

ITINERARIO POÉTICO DE JULIO ANTONIO DE LA ROSA

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO

Doctor en Filología Hispánica

CEAD de Santa Cruz de Tenerife «Mercedes Pinto»

RESUMEN:

Este artículo recoge un asedio crítico a la trayectoria literaria de Julio Antonio de la Rosa, poeta que se puede situar en los albores de la lírica de vanguardia en Canarias y sobre el que hoy día apenas hay trabajos críticos de relevancia. Es, precisamente, por su condición de *adelantado* de la vanguardia insular –hecho apuntado por algunos críticos tanto de su época como actuales– por lo que, con cierta facilidad, se puede apreciar en sus poemas influencias de los distintos *ismos*, siguiendo el camino de otros compañeros generacionales como Domingo López Torres, Emeterio Gutiérrez Albelo, Agustín Espinosa o Pedro García Cabrera..

PALABRAS CLAVE:

Crítica literaria; lírica; vanguardia; Julio Antonio de la Rosa.

ABSTRACT:

This article is a critical close up of Julio Antonio de la Rosa's literary career, a poet who could be placed at the dawning of avant-garde lyric poetry in the Canary Islands, on whom there is hardly any relevant research. It is indeed due to his status as a poet ahead of the island avant-garde movement –a fact which has been pointed out not only by contemporary but also by current critics– that in his poems influences of the various *isms* can be found, following the same path of his generation writers such as Domingo López Torres, Emeterio Gutiérrez Albelo, Agustín Espinosa o Pedro García Cabrera.

KEYWORDS:

Literary criticism; lyric; avant-garde; Julio Antonio de la Rosa.

Introducción

Julio Antonio de la Rosa López-Abeleda (1905-1930) nace en Madrid, al igual que su hermano, el también poeta José María de la Rosa, aunque pronto llega a Santa Cruz de Tenerife. Allí estudia Bachillerato. Desde joven se sintió atraído por la pintura, razón por la que con veinte años se traslada nuevamente a Madrid, para estudiar pintura en la Escuela de San Fernando. Tras algunos viajes por la península, retorna a Tenerife en 1928, integrándose en el núcleo de poetas que surgió alrededor de *La*

Rosa de los Vientos, así como en la tertulia *Pajaritas de papel*. Este aspecto –el de su participación en revistas y grupos culturales de distinto signo– tuvo como punto de partida el semanario *Hespérides* (1926-1929), en el que aparece desde 1927 dentro de su consejo de redacción,¹ y tiene su colofón con la publicación del único número de *Cartones*,² de junio de 1930.

Julio de la Rosa, nombre con el que habitualmente firmaba sus colaboraciones en publicaciones periódicas, comienza su actividad creadora en torno a 1926. Sus primeros textos aparecen en *Hespérides*, *La Rosa de los Vientos* y *Cartones*.³ Póstumamente sus amigos de *Hespérides* publicarán en *Gaceta de Arte*⁴ una breve antología de sus versos y, tras la guerra civil, de la Rosa es homenajeado con la publicación de algunos de sus poemas tanto en la revista *Mensaje* como en el suplemento del periódico tinerfeño *La Prensa* «Gaceta Semanal de las Artes».⁵

¹ Junto al propio Julio Antonio de la Rosa, integraban ese consejo de redacción Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdahl, Domingo López Torres o, entre otros, Pedro García Cabrera.

² De esta revista existe edición facsímil con preliminar de Andrés Sánchez Robayna y un estudio de Nilo Palenzuela (1992). Este artículo también se encuentra reproducido en Andrés Sánchez Robayna (coord.), *Canarias: las vanguardias históricas*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM y Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992, págs. 19-39.

³ En *La Rosa de los Vientos* aparecen «Escalera de caracol», n.º. 1 (abril de 1927), «XXVII (Día de aire)», n.º. 2 (mayo de 1927) y, finalmente, «Tarde nueva. El molino», n.º. 3 (junio de 1927). Por otro lado, en el número único de *Cartones* publica «Tarde de jardín». Finalmente, sus publicaciones en *Hespérides* comenzaron también en 1927, con poemas como «Presentimiento», n.º. 18 (2 de mayo de 1926), «Somos», n.º. 19 (9 de mayo de 1926), «Semana Santa», n.º. 68 (17 de abril de 1927), «Mi verso», n.º. 85 (14 de agosto de 1927), «Tiene los ojos blancos», «Día de lluvia», «En la razón» y «La hora sin mi sombra», todos ellos en el n.º. 100 (18 de diciembre de 1927).

⁴ Con carácter póstumo esta revista publica en su n.º. 15 (mayo 1933) cuatro poemas de Julio Antonio: «Poema de la pájara pinta», «Poema de dos gatos», «Einstein» y, también, «[Y que tiene las caderas]». Sobre este homenaje, y con relación a los poetas que atrajeron la mirada moderna de *Gaceta de Arte* es esencial el artículo de Isabel Castells «Los poetas de *Gaceta de Arte*», en Emmanuel Guigon (coord.), *Gaceta de Arte y su época*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 1997, págs. 159-177.

⁵ El primer número de *Mensaje*, publicación ligada a la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, aparece en enero de 1945, y el último data de diciembre de 1946, con un total de 20 números; el homenaje a Julio de la Rosa aparece en el n.º. 3 (marzo de 1945), e incluye los poemas «La curandera», «Poema» y «Día de aire». De esta revista existe edición facsímil, con un estudio crítico introductorio de Alejandro Krawietz, Cabildo Insular de Tenerife e Instituto Oscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea, 2001. En cuanto al suplemento «Gaceta Semanal de las Artes», capitaneado por su compañero generacional Pedro García Cabrera, las referencias poéticas a nuestro poeta aparecen en el n.º. 699 de 26 de agosto de 1965. Este suplemento se edita entre el 28 de octubre de 1954 y el 24 de septiembre de 1966.

En 1931 sale a la luz *Tratado de las tardes nuevas*, suerte de recopilación de gran parte de su obra.⁶ La edición corrió a cargo del grupo *Pajaritas de papel*, siendo prologado por Eduardo Westerdahl.⁷ Su temprana muerte –tenía 25 años– quizá ha propiciado que su voz haya caído en el olvido, algo que contrasta notablemente con el interés que despertó entre sus compañeros generacionales. Así, el *Tratado de las tardes nuevas* –que, por su título, nos recuerda al *Manual de espumas* (1924),⁸ de Gerardo Diego– encajaría perfectamente dentro de la primera oleada vanguardista, junto a obras como *Índice de las horas felices* (1927), de Félix Delgado, *Versos y estampas* (1927), de Josefina de la Torre, *Líquenes* (1928), de Pedro García Cabrera, *Diario de un sol de verano* (1929), de Domingo López Torres, *Lancelot 28º-7º* (1929), de Agustín Espinosa o *Campanario de la primavera* (1930), de Emeterio Gutiérrez Albelo. Domingo Pérez Minik es quien primero aporta algunas notas críticas sobre la trascendencia como poeta de Julio de la Rosa:

No solo cuidará la poesía, sino que también pintará cuadros, retratos y paisajes y se manifestará como actor de relieve [...]. A Julio Antonio de la Rosa se le ha de considerar como a nuestro primer poeta de vanguardia, como entonces se llamaban estos hombres de esta época. [...] Toda su obra supone un superior esfuerzo, si pensamos en su condición de adelantado y en la dureza tópica de aquel clima que le tocó en suerte vivir. (1952: 279-280)

Si tomamos, en efecto, en consideración su fecha de nacimiento, 1905, es por edad, tras Espinosa y junto a Gutiérrez Albelo, el tercero en el marco literario de la generación vanguardista insular. A grandes rasgos, Andrés Sánchez Robayna coincide con Domingo Pérez Minik al considerar a de la Rosa como «un adelantado»⁹ que supo sintetizar un heterogéneo prisma de influencias. Precisamente, Sánchez Robayna plantea que una obra como el *Tratado de las tarde nuevas* (1931) es representa-

⁶ Como es sabido, Julio Antonio de la Rosa, junto a su amigo –y también poeta– José Antonio Rojas, mueren ahogados en el muelle de la capital tinerfeña una noche de agosto de 1930, al zozobrar la embarcación en la que iban.

⁷ Eduardo Westerdahl, «Cuaderno de Arte», Santa Cruz de Tenerife, *La Prensa*, 16 de diciembre 1931. En esta reseña-homenaje recoge sobre el *Tratado* que «En España, entonces, Lorca, Alberti, Guillén, Diego, jugaban en poética a gitanerías, a resurrecciones, a objetividades y abstracciones [...]»

⁸ Esta relación la apuntó prontamente Pedro García Cabrera en su artículo «Poetas atlánticos I: Julio Antonio de la Rosa», Santa Cruz de Tenerife, *Gaceta de Arte*, núm. 17, julio de 1933, pág. 3. Con anterioridad, Domingo López Torres había dedicado desde esta misma tribuna universal una referencia a de la Rosa («Julio Antonio de la Rosa. *Tratado de las tardes nuevas*. (Pajaritas de papel). Tenerife, 1931», Santa Cruz de Tenerife, *Gaceta de Arte*, núm. 1, febrero de 1932, pág. 4.)

⁹ Andrés Sánchez Robayna, «La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1939): hacia un balance crítico», recogido en Javier Pérez Bazo (coord.), *La vanguardia en España*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, págs. 305-323; pág. 312.

tiva de «la línea purista»,¹⁰ cuya máxima expresión es la obra lírica juanramoniana a partir de *Diario de un poeta recién casado* (1917). Algunos de los signos de esta literatura última,¹¹ para decirlo con Sánchez Robayna, son –y así pueden con cierta facilidad rastrearse en la producción lírica de Julio Antonio de la Rosa– «la casi sistemática o programática brevedad de la expresión o el imaginismo fulgurante de rápidas asociaciones metafóricas».¹²

La poesía de Julio Antonio de la Rosa solo llegó a tantear las tendencias más novedosas de la lírica de los años 20. Fue un poeta que «intentó estar siempre a la última», y buena muestra de ello son las *veredas* que, como veremos, surca en los poemas del *Tratado*.

En torno al *Tratado de las tardes nuevas* (1931)

La búsqueda de una voz propia que podemos apreciar en *Tratado de las tardes nuevas* abarca desde poemas en los que emana un romanticismo iniciático hasta composiciones donde deambulan libremente las más diversas piruetas ultraístas. Esta amplia óptica plural cristaliza en un poemario de poemarios, que está integrado por las siguientes *plaquettes*: *Primeros Poemas* (1925-1926), *Poemas Varios* (1927), *Poemas Ingenuos* (1928), *Tratado de las tardes nuevas* (1929), *Últimos Poemas* (1930) y *Plegaria*, texto, probablemente, también de 1930. Así, pues, estamos ante una selección poética de contrastes que irá desde el pesimismo de las primeras composiciones hasta el contrapunto que suponen el neopopularismo jovial, el tono infantil y los juegos creacionistas como característica observable en algunos poemas de expresión siempre blanca, sencilla, pura. Será el intenso subjetivismo de sus versos el elemento modular que los unifique, una subjetividad que proyecta un mundo y un ambiente definido por los colores; la realidad exterior se transforma en cuadro de luces y sombras.

En sus primeros intentos con el verso se deja llevar por un impulso romántico, y buena muestra de ello son los poemas que aparecen en *Hespérides* titulados «Presentimiento», «Somos» o «Semana Santa». Este impulso romántico ya fue revelado por García Cabrera:¹³ «En este cuaderno-ciclo de Julio Antonio puede seguirse

¹⁰ Domingo López Torres, *Diario de un sol de verano*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, La Laguna, Instituto de Estudios Canarias, 1987, pág. 14.

¹¹ Precisamente así, *La Nueva Literatura*, se llamaba el espacio que en el periódico *La Tarde* dio salida a las inquietudes del grupo conformado con la extinta *La Rosa de los Vientos*. Este suplemento se publicó entre abril y diciembre de 1929.

¹² Domingo López Torres, *Diario de un sol de verano*, *op. cit.*, pág. 13.

¹³ Pedro García Cabrera, «Poetas atlánticos I: Julio Antonio de la Rosa», *art. cit.*, *ibíd.*

fácilmente la línea evolutiva de su proceso literario. Sus versos primeros, entroncados a la vieja manera romántica, intensamente subjetivos, cruzados por oscuras intuiciones de desaliento, de pesimismo, de misterio. Una buena muestra, también, es el poema que abre el *Tratado*; bajo el significativo título de «Ofrenda»¹⁴, composición conceptista de ritmo martilleante y entrecortado, presenta la poética de un espíritu juvenil, romántico, libre, que se muestra sintomáticamente encarcelado en la rígida estructura del verso alejandrino:

A lo que nunca he visto, a lo desconocido,
a lo que se presiente, a lo que no es verdad,
a lo que no se halla, a lo que está perdido
entre las negras sombras de la fatalidad.
A lo que no concibe el pensamiento humano,
a todos los que duermen en sacro cementerio,
a todos los ascetas, a todos los paganos,
a todos los que sufren de amargo cautiverio [...].

La fijación estructural de este primer serventesio, es tal que entre los dos hemistiquios de cada verso se establece una correspondencia, casi antitética, de carácter semántico, correspondencia que es acentuada por la construcción bimembre del verso. Entre epítetos y antítesis, el joven poeta ofrece sus «pobres sueños de gloria», sintagma con el que el poeta concluye su ofrenda: el impulso del espíritu, guiado por un joven y vitalista corazón, se encauza en unos esquemas estróficos subyugados al juicio, esquema ante el que «su corazón abdica.» El mismo tono encontramos en las restantes composiciones de *Primeros poemas*, como en «[Yo no soy el culpable, es el destino]» [Pág. 20], donde las continuas repeticiones del pronombre personal de primera persona y del verbo «ser» en presente le otorgan un manifiesto –a la par que resignado– carácter ontológico.

De diferente signo es el poema «[Margaritas azules]»; ahora el poeta experimenta con la agilidad y ligereza de la seguidilla y, a la vez, deja sentir levemente su paleta pictórica. Esta composición nos trae a la memoria la leyenda de Bécquer titulada «La promesa» o el texto de Agustín Espinosa, recogido en *Crímen*, que lleva por título «La mano muerta»:

¹⁴ Para las referencias a los poemas tomaremos la edición facsímil del *Tratado de las tardes nuevas*, con una introducción de Isabel Castells, publicada en la colección «Facsímiles de Canarias», Gobierno de Canarias, 1994; en esta edición que manejamos, este poema se encuentra en la página 19. A partir de ahora, citaremos entre corchetes al final de cada cita de un poema o fragmento la página en que se puede localizar.

Sentí un deseo eterno
de poseerlas,
de separar tus manos
de todo el cuerpo,
llevarlas a mi frente
para que fueran
un premio a mi martirio [...]. [Pág. 21]

Julio Antonio en estas primeras composiciones intentará subordinar la retórica a su magma emocional, aspecto también observable en la última composición de *Poemas varios*, titulada «Mi oración fúnebre», donde alterna el verso corto y el lânguido verso de arte mayor. A partir de este instante, el verso de arte mayor será casi desterrado, haciéndose más sintético.

En *Poemas varios* (1927) se muestra este cambio de rumbo y ya queda bien apuntada la variedad de tendencias que nuestro poeta asimila para plasmar su universo lírico: purismo, neopopularismo e, incluso, ultraísmo son orientaciones que dialogan creativamente. En este momento nuestro poeta había leído las primeras obras de Alberti, especialmente *Marinero en Tierra* (1925), el *Libro de Poemas* (1921) y las *Canciones* (1924) de García Lorca y la nueva poesía que Juan Ramón Jiménez, y todo ello le lleva a tejer, de forma esquemática su urdimbre poética:

Mi verso es el esquema
de una realidad cierta,
de una visión sin viejos
prejuicios de razón.
Es un grito del tiempo
-sin reloj que lo mienta-
al compás del latido
justo del corazón. [...]. [Pág. 27]

El poeta es un sembrador de alusiones –sintagma tan del gusto de críticos esenciales en el ámbito insular de esta hora como Juan Manuel Trujillo o Ernesto Pestana Nóbrega–, y renuncia a lo anecdótico bajo el signo de una expresión, limpia, esencial. La palabra se convierte en realidad metafísica que, tras un proceso de interiorización, recrea «sin prejuicios de razón» la realidad en ese esqueleto material que es el verso. Aparecen aquí los ecos de Antonio Machado, para quien la poesía era «palabra esencial en el tiempo»; para Julio Antonio, es «un grito del tiempo» que refleja el sacudimiento interior que le produce el alma de las cosas. Por otro

lado, ese «compás del latido / justo del corazón» nos vuelve a traer a la memoria la figura de Juan Ramón Jiménez, quien apadrinó con obras como *Estío* (1916) o *Eternidades* (1918), el laconismo expresivo como fundamento de la nueva poesía. Esta veta purista, que persigue «la depuración de matices, la renovación de la imagen»,¹⁵ no se opone a la presencia del elemento afectivo –y decimos afectivo y no sentimentalista– en el poema, representado por el «corazón». Ya el propio Juan Ramón decía, al respecto que «en la tarde total, por ejemplo, lo que da la belleza es el latido íntimo de la caída idéntica, no el variado espectáculo externo: la *exactitud del latido*. El corazón, si existe, es siempre igual [...]»¹⁶ Así, pues, Julio Antonio conecta plenamente con las ideas estéticas de su época, y las ideas aquí esbozadas pueden rastrearse en otros poemas de *Poemas varios* como en «Día de lluvia», «Día de sol» o «Rodó la tormenta», en los que conceptos tan del gusto de Pedro Salinas o Jorge Guillén como «claridad», «espejo», «cristal» y «blanco» son el trasunto cromático de la pureza poética. Esta semántica del blanco, que impregnará la mayor parte de las composiciones de Julio Antonio y sus coetáneos generacionales, la observamos en fragmentos como el siguiente («Día de aire»):

[...]
El frío de los *cristales*
sobre mi conciencia *blanca*
y los visillos de encaje
sobre el *cristal* de mi *alma*. [Pág. 46]

El sueño es otro de los motivos recurrentes en Julio Antonio de la Rosa, un elemento que tomó mucha relevancia a partir de las teorías freudianas y que será uno de los motivos más relevantes dentro del credo surrealista. El sueño transmuta al poeta a otro estado; en el poema «[Sueño de la infancia mía]» la infancia, es un «Sueño mío entre cristales / donde se escurrían lágrimas; / a la luz de aquel farol / yo pensaba [pág. 45]»; y en otro poema («[Yo he soñado contigo]» [pág. 55], el sueño conduce al poeta a la certidumbre sobre la materialidad real de lo soñado en contraposición a la vigilia: parece que en el sueño se pueden lograr los más profundos deseos. Precisamente parece que en el sueño parece anidar la sabiduría, el verdadero conocimiento; más aún: lo cósmico, relacionado con esas ganas de volar –hacia adentro– que tiene el poeta. Esta misma idea de elevación aparece reflejada en el poema titulado «[!Ay,

¹⁵ Domingo López Torres, *Diario de un sol de verano*, op. cit., pág. 14, nota 20.

¹⁶ Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, edición e introducción de Carmen Jiménez y Eduardo Márquez, Barcelona, Planeta, 1987, pág. 301. El subrayado es nuestro.

ciprés que te escapas...!]), en el que de la Rosa, como García Lorca,¹⁷ se declara hermano de la muerte, y es capaz de jugar hasta con las formas del árbol, que se convierte en un alfiler:

¡Ay, ciprés que te escapas...!
Espérame en lo alto
de tu punta que llama
más allá de lo humano.
Ciprés, hermano mío,
no me dejes abajo. [...] [Págs. 41-42]

Junto a la veta purista, también nos encontramos en este segundo poemario con la vertiente neopopularista, que aparecerá con posterioridad en los *Poemas Ingenuos*. Julio Antonio supo captar la fuerza poética que emanaba de personajes marginales cuyo hábitat cotidiano era el mundo rural. Como García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego o Juan Ramón, extrae de lo popular algunos de sus más logrados versos, y como ejemplos tenemos los poemas «Cañita de manzanilla», «Niña de las manzanas» o «La curandera», una auténtica canción infantil con estribillo, tan presente en los primeros textos de otros poetas canarios como Emeterio Gutiérrez Albelo o el primer Domingo López Torres:

Tiene los ojos blancos
en el huevo del rostro,
retamas en la mano,
la curandera.
La curandera joven.
Hierba seca enredada,

¹⁷ Así lo expresa Lorca en estos versos modernistas pertenecientes al *Libro de Poemas*:

[...]
¡Conozco el misterio que cantas, ciprés;
soy *hermano tuyo* en noche y en pena;
tenemos la entraña cuajada de nidos,
tú de ruiseñores y yo de tristezas!
[...]

Estos versos pertenecen a su poema «Invocación al laurel». Federico García Lorca, *Obra completa I*, edición de Miguel García Posada, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996, pág. 165. Miguel Martínón (1999), pp. 237-259 ha estudiado la relación entre los poetas de la vanguardia insular y el autor del *Romancero gitano*: «Lorca y la poesía canaria de su tiempo», *Anuario de Estudios Canarios*, XLIII, La Laguna, págs. 237-259.

melena de la tierra,
tiene los ojos blancos
la curandera. [Pág. 29]

El ritmo poético se consigue gracias a recursos como la repetición de versos, que permite al poeta ahondar y profundizar en las sugerencias líricas del tema elegido y la leve asonancia; además, el estilo nominal caracteriza toda la descripción de este personaje, un auténtico mito viviente de la cultura popular. Para estos *poetas nuevos*, el neopopularismo es otra forma de ir contra la anquilosada retórica decimonónica, pues reacciona con composiciones llenas de sencillez y autenticidad.

También dentro de esta línea poética se sitúa el «Poema del marinero muerto». En este romance se nota, como aprecia Isabel Castells,¹⁸ el «dramatismo lorquiano», y –añadimos nosotros–, el mismo tono que el de la «Elegía del niño marinero», de Rafael Alberti. La muerte de este hombre de[1] mar tiene lugar en el ocaso del día –la tarde, momento tan recurrente en Julio Antonio y sustantivo que se encuentra en el propio título del poemario–, que, unido al sentimiento de dolor del poeta, completan la idea de tragedia, reiterada a través de repeticiones, paralelismos, concatenaciones y exclamaciones de alto valor emotivo:

[...]
¡Ay marinero! En el aire,
su corazón de sirena
de escamas
te ofrecen como una fresa,
su corazón marinero,
su corazón de sirena. [Pág. 39]

El mar insular es visto como fin, como sinónimo de muerte, de llanto, de pena. Sin embargo, en otros poemas –como en «[Caminitos de plata]»– Julio Antonio lo presenta como elemento de valor evocativo; como en Tomás Morales, el aislamiento insular es trascendido con esta visión del mar como puente abierto:

Caminitos de plata.
Abiertos por el aire
junto al redondo hueco
de los ojos de agua.
[...]

¹⁸ Julio Antonio de la Rosa, *Tratado de las tardes nuevas*, op. cit., pág. 10.

¡Caminitos azules!
¡Caminitos de agua!
que van a todos sitios
sobre las olas blancas. [Págs. 57 y 59]

Para los poetas insulares como Alonso Quesada, Saulo Torón hasta Pedro García Cabrera, Ramón Feria o el propio Julio Antonio de la Rosa, el mar siempre ha tenido un marcado valor existencial: define una peculiar *forma de ver*, de interpretar y de sentir. No es por ello extraño que en Julio Antonio el mar, otro símbolo metafísico para los poetas insulares como la tarde, es espejo de luz y trasunto simbólico también de la creación, pues sus reflejos son una verdadera sinfonía de colores; hemos de apostillar a este respecto que el elemento marino, como para la mayoría de los vanguardistas insulares, es un mar de orilla, un mar contemplado lleno de sensaciones visuales, como en esta composición de corte impresionista. Precisamente es este carácter contemplativo otro de los signos esenciales de la vanguardia insular; «y es que la historia canaria, la poética, la auténtica historia de las islas [...] está en pleno Océano».¹⁹

Otro componente lírico esencial de la poética de Julio Antonio es el color. Su espíritu se hace sustancia lírica a través de la paleta del pintor; la luminosidad –la palabra claridad aparece en numerosas composiciones– y el juego de claroscuros, o bien el uso de colores oscuros, como el azul, son significados pictóricos de ese espíritu. El mar y el color o, para ser más exactos, el mar y la luz son los elementos con los que la mirada de Julio Antonio forja un espacio poético que es un espacio atlántico. Ese espíritu, tan abierto a todos los mares, a todas las tendencias, vuelve a mostrar la variedad de estos primeros tanteos con sus primeros escarceos dentro del ultraísmo, en un intento más por mostrar la amplia concepción que tenía del sentido de renovación inherente a la vanguardia. Como ejemplo de esta tendencia tenemos el poema «Semblanza»:

[...]
El ángulo más recto
de la negra mirada
se abre al paisaje roto.
Romántica, enclavada
de tintas grises
Lento latir del corazón.
Compás rítmico

¹⁹ Ramón Feria, *Signos de arte y literatura*, Madrid, ediciones El Discreto, 1936, pág. 26.

	Vida
	Armonía precisa,
emotiva añoranza	
	del latir de un reloj
Solo un ansia,	
	dos veces
	redoblada hacia adentro.
Confusión de los límites.	
	[...] [Pág. 60]

La disposición caligramática explota la significación visual del texto, que se presenta regado en el blanco de la página; su referente intratextual es el sintagma «paisaje roto». La libertad creadora explota ahora todas las posibilidades de significación y una de ellas es la anarquía versal. Este poema es una clara muestra de las «nuevas rutas» –más intelectualizadas, al igual que ocurre en otra composición «[Si la torre es cuadrada]»– que Julio Antonio transita, nuevos caminos llenos de ángulos y rectas, de líneas y vértices, elementos todos ellos tomados de la técnica pictórica –que tiene mucho de lenguaje matemático–, nociones que aparecen a otras más ligadas a las técnicas poéticas, tales como las de lentitud y ritmo. En esas nuevas rutas, el mar –la página en blanco– aparece lleno de «espuma blanca» –los blancos intervalos entre las columnas de los versos– y por ese mar navega una escritura que está «llena de transparencias». Los vientos que impulsan a ese «bergantín de alto mástil» son las imágenes –los colores del poema–:

[...]	
Bergantín de alto mástil	
Estela de una espuma	
	blanca
Flores de azahar.	
Restos de un viaje blanco.	
El mar de una quimera,	
azules transparencias,	
violetas de sal.	
[...]	
Abrazo del olvido al recuerdo	
	simbólico
beso petrificado del ciprés a la mar	
Compás	ritmo de vida

Oasis de tu calma
Sombra.

Serenidad. [Pág. 54]

El tercer cuadernillo poético toma su título de la revista *Hespérides*, en la que aparece el poema titulado «Caracolito, caracol» bajo la denominación genérica de *Poemas Ingenuos*.²⁰ En esta tercera sección el acto de construir el poema se convierte en puro divertimento, en intrascendente aventura, al modo de los juegos infantiles; el poeta juega a hacer poemas que parten de canciones y juegos de niños como en los casos de «Poema de la gallinita ciega» o «Poema de la pájara pinta»; en este segundo caso, los versos extraídos literalmente de la cancioncilla infantil se confunden con los versos revitalizantes que llevan el devenir de la canción por los caminos de su imaginación:

[...]
Ay, estando la pájara pinta
sentadita en el verde limón.
Amarilla la pájara pinta
con el pico de rojo color
sentadita en la hoja verde
«con la hoja recoge la flor». [...] [Pág. 69]

Esta es una canción muy difundida en todas las islas. De la Rosa la toma para hacer una evocación más intelectualizada, destacando los juegos cromáticos altamente connotativos, así como las imágenes. Otro tema implícito en esta canción es el tema amoroso, ligeramente esbozado en poemas anteriores como «Niña de las manzana», algo que ya destaca Isabel Castells, quien afirma que esta canción posee un «tono infantil con que se evoca un encuentro amoroso».²¹ Algo similar ocurre en el poema «Escalera de caracol»,²² en el que la escalera –objeto cotidiano– es transformada en objeto poético recreado en su forma y color; así, este elemento adquiere una nueva dimensión gracias a la operación metafórica:

²⁰ En efecto, así aparece en el núm. 67 de la revista, publicado el 27 de abril de 1927.

²¹ Isabel Castells, «Los poetas de *Gaceta de Arte*», art. cit., pág. 174. En efecto, muchos de estos juegos se basaba en las preguntas y respuestas que se intercambiaban dos niños, que figuraban ser dos amantes.

²² Este poema apareció en *La Rosa de los Vientos*, núm. 1, Santa Cruz de Tenerife, 1 de abril de 1927. Además, lo recogen Domingo Pérez Minik en *Antología de la poesía canaria. Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Goya ediciones, págs. 290-291.

Escalera de caracol
toda vestida de blanco,
enroscada a una columna
retorcida como un sapo. [...] [Pág. 73]

Enlazando con las cancioncillas primeras de este libro, que planteaban la idea del juego dentro del juego, está la composición «Sota de Copas», un poema en el que afloran recuerdos de la infancia del poeta gracias a la intensidad evocadora del brillo –color– de una carta pintada, de esa «borracha de los naipes» según su hermano José María de la Rosa:²³

Sota de copas frívola,
ansias, primer cariño,
nos ha unido ese beso
que emborronó tu brillo. [...] [Pág. 75]

La audacia de nuestro poeta le lleva a jugar, incluso, con el metro y a experimentar con las sensaciones visuales y su disposición en la página con un sentido más juguetón que en poemas anteriores. En la glosa que hace del conocido cuento «Caperucita Roja» intenta que el contenido poético tenga su reflejo más realista en la disposición versal, donde los versos de arte mayor juegan, como el lobo, a *devorar* los de arte menor:

Caperucita roja, te comió el lobo!
¡Ay pobre niña mía del gorro rojo!
Caperucita roja
¿no tienes miedo?
¿Cómo vienes tan sola
por el sendero?
[...]
Caperucita roja te comió el lobo!

²³ José María de la Rosa, en su poema «Veinte de agosto», recordando la fecha en la que pereció ahogado su hermano, recuerda este poema de Julio Antonio:

No ha sido, no, la caracola, ni la alondra;
ni el joven marinero de los ojos de uva;
ni la «Sota de Copas» –esa borracha de los naipes–
quien ha puesto en mi mente tu recuerdo.

Este poema-homenaje se recoge en su libro *Desierta Espera*, Ediciones de Gaceta Semanal de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1966, pág. 219.

¡Ay, pobre niña mía del gorro rojo! [Pág. 76]

Tratado de las tardes nuevas (1929) es el poemario más vanguardista de Julio Antonio, que se abre con afán de novedad y con una protagonista, la tarde como momento creador («[Esta nueva canción mía]»):

Esta nueva canción mía
-canción de tierra
canción de mar-
lleva el sonido de mis tardes
en ondas claras
de cantar.
Policromía de cristales,
gótica aguja de catedral
y eses difusas
de la danza,
grito amarillo
de cristal. [...] [Págs. 83-84]

Encontramos ya aquí una preocupación por la sonoridad, el color y el ritmo pero también por el mar, la luz –el sol, «grito amarillo»–, la tierra: Julio Antonio se convierte en pescador de todas estas esencias, cuyas alusiones generan auténticas greguerías de luz. Una suave asonancia –Julio Antonio nunca abandonará totalmente el uso de la rima al modo ultraísta– da musicalidad al poema en ese vaivén marino, verso largo – verso corto, verdaderas chispas de la imaginación. Las alusiones a la transparencia («ondas claras», «cristales», «claro de vidrio») muestran algunos de los rasgos más arraigados en su poética (antirretoricismo, desnudez escritural). Este mar ultraísta es, también, el motivo del poema «Tarde de mar», en el que aparecen imágenes de estirpe cubista:

TARDE de mar:
Canto de acero.
Escamas de plata,
marinero.
Tarde de mar:
Marinerito,
vuelan las cintas de tu gorra
al trasatlántico encendido. [...] [Pág. 86]

Esta nueva mentalidad creadora tiene sus orígenes en la poesía de Tomás Morales con sus sonoros cantos al mar isleño, cosmovisión que será retomada en la primera vanguardia por otros poetas atlánticos como Pedro García Cabrera, Josefina de la Torre o José Antonio Rojas, dándole el tratamiento poético del momento, pues «el agua arrastra a la imaginación, invitándola con sus ritmos variados a las más inesperadas metamorfosis»:²⁴ sus miradas quedarán marcadas para siempre, quedarán universalmente insularizadas.

Junto a este poema, aparecen otros tres que tienen como puerta de entrada el sintagma *Tarde de* –núcleo emocional que dota de unidad a este *corpus* poético–, seguido de un sustantivo significativo. Este sintagma es el detonante de una suerte de explosión imaginativa. Así, por ejemplo, «Tarde de mar» desencadena en la mente del poeta todo un surtidor imaginario repleto de gracia y ludismo. Este es un rasgo que es del gusto de Gerardo Diego, quien también partía de una palabra –o de una imagen– a la que seguían «a continuación, secuencias de palabras o de imágenes que se relacionan entre sí por su semejanza o contradicción».²⁵ Estas posibles concomitancias, ya sugeridas –como hemos mencionado– por García Cabrera, son aclaradas por Isabel Castells, que pone como ejemplo un poema del autor santanderino, titulado «Eco»:

Repertorio del mar
todos los días muda de programa y de traje
[...]
Se va alejando el mar
A veces se inclina un poco a la derecha
Pero siempre son nuevos sus versos de romance
[...]²⁶

En efecto, la idea de constante reelaboración, de contemplar adánicamente las cosas, hace que estas tomen una nueva existencia. Proceso compositivo similar al poema anterior sigue la composición «Tarde de jardín», poema que aparece en *Cartones* y que está compuesto como una suerte de *hai-kais*:

TARDE de jardín:
Redondel de fuente.
Ríen los naranjos

²⁴ Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 46. Este comentario de la poesía albertiana es por completo constatable en los poetas canarios citados.

²⁵ Gerardo Diego, *Manual de espumas*, edición de Milagros Arizmendi, Madrid, Cátedra, pág. 32.

²⁶ Gerardo Diego, *Manual de espumas, op. cit.*, pág. 117.

El viejo perdió el fuerte
color –oro brillante–
de tanto voltear.

El molino se rinde,
cansa su movimiento
a las brujas del aire.
La equis quiere soñar. [Pág. 89]

El motivo del molino²⁸ adquiere en Julio Antonio de la Rosa nuevos aires gracias a sus «juegos de espejos», a su dúctil sensibilidad: sus aspas traen la novedad y el cambio, expresados metonímicamente en la «equis» soñadora, que representa la incógnita que ha de despejarse, lo desconocido que el poeta desea ver cristalizado en el verso.

Tras estos poemas dedicados a la tarde y a su imaginario metafórico, Julio Antonio profundiza en sus juegos con la disposición de los versos de manera más asidua y audaz.²⁹ De este modo, podemos considerar la composición número 6 («[Oro, rosa, carmín, violeta]», [Pág. 90]) en la que las construcciones sinestésicas («bostezo rubio», «rojo meditar») comparten su protagonismo con los juegos gráficos: el contenido del verso («cierra el clavel / al sol, los párpados oscuros») queda reflejado en la estructura parentética que intensifica el carácter visual de la imagen. En esta misma línea se encuentra el poema número 10 –«[En la razón]»–, auténtico análisis matemático-aritmético³⁰ de un proceso cósmico:

EN la razón –quebrado–
del peinado horizonte
Es una vela blanca
crece el numerador.
La boya de mi puerto
denominador es.
Y la razón –quebrado–
del peinado horizonte

²⁸ Hemos de recordar que en la portada del número 3 de *La Rosa de los Vientos* también aparece un molino.

²⁹ Recordemos que en el poema «Semblanza», de *Poemas Varios*, el poeta ya mostró sus primeros intentos con la distribución del verso en la página.

³⁰ Gerardo Diego afirmaba que «la poesía es aritmética, aritmética pura» (José Luis Bernal, *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Universidad de Extremadura, 1993, pág. 5. Además, no hemos de olvidar que para Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte* (ed. de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 4ª ed., 1994, pág. 73) la poesía de este momento es concebida como «el álgebra superior de las metáforas».

se dibuja en el cielo. Pizarra.

Son las 3

Tarde nueva florece

crece la vela blanca -blanco numerador-

y la fracción aumenta [...]. [Pág. 90]

Por una parte, las palabras ondean su caudal analógico en la «vela blanca»: la construcción de esta operación matemática da como resultado un «paisaje quebrado», fraccionado, representado en el verso «Son las 3», situado en la mitad del poema-fracción. En poemas como este el aspecto connotativo del lenguaje asalta nuestra vista en la colocación estratégica de las palabras: «la actual literatura huye de los oídos para meterse por los ojos».³¹ Por otra, hay que señalar la conciencia metapoética, que evidencia esta composición que es, también, uno de los rasgos del *Manual* de Gerardo Diego y, en general, de toda su obra. Comparando ambas obras, podríamos decir que lo musical es para Gerardo Diego como lo pictórico para Julio Antonio. Esta presentación que hacen del paisaje –horizonte ondulado, cielo, ma– es la razón por la que, según Sánchez Robayna, se acusa a autores como Pedro García Cabrera, Andrés de Lorenzo-Cáceres, el propio Julio Antonio o López Torres de practicar un «regionalismo cerebral».³² Un poema como este, ya escrito desde 1927, anuncia la estética de *Cartones*: paisaje construido insuflado por aires de modernidad, signado por el carácter marino y lumínico de la insularidad atlántica. En esta misma línea conceptual y creativa, que presenta un lenguaje geométrico en composiciones que son auténticos cuadros pensados, podemos situar los poemas 8 («[La recta firme, justa...]») o 13 («Retrato»).

El último poema de los trece que integran el *Tratado* es uno de los más complejos, especialmente por la densa carga cultural que encierra. «Lux» es el poema más largo –noventa y ocho versos– y uno de los más enigmáticos. La llanura castellana es invadida –trascendida– por el mundo árabe: aquel lugar, motivo de inspiración de los llamados noventayochistas es redescubierto y cargado de un profundo simbolismo oriental, tan presente en una obra como *Lancelot 28º-7º*, con la presencia de «elefantes sagrados» o del «cuerno», símbolo de la abundancia, pero, también, de la fiesta española más universal, todo ello teñido de ecos lorquianos de pasión y muerte. Oriente y Occidente se unen en esta composición, unión representada por las palmeras y los molinos:

³¹ Emeterio Gutiérrez Albelo, *Poemas surrealistas y otros textos dispersos*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1988, pág. 27.

³² Andrés Sánchez Robayna y Nilo Palenzuela (eds.), *Cartones e índice*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1992, pág. 7 del Preliminar.

[...]
Rojo el viento que se vierte
dentro del cuerno encendido:
España de castañuelas,
Sevilla de feria y vino;
sangre de toro en la capa
y alamares del vestido, [...]. [Pág. 98]

En el poema se desencadena una tormenta de imágenes al modo ultraísta; en un momento dado, el espacio castellano cede su paso a un mítico archipiélago:

[...]
Abiertas en siete dedos
las palmeras en molinos
unen las crines punzantes
sobre los juncos del Nilo.
De la esfera de la tarde
siete estrellas han caído
van rodando las Pirámides
siete veces en Egipto.
[...]

Y aparece la esfera, que al final del poema se convierte en «redondo infinito». En la parte final está la clave para entender esta visión: Julio Antonio ha tratado de construir un poema abierto a lo clásico –neopopularismo– y a lo moderno, representadas ambas ideas en un buque que es «bergantín y crucero» a la vez. Todo ha sido una evocación interior, un paisaje del alma, lo que le permite al poeta percibir el eterno cambio de lo que es igual siempre: el texto defiende la mirada de los ojos de la imaginación, los ojos de la generación vanguardista insular. De esta forma cierra sus páginas este *Tratado*, un intento por indagar en la selva del lenguaje y de otros lenguajes, como el matemático, un intento por cazar el alma de las tardes insulares, atrapar su movimiento y fijarlo hasta convertirlo en un teorema poético.

Últimos poemas es un heterogéneo conjunto de composiciones que Julio Antonio escribió poco antes de fallecer, todas ellas de 1930.³³ Son ocho composiciones que

³³ Sale el único número de la revista *Cartones* y se celebra, en Santa Cruz de Tenerife, la exposición de los alumnos de la escuela Luján Pérez. Además, Pedro García Cabrera publica en la prensa su programático artículo «El hombre en función del paisaje» (Santa Cruz de Tenerife, *La Prensa*, 16, 17,

reflejan la síntesis poética de *Cartones*: de este modo, tenemos poemas que miran hacia nuestra tradición, como «[Niña de la ventana]» o «[Yo no digo que mi barca]», ambos de corte neopopularista, que conviven con otros que tienen como referente el paisaje y el universo, o bien que se pueden emparentar con la estética ultraísta-creacionista del *Manual de espumas* de Gerardo Diego. Sin ir más lejos, la primera composición que hemos mencionado se ha relacionado con el neopopularismo lorquiano:³⁴

[...]
¡Ay, niña de la ventana
yo pasaré por tu calle!
Debajo de tu ventana.
Nadie.
Al espejo del asfalto,
se miran todas las aves,
de acero gris como aviones
Nadie
¿Esperas? En la ventana,
marco al silencio que invade
portando en hilos los besos
de aire. [Pág. 107]

El motivo de la mujer –o la niña– en la ventana no fue extraño a la literatura modernista ni a la vanguardista; así, por ejemplo, lo vemos en el Machado de *Solitudes* (composiciones XV, XXXVI, XXXVIII) o lo relacionamos «con la poesía de Lorca por lo mismo que envuelve el hecho expresado en el título en un ambiente de misterio».³⁵ También este motivo atrajo a pintores como Dalí, que en 1925 da a conocer su cuadro «Mujer en la ventana», en el que una joven muchacha mira hacia el mar.

Julio Antonio vuelve nuevamente a mostrar su interés por la sencillez del pueblo, por los motivos populares y, como en este poema, aparece ese interés en la glosa –romance– que hace de una conocida copla popular:

19 y 21 de mayo), discurso que pone el broche a la citada exposición. Al texto de García Cabrera hay que añadir el de Andrés de Lorenzo-Cáceres «Isla de promisión», del que se cuenta con la edición preparada por Miguel Martínón, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1990.

³⁴ Miguel Martínón, «Lorca y la poesía canaria de su tiempo», art. cit., pág. 249.

³⁵ *Ibíd.*

«Yo no digo que mi barca
sea la mejor del puerto,
pero sí digo que tiene
los mejores movimientos»

Y que tiene las caderas
pulidas de mar y cielo
y una lista verde-azul
y otra lista rojo y negro.
Y los encajes de algas
del verde más marinero
que la espuma lo hace joyas
de su sal crispada en besos. [...] [Pág. 117]

Según García Cabrera,³⁶ «el acercamiento del poeta al pueblo le proporciona un vivo material de imágenes que por desnudez y belleza expresivas tienen un vigor actual y permanente y son capaces de dar una poderosa fuerza comunicativa a las formas de poesía más cultas y refinadas». Sencillez, condensada expresividad emocional y viveza de sus imágenes son rasgos que definen la poesía popular. Parece como si esa barca fuese el poeta que, con armonía y musicalidad –vaivén marino–, encuentra «los mejores movimientos» en el «flexible ritmo elegante del romance».³⁷ El poeta y el mar, doble del cielo infinito, guardan una relación amorosa que los hace universales: «la imagen alegórica de la nave [...] [es] símbolo del espíritu humano partiendo al encuentro de los valores universales».³⁸

En el poema número 3 («[Azul y gris. ¿Y mañana?]») ya aparecen los barrancos, las piteras y las retamas y podemos relacionarlo con los que aparecen en *Cartones* («Montañas», de Carmen Jiménez, «Pitera», de Pedro García Cabrera y «Olas», de Domingo López Torres): el paisaje insular, a través de elementos esenciales, es percibido esquemáticamente –depurado–, siendo fiel reflejo de esa mirada integral que propugnaba la generación vanguardista:

AZUL y gris. ¿Y mañana?
Aquellas palomas negras

³⁶ Pedro García Cabrera, *Obras completas IV*, edición de Sebastián de la Nuez, Nilo Palenzuela y Rafael Hernández, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1987, pág. 311.

³⁷ Pedro García Cabrera, «Poetas atlánticos 1: Julio Antonio de la Rosa», art. cit., pág. 3.

³⁸ Jorge Aguiar Gil, «El paisaje en *Gaceta de Arte*», en Emmanuel Guigon, *Gaceta de Arte y su época*, op. cit., pág. 94.

que ponen a la montaña
collar de cálidas perlas,
¿serán blancas?
Verde opaco en la cañada
rodada de las piteras
azul y gris ¿Y mañana
quebrado el paisaje firme,
serán negras? [...]. [Pág. 109]

Otra vez vuelve el color definidor, que da al paisaje la luminosidad de un atlantismo en plenitud y que, a la vez, refleja el subjetivismo del pintor. Y en este punto debemos recordar los óleos de los alumnos de la escuela Luján Pérez y su percepción primitiva –limpia de tiempos pasados, de historia- de la belleza telúrica insular. En este sentido, son especialmente interesantes los cuadros de Jorge Oramas, con su «colorido delicado a base de colores puros y esas composiciones dibujadas acusando las formas de una detención dichosa».³⁹ En el pintor grancanario, como en Julio Antonio, destacan el esencial intimismo de la percepción, el especial relieve que se le da al color, la presentación esquemática –reducida- de los elementos. En esta misma línea interpretativa podemos situar también otros poemas como los titulados «Ensayo en siete» y «Ensayo en cuatro».

A modo de conclusión

En palabras de Vicente Huidobro, «el verdadero poeta es el que sabe vibrar con su época o adelantarse a ella [...]».⁴⁰ Julio Antonio de la Rosa, considerado por unos como adelantado y por otros como fino poeta, siempre estuvo abierto a recibir los nuevos aires que llegaban del continente. Su constante actualidad en la práctica poética es una de las notas más características de los poemarios comentados, fiel reflejo de que siempre quiso estar a compás de su tiempo.

³⁹ Ramón Fera, *Signos de arte y literatura*, op. cit., pág. 72.

⁴⁰ Vicente Huidobro, *Poesía y poética (1911-1948)*, (1996), introducción y selección de René de Costa, 1996, pág. 36.

Referencias bibliográficas

Aguiar Gil, Jorge, «El paisaje en *Gaceta de Arte*», en Emmanuel Guigon (coord.), *Gaceta de Arte y su época*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 1987, págs. 81-96.

Bernal, José Luis, *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Universidad de Extremadura, 1993.

Castells, Isabel, «Los poetas de *Gaceta de Arte*», en Emmanuel Guigon (coord.), *Gaceta de Arte y su época*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 1997, págs. 159-177.

Diego, Gerardo, *Manual de espumas*, Milagros Arizmendi (ed.), Madrid, Cátedra, 1994.

Feria, Ramón, *Signos de arte y literatura*, Madrid, Ediciones El Discreto, 1936.

García Cabrera, Pedro, «El hombre en función del paisaje», Santa Cruz de Tenerife, *La Tarde*, 16, 17, 19 y 21 de mayo de 1930.

_____, «Poetas atlánticos 1: Julio Antonio de la Rosa», *Gaceta de Arte*, núm. 17, mayo de 1933, pág. 3.

_____, *Obras completas IV*, Sebastián de la Nuez, Nilo Palenzuela y Rafael Hernández (eds.), Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1987.

García Lorca, Federico, *Obra completa I*, Miguel García Posada (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996.

Gutiérrez Albelo, Emeterio, *Poemas surrealistas y otros textos dispersos*, Andrés Sánchez Robayna (ed. e intr.), La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1988.

Huidobro, Vicente, *Poesía y poética (1911-1948)*, René de Costa (ed. y selecc.), Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Jiménez, Juan Ramón, *Antología poética*, Carmen Jiménez y Eduardo Márquez (eds.), Barcelona, Planeta, 1987.

Krawietz, Alejandro (est.), *Mensaje*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife e Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea, 2001.

López Torres, Domingo, «Julio Antonio de la Rosa. *Tratado de las tardes nuevas*. (Pajaritas de papel). Tenerife, 1931», *Gaceta de Arte*, núm. 1, febrero de 1932, pág. 4.

_____, *Diario de un sol de verano*, Andrés Sánchez Robayna (ed. e intr.), La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1987.

Lorenzo Cáceres, Andrés de, *Isla de promisión*, Miguel Martínón (ed.), La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1990.

Martinón, Miguel, «Lorca y la poesía canaria de su tiempo», La Laguna, *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, vol. XLIII, 1999, págs. 237-259.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Valeriano Bozal (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 4ª ed., 1996.

Pérez Corrales, José Miguel, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

Pérez Minik, Domingo, *Antología de la poesía canaria I. Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Goya ediciones, 1952.

Rosa, Julio Antonio de la, *Tratado de las tardes nuevas*, Isabel Castells (intr.), Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1994.

_____, *Desierta espera*, Santa Cruz de Tenerife, Gaceta semanal de las artes, 1966.

Salinas de Marichal, Solita, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968.

Sánchez Robayna, Andrés (coord.), *Canarias: las vanguardias históricas*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM y Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992.

_____, «La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1939): hacia un balance crítico», en Javier Pérez Bazo (coord.), *La vanguardia en España*. Université de Toulouse-Le Mirail, 1998, págs. 305-323.

Sánchez Robayna, Andrés y Palenzuela, Nilo (eds.), *Cartones e Índice*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1992.

Westerdahl, Eduardo, «Cuaderno de Arte», Santa Cruz de Tenerife, *La Prensa*, 16 de diciembre de 1931.