...»⁵.

De nuevo, y pese a lo que había costado conseguir el reconocimiento de la autonomía y libertad del artista, así como su superioridad sobre el mero oficio —debate que tantos ríos de tinta había producido desde el Renacimiento—, se vuelve a poner la mirada en aquellas otras «artes menores», y en el prototipo del artesano que las trabaja, en el que interesaba resaltar su dedicación y su obediencia a unos patrones superiores, llámese así a la reglamentación artística que desde la jerárquica organización gremial se imponía, o a la que los comitentes —nobleza e Iglesia— dictaban, a los que ahora debería sustituir el Estado franquista y la oligarquía que lo sustentaba, y por supuesto la Iglesia.

Junto a este enfoque que se da al tema del rechazo a la máquina y la técnica, hay que añadir también, como apuntábamos al principio, el sentimiento de aversión que generaba por haber sido uno de los principios que con más pasión había defendido la estética de vanguardia contemporánea en muchos casos —no hay que pensar más que en las teorías futuristas, por ejemplo—, en su afán investigador y experimental, y en su voluntad de ir con los avances de su tiempo. Por este motivo Giménez Caballero se declaraba insatisfecho ante la obsesión por la máquina que la nueva escultura moderna demostraba, por «hacer en escultura lo que los ingenieros en sus técnicas ¡El mundo de la máquina!». Eso hacía a su entender Alberto en «un bolchevismo traducido a la madrileña», o Tatlin con su «monumento-máquina» en un «fanatismo progresista»:

«¡Lo humano y sus movimientos! Lograr el *perpetuum mobile*. Del escultor mezclado con el brujo sale el ingeniero. Sale el inventor del *perpetuum mobile*: la máquina. No es de extrañar que los escultores occidentales de hoy con sangre fáustica en las venas, tornen sus ansias plásticas hacia la máquina que ha superado “a lo humano”... La máquina termina por matar al hombre. Por tanto, a la escultura... El castigo por soberbia. Y en escultura ese castigo se llamó: iconoclastia»⁶.

Por lo tanto este tipo de arte no podía ser fecundo ni universal, y lo mismo afirma en el caso de la arquitectura:

«Frente a las ciudades rascacielos y monstruosas y maquináticas de Norteamérica, o los conglomerados románticos de las villas medievales y las urbes caprichosas y modernistas del pasado siglo, la villa romana se le aparece como una villa de orden, clasificación, jerarquía, dignidad»⁷.

Por eso propone como solución «la rehumanización de la Arquitectura. Arrebatarse a la máquina y a la ciudad tentacular y a la masa colectiva su presa del hombre», para él era cuestión prioritaria «salvar al hombre de la máquina, dominar la naturaleza humanamente».

Y llegamos así al que será tema central de toda la estética de la postguerra en general, ya que va a estar presente hasta bien entrada la década de los años cincuenta: el debate deshumanización-rehumanización. La primacía concedida a los elementos humanos será una de las constantes más preciadas del discurso teórico por este período, como también lo había sido ya en la anteguerra, pues el término había sido acuñado por Ortega, aunque no inventara dicho concepto, siendo el primero también en tratarlo de una manera monográfica en su ensayo *La deshumanización del arte*, en 1925. Pero si Ortega se va a referir a él para destacar la impopularidad y elitismo sobre todo del arte de vanguardia, por el alto grado de pureza y complejidad lingüística frente al público que éste alcanzaba, fenómeno sobre el cual Ortega se mostraba comprensivo y complaciente, la edificación teórica de los años cuarenta sobre todo, se va a definir por oposición a dicho concepto deshumanizador orteguiano. Una estética que se había definido desde el principio como reveladora de contenidos «trascendentales» —políticos o cristianos— no podía permitir que su mensaje no fuese comprendido, o fuese malinterpretado —por oscuro— por la masa popular a la que debían ir dirigidos estos contenidos. Los principios que ahora se solicitan al arte —claridad, sencillez, figuración...— chocaban frontalmente con los del arte deshumanizado, que no era otro que el de la vanguardia. Así este concepto que para autores de preguerra, como Manuel Abril, había sido considerado como una virtud, pasaba ahora a convertirse en la peor de las plagas que podía atacar a la producción artística, por las connotaciones que poseía. Por ello no escasean las demandas en favor de esa comprensibilidad de lo artístico:

«No quiere decir esto que debemos menospreciar la independencia de inspiración o la personalidad artística, pero creemos firmemente que deben situarse entre los límites inflexibles de la belleza objetiva; porque una forma artística debe ser admirada por el artista, alabada por el técnico y comprendida por el profano sin crearla exclusivamente para minorías de iniciados. Es necesario tener en cuenta, que el profano es el representante de la mayoría libre de prejuicios artísticos y que su fallo, basado en la intuición, ya que no en la razón,

suele ser de gran sentido natural en cuestiones de Arte, si bien con el doble efecto, de captar únicamente la cualidad, prescindiendo de su depuración y de sentirse favorablemente impresionado por audacias y modas caprichosas. El conjunto arquitectónico que consiga la plena aprobación artística o profana del que lo contempla, poscerá belleza objetiva suficiente para ser indiscutible»⁸.

Cuán diferente esta posición de aquella otra que describía Ortega, la que caracterizaba al arte nuevo como impopular o antipopular por esencia:

«A mi juicio lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros; que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada»⁹.

Si bien, Ortega opina más adelante «que esto no puede hacerse impunemente después de cien años de halago omnímodo a la masa», aunque tampoco se declara de acuerdo con el enfoque vulgar de esa masa, dada su personal interpretación elitista de la cultura, coincidiendo en esa actitud con los de su generación.

El otro aspecto de la deshumanización con el cual también se enfrenta la estética oficialista de la postguerra, es el de la pureza de lo artístico y la ausencia en el arte de aquellos valores humanos o demasiado humanos que ahora se consideraban imprescindibles. Ortega consideraba como humano «el repertorio de elementos que integran nuestro mundo habitual», repertorio que poseía para él tres rangos:

«Hay primero el orden de las personas, hay luego el de los seres vivos, hay, en fin, las cosas inorgánicas. Pues bien: el veto del arte nuevo se ejerce con una energía proporcional a la altura jerárquica del objeto. Lo personal, por ser lo más humano, es lo que más evita el arte joven»¹⁰.

Pero ni incluso él mismo se declara totalmente conforme con este proceso depurador que aleja de las obras toda referencia a lo humano. Precisamente el apego demostrado por el pensamiento español y por nuestros intelectuales contemporáneos a aquellas corrientes filosóficas que hacían del hombre y la vida el centro de su investigación y de sus teorías será el origen de una fuerte polémica en este punto, que arrancando ya de la preguerra recorre todo el episodio postbélico, y hará girar el discurso estético de los años cincuenta —cuando la implantación de la vanguardia en España ya sea un hecho— en torno al tema de la realidad fenoménica —de la necesidad en las obras de alguna referencia a ella al menos, por vaga que ésta sea— o de la subjetividad como instrumentos fundamentales de la creación y prueba de su carácter fundamentalmente humano.

Desde los años treinta Manuel Abril, como se desprende del siguiente párrafo, da fe de esta polémica desatada en torno a la deshumanización, y de la confusión reinante entre posturas diferentes, al aclarar:

«Así el término deshumanización suele ser citado por todos en sentido peyorativo. Las palabras de Ortega, sin embargo, no dan derecho a tal cosa. Todas las grandes épocas del arte —dice Ortega— han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad. La deshumanización es, por lo tanto, fenómeno propio del arte en todas sus grandes épocas y virtud, por consiguiente, en vez de achaque»¹¹.

Aunque después puntualiza que la deshumanización no se refiere a ningún elemento humano esencial e imprescindible, «sino a los que lo son demasiado». Advirtiendo que no por no atenderse y tener en cuenta a la naturaleza física el arte no es humano, sino que son elementos más profundos, como la inventiva y la racionalidad, los que le dan ese sentido humano, por lo que mantiene aún como elementos sustanciales de la creación a los subjetivos del artista, como iba a ocurrir en los 50 con la crítica más progresista y a favor de la vanguardia:

«El hombre es el único ser natural en el que se dan dos naturalezas. La naturaleza natural —llamémosla, para entendernos, infrahumana o zoológica— y la naturaleza sobrenatural o propiamente humana. Planteada la cuestión en estos términos, resulta que todo lo humano se consigue oponiéndose y venciendo a la naturaleza natural... Cuando lo humano aparece, lo animal cae en el hombre. La “humanización” implica, por lo tanto, la “desnaturalización”»¹².

Y a esos aspectos naturales son a los que él considera «demasiado humanos», y por lo tanto prescindibles en la obra. Este mismo término, pero con sentido diferente, volvería a utilizarlo Vivanco en 1940, en uno de los textos que se pueden considerar programáticos de la estética fascista española, en el que arremete contra todo el arte deshumanizado anterior, la vanguardia, y contra las teorías de Ortega, por considerarlas ya «definitivamente caducas», «periclitadas». Pero además reacciona contra el arte que hacía del sentimiento del artista, de la subjetividad la razón fundamental de la creación, arte al que califica como «demasiado humano», que eran los aspectos que precisamente defendía Manuel Abril como humanos:

«Anterior a ese arte deshumanizado o, más exactamente, desvitalizado, que es nuestro pasado inmediato de revistas y exposiciones —de escándalo público y hasta disgustos familiares— tenemos el demasiado humano siglo XIX, romántico y naturalista, es decir, también falto de espíritu, que es el más puro sentimiento»¹³.

Espíritu que para él no es otro que el trascendente de inspiración divina. Y frente al purismo característico «de la más implacable disolución racionalista» defiende que el arte debe ser representación, arte con contenidos, todos aquellos que a su entender había ido eliminando el «cubismo», «los contenidos culturales que el arte revolucionario moderno ha querido suprimir... dejando reducido el espíritu a mera sensibilidad». El arte debía hablar por lo tanto «el lenguaje más humano del espíritu: un lenguaje literario impuro y cargado de emociones extraestéticas», pues «una pintura sola, inventora de su propia substancia y sin tema de representación, no tiene sentido humano, aunque pueda ser objeto de representación artística». Rechaza de este modo tajantemente el prurito esteticista y purificador de la estética anterior, y afirma que «el arte no se puede estimar desde el arte mismo —ni desde la vida—, sino desde la integridad del espíritu. Y éste sólo puede humanamente complacerse en lo que previamente ha sido puesto por él: la representación».

Y aún hay un sentido más que se le da a este principio deshumanizador en relación con su inteligibilidad por parte del público, para diferenciar la voluntad propagandística que en materia cultural y artística defendía el régimen fascista español de aquellas otras iniciativas parecidas que se habían llevado a cabo en el país comunista por excelencia, Rusia, siendo una de sus cualidades más destacadas su aversión a lo individual; y también frente al sentimiento igualitarista de las democracias occidentales. En contra del grado de despersonalización que suponían ambos sistemas políticos —democracia y socialismo— y que conllevaría también la aniquilación de lo humano, y una forma de deshumanización, se va a intentar conferir por parte de algunos autores —en el caso español— un cierto protagonismo al artista individual, a partir de la aceptación de algunos aspectos —debidamente interpretados desde una óptica cristiana— de la teoría romántica del genio tales como la importancia que tiene en la creación la inspiración, o la consideración de elegido —en este caso por Dios— que tiene el artista, como se deduce en muchos textos de Aguado, Sánchez de Muniáin... Esta otra interpretación ha sido estudiada detenidamente por la profesora Sultana Wahnou, fundándose en una serie de artículos de José Antonio Maravall y en algunas afirmaciones de Giménez Caballero¹⁴.

Esta autora sostiene que la razón de que Giménez Caballero atribuya la deshumanización no sólo a las corrientes del arte puro sino también a las del arte socialista reside en que paralelamente a la definición de Ortega, en los años 30 se habría producido otra interpretación diferente, a raíz de un artículo de Maravall, «De una cultura de progreso a una cultura de vida», en el que aquél consideraba pernicioso para el arte una democratización abusiva. Así, a decir de Sultana Wahnou, la «desconsideración del valor individual, de lo genial, en favor de lo colectivo, de lo popular, era también un síntoma de deshumanización, de pérdida de verdadero sentido humano». Y resume más adelante: «Lo Humano en el arte fascista consiste, sí, en sustituir las tendencias minoritarias y elitistas del arte puro o vanguardia, pero también consiste en incorporar al arte como un valor esencial, el valor del mérito o del alma privilegiada, imprescindible a la supervivencia del arte y la estética —y aun de la sociedad— modernas».

Pero como hemos apuntado, el debate sobre el tema de lo humano y de la deshumanización no acaba aquí, ni desde el punto de vista temporal ni desde lo que supone como principio estético. Habrá que esperar al término del período que abarca nuestro trabajo para entenderlo en toda su magnitud, pues continuará presente como presupuesto básico en los desarrollos teóricos de la vanguardia posterior. Ya lo afirma Enrique Lafuente Ferrari en un artículo suyo publicado por *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1948, «La pintura contemporánea en España», avanzando algo de ese debate posterior que no hará sino continuar la polémica que ya se había desatado en la anteguerra:

«En general —afirma Lafuente Ferrari—, España resiste siempre a toda concepción idealista en el arte, es decir, a la que trata de asentar sus normas estéticas en dogmas racionalistas o intelectuales. Y no olvidemos que el arte contemporáneo en sus más extensas direcciones supone, como demostró Ortega y Gasset en un ensayo publicado hacia varios años titulado “Del punto de vista en las artes”, una posición idealista. El propio Ortega y Gasset definió, en otro de sus estudios, la tendencia general de lo contemporáneo como la deshumanización del arte»¹⁵.

Y continúa el autor que la nota general que mejor define la pintura española contemporánea es «precisamente, la de constituir un foco de resistencia a la deshumanización», entendiendo esta deshumanización como ausencia de todo contenido humano, bien sea natural o subjetivo. Mientras que por el contrario el arte moderno trataría de «alejar la expresión pictórica o plástica de toda alusión de contenido, de toda anécdota y de toda literatura». Y va aún más lejos:

«Las artes figurativas han llegado en ese punto a una cierta reducción al absurdo... si sólo las líneas y los colores cuentan, así como el ritmo en que están agrupados, la representación no importa nada y el pintor puede satisfacerse con una abstracción sin fondo humano alguno, sin intento representativo de ninguna especie. Llegábase con esto al mero arabesco y, por primera vez en el debate de Occidente, a la disociación del arte y la vida»¹⁶.

De nuevo la vida y el hombre, como principio ontológico. Ese ser-fenómeno como única evidencia para la conciencia, que defendían las teorías existenciales y fenomenológicas.

M.ª ISABEL CABRERA GARCÍA,
Becaria de Investigación del Departamento de Historia
del Arte, Universidad de Granada.

NOTAS

1. MARIAS, J. «Realidad y ser en la filosofía española», *Ínsula*, 117, pp. 1 y 9; MARIAS, J. *Filosofía actual y existencialismo en España; Historia de la filosofía*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1948.
2. ABELLÁN, J. L. *Panorama de la Filosofía española actual. Una situación escandalosa*. Madrid, Espasa Calpe, 1978.
3. Cfr. LEÓN TELLO, F. J. *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX*. Valencia, 1983; LEÓN TELLO, F. J. «Aportación a la estética vivencial», *Revista de Ideas Estéticas*, 82, 1963, pp. 145-169; CAMÓN AZNAR, J. «La fenomenología y el arte», *Atlántida*, II, 10, 1964; SANZ SANZ, M. M. V. «Publicaciones más importantes de José Camón Aznar», *R. I. E.*, 118 y 146, pp. 161-170 y 187-190 respectivamente.
4. GUTIÉRREZ SOTO, L. «Dignificación de la vida. (Vivienda, esparcimiento y deportes)», *I Asamblea Nacional de Arquitectos*. Servicio Técnico de F. E. T. y de las J. O. N. S., Madrid, 1939, p. 41.
5. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Arte y Estado*. Madrid, Acción Católica, 1935, pp. 89-90.
6. *Ibidem*, pp. 127-128.
7. *Ibidem*, p. 70.
8. REINA LA MUELA, Diego de. *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un Estilo Imperial*. Madrid, Verdad, 1944, p. 36.
9. ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 14.
10. *Ibidem*, pp. 30-31.
11. ABRIL, Manuel. «Sobre la deshumanización del arte», *Cruz y Raya*, 15 de mayo, 1933, p. 155.
12. ABRIL, M. «Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano», *Arte*, junio de 1933. Recogido por BRIHUEGA, Jaime. *La vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982, p. 170.
13. VIVANCO, L. F. «El arte humano», *Escorial*, 1, 1940, pp. 141-142.
14. WAHNON, Sultana. *Estética y Crítica Literarias en España (1940-1950)*. Granada, Universidad de Granada, pp. 57-68.
15. LAFUENTE FERRARI, E. «La pintura contemporánea en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1-3, 1948, pp. 506-507.
16. *Ibidem*, p. 507.