

Hacia una estética de síntesis como principio generacional en la Literatura de Canarias. El caso de *Campanario de la primavera*, de Emeterio Gutiérrez Albelo

Towards an aesthetic of synthesis as a generational principle in the literature of the canary islands. The example of *Campanario de la primavera*, by Emeterio Gutiérrez Albelo

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO

CEAD de Santa Cruz de Tenerife "Mercedes Pinto"

jmarfum@gobiernodecanarias.org

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4324-6003>

Recibido: 24.08.2019. Aceptado: 01.11.2019.

Cómo citar: Martín Fumero, José Manuel (Año). "Hacia una estética de síntesis como principio generacional en la Literatura de Canarias. El caso de *Campanario de la primavera*, de Emeterio Gutiérrez Albelo", *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 27: 187-211.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.27.2020.187-211>

Resumen: Emeterio Gutiérrez Albelo (1904-1969) es una de las figuras más importantes de la literatura canaria prebélica, destacando su protagonismo en lo que Domingo Pérez Minik denominó *Facción española surrealista de Tenerife* (1975). El camino hacia el surrealismo lo inició con *Campanario de la primavera* (1930), obra en la que muestra el paso del tardomodernismo a una estética de síntesis que buscaba encontrar una voz propia dentro de unas coordenadas de modernidad. Este artículo profundiza en las claves interpretativas que, tomando como ejemplo este poemario, permiten trazar un camino común y unas coordenadas compartidas para toda una generación de jóvenes creadores.

Palabras clave: *Campanario de la primavera*, Emeterio Gutiérrez Albelo, poesía, crítica literaria, vanguardia.

Abstract: Emeterio Gutiérrez Albelo (1904-1969) is one of the most important figures in Canarian pre-war literature, prominent figure in what Domingo Pérez Minik called *Tenerife's Surrealist Spanish Faction* (1975). The road to surrealism began with *Campanario de la primavera* (1930), a work in which he shows the transition from late modernism to an aesthetic of synthesis that sought to find its own voice within the coordinates of modernity. This article delves into the interpretive keys that, taking this book of poems as an example, allow us to draw a common path and shared coordinates for a whole generation of young creators.

Keywords: *Campanario de la primavera*, Emeterio Gutiérrez Albelo, poetry, literary criticism, Avant-garde.

INTRODUCCIÓN

El surrealismo en la literatura de Canarias supuso un sólido punto de inflexión en la relación que establecen los creadores de las islas con respecto al panorama internacional. Podemos afirmar que es justo en este momento, la primera mitad de la década de los años 30, cuando el archipiélago *se pone en hora* artísticamente con su contexto europeo. Es esta la razón que ha propiciado que la literatura crítica que aborda tanto la estética surrealista en las islas como las monografías dedicadas a los autores que bebieron fervorosamente de la fuente bretoniana haya sido — y siga siendo— prolífica. Emeterio Gutiérrez Albelo (1904-1969)¹ fue protagonista destacado de este momento y uno de los casos más singulares de las letras canarias del pasado siglo: de transitar por la estética surreal abraza, tras la guerra civil, un tipo de poesía de carácter religioso que se encuentra en las antípodas de su faceta más radicalmente moderna. Esta modernidad da sus primeros pasos en su obra *Campanario de la primavera*, (*Hespérides*, 1930) poemario que, siendo relativamente conocido y estudiado, aún da cabida a revisiones críticas como la que nosotros pretendemos: concebirlo como ejemplo paradigmático de unas coordenadas que definen la primera hora vanguardista en Canarias y, por otro lado, presentarlo como síntesis del deambular del modernismo a la vanguardia que transitaron muchos jóvenes poetas² con sus primeras propuestas líricas, lo que desemboca en ciertas “conquistas expresivas” (Sánchez Robayna, 2005: 8)³ que, con el tiempo, cobrarán amplio vuelo en toda su producción prebélica insular. A esto hemos de agregar la nueva luz que la rica bibliografía crítica sobre el contexto vanguardista insular y

¹ El poeta nace en el municipio de Icod de los Vinos, situado en la zona norte de la isla de Tenerife, el 17 de agosto de 1904. Miguel Melián García (2005: 10) llama la atención sobre este dato, pues de manera errónea aparece en todas las publicaciones de y sobre Gutiérrez Albelo el año 1905 como el de su nacimiento.

² En esta misma condición hemos de situar, sin duda, *Índice de las horas felices* (1927), de Félix Delgado, *Tratado de las tardes nuevas* (1931), de Julio Antonio de la Rosa, *Diario de un sol de verano* (1929), de Domingo López Torres o *Líquenes* (1928), de Pedro García Cabrera.

³ En el prólogo a esta antología, Sánchez Robayna (2005: 7) insiste en la notable desatención crítica que ha recibido Gutiérrez Albelo, especialmente fuera del contexto insular; uno de los lastres que, con toda probabilidad, ha producido este silencio es, a su juicio, que “los tres primeros libros de Albelo apenas alcanzaron difusión más allá de Canarias y que nunca fueron reeditados en vida del autor”.

sobre autores concretos de este momento nos aporta, lo que nos va a permitir amplificar el significado de *Campanario de la primavera*. He aquí nuestro punto de partida que, para ser plenamente comprendido, entendemos que debe, forzosamente, hacer referencia a sus primeros textos, pues suele ser nota común el hecho de tildar *Campanario...* como obra propia de una estética anterior.

EN LA SENDA DEL MODERNISMO

Comienza Gutiérrez Albelo escribiendo hacia 1922 textos de corte modernista y fue en el semanario *Hespérides*, publicación ecléctica en la que viejos y nuevos escritores son acogidos indistintamente, donde recibió con mayor intensidad la influencia modernista. El elemento sentimental, la faceta religiosa y el componente egocéntrico serán los aspectos más destacados de sus inicios, abundando los motivos existenciales, donde se nota el tono finisecular, triste y compungido, con ciertas influencias de Bécquer y Espronceda. Así, estos textos se presentan cargados de retórica y plantean una concepción del poema como objeto bello, tanto en las alusiones a elementos que reflejan esa belleza como en la propia estructura poética, con sonetos en alejandrinos que explotan la sonoridad. Esto entronca con la idea parnasiana del poema como elemento artificioso que persigue un refinamiento de las sensaciones. Así, por ejemplo, tenemos la composición “Y, como rica esencia...”, uno de sus primeros textos, un poema que muestra que Albelo aún es una sensibilidad en ebullición que está en una etapa de autoconocimiento⁴:

Ser un lírico orfebre. Consagrar estos días
a esculpir un ensueño florido y perfumado.
Igual que un monje artista, detrás de un historiado
vital, devotamente, miniar alegorías.
Cincelar camafeos, raras orfebrerías.
Pulir un florentino puñal, damasquinado.
Moldear una copa sobre un seno nevado.
Y engazar, verso a verso, cegantes pedrerías...
[...]

⁴ Otros ejemplos textuales que muestran esta búsqueda de juventud son “Sonetino a la Gioconda” (*Gaceta de Tenerife*, 28 de agosto de 1924), “Tríptico marino” (*La Comarca*, núm. 198, 21 de enero de 1923) o, también, “Mañanita, bajé al huerto...” (*La Comarca*, núm. 214, 13 de mayo de 1923).

La Comarca, núm. 192 (10 de diciembre de 1922).

Como se puede apreciar, hay una presencia notable tanto del elemento religioso como de componentes que inciden en el valor plástico y estético del contenido poético, lo que se refleja en el rico y variado vocabulario. El estilo descriptivo y nominal realza la idea de tiempo detenido, de poema como objeto y como fría construcción repleta de retórica. Formalmente, este es un soneto clásico en alejandrinos, con ese valor orquestal que tiene el verso con sus armonías llenas de sugerentes esencias y que contiene cierta nota meditativa, muy propia del modernismo epigonal. Todo esto lo podemos relacionar con esas ganas de experimentar con los elementos poéticos que tenía un Albelo aún muy joven. Otro rasgo que abunda es la acumulación de elementos, algo que diferenciará la vanguardia del modernismo, según Andrés Soria Olmedo (1988: 33), pues “la diferencia está en que su poética [la del esteticismo modernista], tiende a la acumulación más que a la depuración.”

Idéntico tono encontramos en el soneto, escrito en serventesios alejandrinos, titulado “Símbolos”:

Tengo el alma de un monje que miniara una artística
floración mitológica de leyendas paganas.

Y exprimo de las viñas de Dios, con unción mística,
sus azules racimos en mis copas romanas.

[...]

Y es que surge en el Ara risueña de mi templo,
al sonar de harpas célicas y siringas agrestes,
frente a la cruz de Cristo, la estatua de Afrodita.

Hespérides, núm. 34 (22 de agosto de 1926).

En esta otra composición se nota que esta poesía escultórica de ensueño responde a un lirismo fabricado, a un quehacer poético aprendido y construido con una retórica ya gastada. Motivos modernistas son el cisne, las referencias mitológicas, con ese valor de querer huir del presente hacia un pasado de ensueño junto a cierta vocación panteísta.

Justamente en esta misma línea se expresa el propio poeta en una conferencia, celebrada en su pueblo natal en noviembre de 1924, cuyo título fue “Vaga y breve disertación sobre la poesía” (*Gaceta de Tenerife*, 20 de noviembre). En ella, afirma lo siguiente:

para hacer un verdadero estudio de la Poesía, se necesitan un largo discurso y un gran caudal de conocimientos. ¡Más, sobre todo, sentir! He aquí la llave de oro. Sentir, recoger en la copa del corazón humano la esencia del placer y el dolor universal y ofrecerla a las muchedumbres altibundas, como un claro manantial de aguas vivas.

Estos comentarios están en consonancia con su praxis poética: el poeta es como un ser divino que tiene la capacidad de captar y expresar la belleza más alta a partir de su taumaturgia creadora.

En palabras de Miguel Martín (2009: 179), *Campanario...* es una “entrega de estética rezagada”. Este comentario hemos de matizarlo, pues esta primera entrega de Gutiérrez Albelo lo que precisamente muestra es, por un lado, una puesta al día con respecto a los signos estéticos de la modernidad poética en las islas y, por otro, manifiesta ese movimiento de síntesis personal que se compartía con un optimismo como no ha habido otro en la creación literaria insular. En este sentido, participamos de las palabras de Ana Borges Rodríguez (2012: 922), para quien

Gutiérrez Albelo recibe en sus inicios la influencia de la poesía desnuda juanramoniana, de su concepción de una poesía pura y de su búsqueda de la palabra exacta. Gutiérrez Albelo se apunta a la reacción contra la retórica y con esta obra se suma al clima colectivo y universal de renovación lírica.

Veamos, pues, cuáles son sintéticamente esos signos estéticos de los que hablamos.

En primer lugar, el poema se erige como el desarrollo metafórico de una primera sensación visual: la idea de los ojos pone como fondo de todo el tapiz poético la noción de la contemplación, pues unos leves retazos esconderán la inmensidad de lo contemplado. El poeta será un espectador, aspecto recurrente también en toda la lírica insular (Josefina de la Torre, Julio Antonio de la Rosa, Domingo López Torres, José Antonio Rojas, Félix Delgado, entre otros); la propia idea de *campanario* en el título insiste en dos factores relacionados con esta noción de *mirada*: la de punto de vista, distancia y perspectiva para y desde la que se observa y, por otra parte, cúspide que une lo terrenal con lo espiritual, lo objetivo con lo subjetivo. Ese predominio de la mirada se concreta en el empleo de una simultaneidad de planos y una yuxtaposición de los mimbres poéticos cuyo ensamblaje poético se relaciona con los conceptos de depuración, metaforización, selección y exactitud matemática. La imaginación

metafórica retiene lo efímero fuera de toda causalidad: el poema íntima con los objetos y es un objeto más. El arte nuevo es un arte de sustitución, metafórico: “A juicio de Huidobro, el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen” (Aullón de Haro, 1989: 138). La vida, como el acto creador, es concebida como una sucesión de sorpresas; la imagen –por extensión, el poema— encierra la inmensidad de lo pequeño, la grandeza de lo cotidiano, y vive en su carácter espontáneo, agrandando la percepción de la realidad, amplificando la visión y llenándola de novedad y frescura. María Rosa Alonso [María Rosa Villalba] afirmaba sobre este recurso en Gutiérrez Albelo que “en las composiciones menores manifiesta sus magníficas dotes de fabricante de imágenes” (1930).

En íntima relación con el aspecto anterior, hemos de situar otro *leitmotiv* generacional: el paisaje. En ningún caso hablamos de un paisaje descrito, sino de una realidad pensada, universalizada a través de un ejercicio de abstracción. El arte nuevo exige una nueva óptica, en un intento de superación del realismo localista que ahora se emparenta con el intenso brillo de la sugerencia con el uso, en ocasiones, del tono gregueresco y los *haikais*. Lo más próximo es su realidad espiritual, su mundo interior, en el que el paisaje toma una nueva dimensión. Este planteamiento se había iniciado con el simbolismo y su progresivo desplazamiento de la realidad material hacia menciones cada vez más simplificadoras y menos deudoras del parecido. Hemos de recordar que en su fragmento “Rojo. Cuenta de pasión”, el autor de *Isla de promisión* exponía “que cada cosa adquiera su ilustración, que cada objeto reúna su caudal de alusiones. Es necesario crearle un significado al paisaje” (Lorenzo-Cáceres, 1990: 31). En este sentido, la realidad es un pretexto “para elaborar una visión” (Delgado, 1999: 24), un sentido definidor. La realidad del lenguaje es el punto de comunión entre el poema amante de la palabra y la realidad insular; de ahí que esta relación se traduzca en toda su sensualidad idiomática, pues se aspira a su conocimiento profundo, espiritual. En el poema, el estímulo real se hace concepto y se coloca dentro de un esquema, el poema. Lo concreto se abstrae, se convierte en idea genérica, esencialmente universal. Juega, así, en este proceso o movimiento introspectivo un papel medular la fantasía, en la idea baudelariana apuntada por Hugo Friedrich (1974: 49):

Baudelaire entiende la fantasía como una actuación dirigida por la inteligencia; [...]. Estas ideas proyectan la luz necesaria sobre las palabras

citadas, en cuanto implican que hay que prescindir de todo sentimentalismo personal en aras de una fantasía clarividente, que resuelve problemas más difíciles de forma más ventajosa que aquel.

Con Ernesto Pestana Nóbrega, que aplica estos conceptos a los alumnos de la Escuela Luján Pérez, hay que tener claro que

hay en pintura dos maneras de mirar. [...] Mientras unos ojos se deleitan en descubrir contornos, en destacar volúmenes, en posesionarse de los objetos para gozar con fuerza su geometría, otros ojos se despegan del objeto para buscarle relaciones con su mundo circundante (1990: 53).

Campanario... entraría dentro de la primera opción.

En tercer lugar, el ideal perseguido de la nueva poesía insular es el de la desnudez: “la desnudez le permite alcanzar (a la poesía) la intemporalidad, perder su fugacidad, hacerse eterna, vivir en un presente perdurable” (Cano Ballesta, 1996: 63-4). La síntesis de distintos elementos desintegra órdenes establecidos para generar otros órdenes o un orden nuevo. Podemos hablar, en este sentido, de *estética de síntesis*. Toda palabra inaugural busca su definición ontológica, su razón de ser: de esta preocupación también participa el texto, y de ahí la abundancia de referencias metaliterarias. El poema será un estado de alma; Mallarmé, que criticaba a los parnasianos el hecho de nombrar directamente el objeto, proponía que “lo que ha de hacerse es sugerir, evocar lentamente el objeto de manera que se logre la expresión de un estado de alma” (*apud* Aullón de Haro, 1989: 28). Para Hugo Friedrich (1974: 82) “la poesía moderna debe ir acompañada de la reflexión acerca del arte poético.” Es por todo ello por lo que la autorreferencialidad es un signo de modernidad, y en relación con ella, la idea del juego es inherente en los vanguardistas canarios, al igual que el humor; el poeta juega con las palabras que evocan reflejos de todo lo que le da el orbe taumatúrgicamente para edificar su cifrado lingüístico del mundo.

Finalmente, otro signo clave de la joven y última poesía insular es la brevedad, que irá ligada a la idea de fragmentarismo. En el poema breve suena el silencio: lo que se calla hace más líricos, más sugestivos los versos. En la poesía moderna, el título no tiene por qué resumir el contenido del poema: designa, simplemente, aquella emoción, aquel objeto o elemento que desata la caja de las sugerencias. Así, la sencillez o llaneza expresiva resalta el carácter intimista. El poema breve, seco, austero de

elementos, fortalece la solidez expresiva de la palabra y del poema como conjunto, consolidando su organicidad, su carácter autónomo y su valor intelectual como entidad creada.

HACIA UNA ESTÉTICA DE SÍNTESIS EN *CAMPANARIO DE LA PRIMAVERA*

La transición desde un modernismo epigonal, con elementos regionales, hacia una estética signada por la vanguardia no se da de un día para otro: de hecho, en *Campanario...* conviven elementos de ambas estéticas, con un predominio, eso sí, de los rasgos vanguardistas. A Gutiérrez Albelo, como a sus compañeros generacionales, el modernismo le permitió interiorizar la idea simbolista del arte como realidad independiente, autónoma. En *Campanario...* sí que habrá en ocasiones lo que Pestana Nóbrega llama “recaída finisecular” (1990: 34).

Este cuadernillo poético se compone de 42 textos de variada extensión, algunos de los cuales se aproximan al *hai-kai*, y otros de mayor extensión, caracterizados todos por la ametría. La presencia de elementos modernistas responde a una doble intencionalidad: por una parte, lo consideramos como una deuda tardía con esta tendencia estética, como ya hemos dicho y, por otra, la presencia de estos vestigios responde a una clara idea de superación, donde el elemento modernista aparece descontextualizado. No debe parecernos rara esta doble visión, pues *Campanario...* es una obra llena de titubeos y ambigüedades, algo que no esconde un deseo de superación de los lenguajes posmodernistas. En esta línea hay que situar el comentario de Agustín Espinosa (1980: 94): “De una de las Islas Canarias —tierra de aventuras y de poetas— viene este libro de poemas. Que significa primeramente la contribución de Tenerife a su última hora poética española”.

La primera composición esconde una declaración poética y encierra uno de los elementos recurrentes vertebrales: las referencias metapoéticas; el acto creativo es una reflexión sobre el propio hecho de crear; aquí entraría en liza el papel del poeta como espectador. Ya en muchos poemas del primer Lorca queda resaltada la presencia tanto de niños como de cierto tono infantil, como también el verso leve y rítmico, signos fácilmente reconocibles en el primer Gutiérrez Albelo. Junto a la defensa de la infancia destaca la idea de mirar “los cuadros repetidos” (1930: 11):

Yo no quiero que rueden mis ojos sobre el mundo
como boliches fríos.

Por el contrario, quiero
que claven su agujón en las flores del mundo
—coleccionistas insaciables de las mieles del mundo...

Y hoy me he puesto unos ojos nuevecitos
para mirar como por vez primera
los cuadros repetidos...

Hada Buena: haz que nunca
se me rompan y manchen estos vidrios
para mirar las cosas
con la alegría de los niños⁵.

También para Agustín Espinosa es esencial la idea de espectador: “para ti —camello con arado, de Lanzarote— mi sable específicamente militar. Y mi saludo —también— de espectador regocijado de tu gran arte inédito” (1988: 21). Esta es una noción juanramoniana y es la actitud de la revista *Cartones*: el momento, el tiempo de la percepción hace diverso lo que es único. Mirar es poseer, y el estilo nominal es la forma textual que materializa este principio germinal en la última hora lírica de Canarias. El propio Gutiérrez Albelo argüía que “los ojos que han paseado por este escenario de tierras bajas, no ruedan. Sino que perforan. Sino que se hunden. Sino que se clavan. Taladro. Agujón. Estilo” (1988: 23). Y añade: “Verdad inconcisa. Sabida. Vieja, ya. Que la actual literatura huye de los oídos para meterse por los ojos. No musical, sino pictórica” (1988: 27). Desde un principio también está presente la idea del poeta como “coleccionista”, una noción también muy espinosiana (1930: 11)⁶, pues este mismo concepto aparece por primera vez en su trayectoria en un poema en prosa (*La Tarde*, 31 de diciembre de 1929) en el poema en prosa titulado “Voces sin taladro”⁷.

⁵ La referencia directa a los ojos aparece regada por todo el poemario; como ejemplos queremos traer aquí los poemas titulados “Poema de una mariposa” o “Tus ojos se me pierden” (en el que los “ojos verdes” nos traen a la memoria a Bécquer).

⁶ Citamos por la primera edición de este poemario, editorial Hespérides, Santa Cruz de Tenerife, 1930. Aunque parezca increíble, aún no contamos con una edición crítica fiable de este poemario.

⁷ El texto —tomado de “Gutiérrez Albelo: crear un nuevo paisaje”—, lo recoge Francisco León (2005: 63):

Aquí las olas tejen para mí —coleccionista de ellas— sus mejores encajes. Y una trae a mis oídos un caracol rumoroso. Y otra clava en mi pecho una estrella de mar.

El subjetivismo del texto —la primera palabra del poema es “yo”— así como el empleo del verso largo que abusa de desarrollo aún lo enclavan en la órbita tardomodernista⁸, pero las intenciones que expresa apuntan hacia nuevos horizontes: el acto de mirar, la perspectiva que se toma ante el orbe supera en trascendencia a lo observado, un nuevo *trampolín*. El realismo del entorno cede paso a la preeminencia de la taumaturgia, al juego que el poeta con cierta nota de humor propone. Metonímicamente, la referencia a los ojos como “vidrios”, junto a este argumento que esbozamos, incide en la noción de luz, de reflejo que, siendo la realidad una, es diverso, pues el protagonista es el propio observador. Esta mezcla de conceptos que apuntan a *lo nuevo* y aún rinden cuentas a la estética anterior es la que podemos encontrar en otras composiciones como “El juguete nuevo”, que recuerda por sus estructuras paralelísticas a las canciones albertianas de *Marinero en tierra* o, también, en “Y el corazón” (1930: 17), que acoge un motivo de estirpe juanrramoniana⁹ que encuentra profundo alcance en los poetas vanguardistas insulares:

Aquí —en los faunescos días de verano— entregabas tu vino moreno al amargor azul. Y al oleaje rubio de los dulcísimos panales del sol.

Aquí, en las noches, he visto el humilde temblar de las barquillas pesqueras. Vestidas con tajadas de la luna.

Y aquí —¿recuerdas?—, asistimos a la evocación del lokonaam. Fiesta la más emocionante. Nocturna. De los hombres y de las cosas. La imagen chiquirritina del Patrón llevada —procesionalmente— sobre los hombres de bronce de los marineros. Música de una charanguilla estrepitosa. Música de las sirenas de los buques. Música salada. Y —de súbito— todos los roquedales que se echan a cantar. Al unísono. Alegremente. Con gritería de llamas. Rosales de pirotecnia que se deshojan sobre las ondas. Surtidores de brillos que se lanzan a las alturas. Céleres flechas que se quieren clavar en los luceros, y caen vencidas, fracasadas en lagrimones policromos. El redondo cristal de la bahía, como una inmensa pecera de colores, Reflejando su gayo cabrillejar en tus ojos —mares nocturnos...

⁸ En esta misma orientación hay que situar textos como “Capullo de silencio”, “Nocturno mocero”, “Amor 1º”, “Poema a una mariposa”, “Elegía de la amistad”, “Forastera”, “Se asoman curiosas”, “Dulce Blanca María”, “La canción lacrada”, “Ana Isabel” o “Versos a diabolina”.

⁹ Ya el autor de *Eternidades* apuntaba 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 [...]” (1987: 301). En el ámbito insular, Juan Manuel Trujillo (*Apud* Pérez Corrales, 1999: 50), por su parte, recordaba que “hoy, más que nunca, los obreros de la cultura del siglo XX —importada a Canarias por la revista *La Rosa de los Vientos*— trabajan por desencadenar las alusiones —el corazón sobre ellas, siempre— de las cosas”. Por su parte Juan Rodríguez Doreste, quien, como Juan Manuel Trujillo, colaboró en *La Rosa de los Vientos*, en el artículo “Neorema”

Yo no sé todavía
 cómo llegó la ola inmensa
 de este júbilo nuevo.
 Igual que en el milagro de una resurrección,
 hoy levanto la losa de mi sepulcro negro.
 He tapado mis llagas con puñados de risas,
 he encendido mil versos en la ribera oscura...
 Y el corazón, desnudo,
 lo he clavado en los picos de la estrella más alta.

Campanario... es, bien entendido, un libro intimista, y ese intimismo lo entenderemos como la peculiar dialéctica que el poeta establece, primero, con su entorno geográfico y cultural -esto es, con su tradición- más próximo y, segundo, con el propio lenguaje.

Otra muestra que engarzamos con la estética tardomodernista, y que apunta a que estamos ante un poemario de transición es el titulado “Maese satanás” (1930: 26). En él, al igual que en composiciones de Pedro García Cabrera o Domingo López Torres, aparecen destellos vanguardistas, que puede apreciarse en el manejo de las imágenes, con leves tintes eróticos que nos recuerdan las *Rimas* becquerianas:

Esta chiquilla elástica y morena
 me recuerda el sabor de una pastilla...
 [...]

 Inquietadora golosina
 que alborota mis gulas de lobezno,
 pintando en mis pupilas
 una llama muy negra
 y retorcida...
 Ahora mismo, ha cruzado ante mis ansias,
 como todos los días:
 repartiendo las violetas de sus ojos
 y la granada -en trozos- de su risa...
 [...]

publicado en *Cartones* (1992: 2), apunta que “[el poeta] en libre juego de diestros rodeos, ha de envolver las cosas en un amoroso verso que apenas las roce [...]. La metáfora es la suprema estrategia para herir el corazón de las cosas”.

El humor y lo infantil, dos formas de entender la vida y el mundo —a la par que la finalidad del propio uso idiomático— son otros hilos conductores que desgrana el optimismo irradiante de todo el libro. En “Canción de mi fortuna” (1930: 18), el poeta juega a poseerlo todo; lo que aquí representa la referencia irónica a las “monedas” son para el poeta las palabras, actos de íntima posesión. Las propias repeticiones anafóricas, amén de recordar la dicción infantil, sugieren lo efímero del planteamiento. Casi al final rompe la magia del juego de forma irónica (“Y las flores de todos los jardines. / Y las sonrisas de todos los niños. / Y tantas cosas más, que a enumerar no sigo: / pues el papel a los poetas nos cuesta caro”). Los últimos versos insisten en esta idea de poseer con la palabra, moneda de cambio del joven poeta, así como en las nociones, ya apuntadas, de poeta como coleccionista de momentos efímeros:

[...]
 ¡Cuántas cosas puedo hacer mías,
 Dios mío!
 ¡Qué repletos de monedas
 azules tengo el bolsillo!

La elección del color “azul”, resaltado en los epifonemáticos versos finales con el uso del encabalgamiento, no es arbitraria, pues es una referencia cromática muy presente en la producción lírica de la primera hora vanguardista insular. Andrés de Lorenzo-Cáceres (1990: 33) en “Azul. Cuenta de infinidad” afirmaba sobre este color lo siguiente:

Es de otro día mi sentimiento del paisaje canario, de su verticalidad lírica, del predominio de los volúmenes angulares que aluden al escape, de la aportación redonda del mar y del cielo, con un significado de eternidad. Hablaba, entonces, de la vertical —órgano sin música del cardón, lanza de la pitera, aguja del pino— en armonía con las circunferencias (cifras de eternidad; ni principio, ni fin: causa y ser) marina y celeste. Hablaba de nuestros elementos regionales en su individualidad: lirismo, junto a infinito; espiritual, junto a eterno; y, en su suma: natural sentimiento místico de nuestro paisaje, carácter de vertical elevación y de profunda religiosidad; teoría, aún en capullo, que espera su florecimiento.

Dentro de la veta neopopularista, muy presente en *Campanario...*, podemos inscribir composiciones como “Mi maestra de estética”, “Cóctel fonético”, “La copla” o, también, “Poema del mercado”, con los

“carricoches de verduras” y las “guaguas perreras”, en las que vuelven a brillar los colores. Es la alegre evocación de un pasado que se siente como cercano en el recuerdo. Este es un poema prosaico, en la línea de los que Alonso Quesada aglutinara en *El lino de los sueños* (1915). El verso esticomítico aumenta el valor acumulativo, la intensidad del hecho recordado. El poema se convierte, así, en una suerte de fotomontaje, donde cada verso es un fotograma del recuerdo, con cierto toque autobiográfico. Recordar será ahora otro ejercicio de la imaginación: imaginar el pasado, idealizarlo, romper la temporalidad. La reiteración intensifica y temporaliza los motivos líricos; el acto de repetir es un medio para relacionar el tiempo y la palabra (1930: 63-64):

1

Todas las mañanitas de Dios iba al mercado
—carrousel de colores, de ruido y de perfumes
en la ciudad morena.

[...]

7

Y el ciego de las naranjas.
Y el lazarillo frágil, dorado como ellas.
Y el otro ciego, el joven.
Ruseñor del Mercado.
Divo de callejones y plazuelas.
Con su violín, su acordeón y su guitarra.
¡Y su voz de barítono, robusta,
vibrante y ágil como una saeta!
Y el otro ciego, el otro.
De voz aguardentosa y sonrisa faunesca.
[...]

Este *Campanario*... se relaciona con dos elementos importantes: por un lado, la música, omnipresente no solo a través de referencias léxicas directas, sino en la propia elaboración formal de los textos, y, por otro, la idea del color, indicio de la primavera. Con el elemento pictórico, aunque solo sea mediante alusiones, también queda bosquejada la idea del paisaje como hecho pensado, muy arraigada desde Viana en la poesía canaria; así se muestra en un poema clave como es “Campanario...” (1930: 19):

¡Campanario!:

también en mi corazón
 alguien, está repicando.
 [...]

 Todo vestido de risas,
 saltando,
 –¡como un chiquillo!–
 se me ha ido por el campo...

En efecto, en su reseña publicada en el *Heraldo de Madrid* a principios de abril de 1931, Agustín Espinosa elogiaba este *cuaderno apertura* de una nueva hora en la lírica de Canarias, a la par que lo incardinaba en una tradición que arrancaba de los autores de la *Comedia del recibimiento* y las *Antigüedades de las Islas Canarias* (Cairasco y Viana) (1980: 94-95):

Desde el siglo XVII Francisco Cairasco y Antonio de Viana fijaban definitivamente lo que había de ser de allí en adelante la poesía de las islas Canarias. Cantando el poeta de Gran Canaria -Cairasco- el mar y el poeta de Tenerife -Viana- la tierra. Dos siglos más tarde nacía, precisamente en Tenerife, Graciliano Afonso. y otro siglo después, en Gran Canaria, Tomás Morales.
 [...]

Perfil de pez contra canto de ave. Si en una isla hay un lago azul habrá en la otra un prado. Frente al arado está el navío. Junto al pastor el navegante. Al pavo real lo bienequilibrarán delfines. Donde el aliento de una musa muere en el mar, el de la otra al rozar la playa.

Sobre tres siglos de tradición de tierra galopan los poetas de Tenerife. Sobre tres siglos de tradición marina los de Gran Canaria navegan.

Emeterio Gutiérrez Albelo se asoma hoy a comprobar su natividad tinerfeña. Se refugia exclusivamente en las verberaciones de tierra.

Esta singular *lectura* de la tradición, que en otro lugar se ha denominado con sutil acierto “metáfora descendente”¹⁰, está en la médula generatriz de *Campanario*... y, lo que es más importante, el guía de *los nuevos* creadores de esta hora sitúa la obra primeriza de Gutiérrez Albelo en este camino.

Como sintetizábamos más arriba, otro de los rasgos más característicos de la primera vanguardia es el carácter lúdico del propio

¹⁰ Con respecto a otro de los referentes ideológicos de este momento, Juan Manuel Trujillo, Andrés Sánchez Robayna (1981) formulaba que una lectura actual de la tradición literaria insular permitía una suerte de “sobreiluminación” del presente creador.

hecho creativo. En la breve composición “María Silvestre” (1930: 20), muy cercana al *hai-kai*, el poeta juega con el título, el apellido, y el contenido; es un auténtico canto a la imaginación, algo refrendado en el mismo hecho de nombrar a Alonso Quijano quien, tras la máscara de don Quijote de la Mancha, protagonizó las aventuras y desventuras más inimaginables; como este, tras llegar a su casa derrotado de su oficio de caballero andante, el poeta también desea hacerse pastor:

Después que te vi, he soñado
hacerme pastor, lo mismo
que don Alonso Quijano.

En la misma línea gregueresca podemos citar “Retrato de Juan Ramón” (1930: 22): los poetas canarios siguen su referencia, con sus nociones de depuración, esencialidad y selección del material poético, llegando a la mínima expresión (“J. R. J. / Emisora del cielo”). “Girasoles” (1930: 23) es otra composición que, como la titulada “Fiesta” (1930: 52), está marcada por la brevedad, uno de los signos de la modernidad poética asociado al concepto de fragmentarismo: estos textos breves son las concreciones líricas más logradas tanto del concepto de autonomía poética como de la noción de la palabra en libertad que el surrealismo llevará al extremo. Este poema nos recuerda a la estética creacionista, por ejemplo, de Gerardo Diego en *Manual de espumas*, donde una sola palabra es capaz de despertar la intuición metafórica (“Decidme qué hora es, / áureos relojes de la primavera.”) “Mañanitas en la aldea”, como los ejemplos anteriores, manifiesta una mayor audacia en el uso y alcance de la imagen, que llega en este poema a uno de sus cúlmenes; dentro del propio poema, no fuera, están las claves para su interpretación, idea esta que entronca con otro de los principios gestores de la modernidad poética, la autonomía del arte. Solo el color blanco puede cohesionar poéticamente la composición (1930: 25):

El alba moza me ordeña
su jarro de leche fresca¹¹.

El poema es una idea leve, una caricia a la realidad que se eleva cual pompa de jabón para no llegar a ninguna parte. Esta intrascendencia, que

¹¹ En esta misma línea situamos los poemas titulados “Noche de paz...” o “Tono menor”.

nos trae a la memoria, por ejemplo, los primeros textos de Rafael Alberti, también destaca la idea del poema como *golpe* imaginativo, que podemos apreciar en el poema titulado “Pescador” (1930: 51), personaje que nos vuelve a traer a la mente al cazador espinosiano o al marinero albertiano, que refleja esa fusión entre las dos profesiones (“¿Tú pescador? Yo, poeta. / Toma un verso de carnada / y péscame una sirena”).

“Leyendo a Francis Jammes” es uno de los poemas más extensos de *Campanario...* y, a nuestro juicio, uno de los más logrados, pues en él conviven todos los signos apuntados hasta el momento. Halla aquí eco nuevamente la idea de que el poeta es un “coleccionista de imágenes”, que puede emparentarse con las ideas ultraístas que defendían la metáfora como elemento esencial para la creación. También es propio de esta hora que el cine invada y se (*con-*)*fund*a con el mundo natural en plácida convivencia, en una suerte de *amplificatio* imaginativa. Otra vez los “ojos de niño” apuntan a que su nueva palabra es un gesto fundacional de realidades no vistas que la mirada esculpe, como es un *leitmotiv* fundamental para los nuevos creadores insulares el motivo de la tarde, momento metafísico de la taumaturgia. Este poema resume bien los gustos de la primera vanguardia (1930: 27-28):

Leyendo a Francis Jammes,
 voy por la carretera.
 Hacia el sitio de siempre, el de todas las tardes...
 Coleccionista de crepúsculos,
 quiero tener la colección completa:
 [...]
 He tomado mi abono de butaca silvestre.
 [...]
 Ahora cierro el libro. Ya se abre el telón.
 Otro nuevo crepúsculo...
 La noria de colores alegremente gira.
 Y la tarde, la tarde
 ciñe a su carne azul un mantón de manila.
 [...]
 Mutación a la vista.
 El “allegro” ha finado.
 En un tono menor, sinfoniza el violeta.
 Ya se nos va acercando la enlutada Princesa.
 Y en su honor, la Ciudad
 enciende el homenaje de sus rosas eléctricas.

[...]

Retorno.

De los ojos me cuelgan

—todavía—

las flores del crepúsculo. Sobre mi pecho canta
el libro de poemas.

[...]

Pasan unas chiquillas y una canción ingenua,

[...]

Pasa un verso, también, en la brisa risueña...

Paso yo...

[...]

La presencia del crepúsculo es, según nuestra forma de ver, un elemento positivo por ser, también, un *leitmotiv* generacional; así lo reconoce el propio Gutiérrez Albelo (1988: 25) en la hermosa reseña¹² que realiza para festejar la publicación de la obra de Agustín Espinosa *Lancelot 28°—7°*:

Las juventudes de las islas laboran en silencio. Honestamente. Heroicas. Solitarias. (¡Qué fatigosos sus trabajos. —De la marca Heracles—. Qué dramatismo el suyo. De voces clamantes, desérticas. De aves desoladas de otros cielos!) De vez en vez, se asoman al escenario. Con su caza limpia, auténtica. Con su exacto ramillete de luceros. Ante la estupefacción de la manada patil. “Que imita el claxon sobre los crepúsculos.” —Sobre la suavidad de los crepúsculos—.

Sintomáticamente, en esta composición la luna, símbolo romántico de la soledad, como “enlutada princesa” nos trae a la mente la idea de que Gutiérrez Albelo sabe que es este un elemento de una estética ya pasada. También se halla presente, como ya comentamos en el poema “Campanario...”, la noción del poema como *sinfonía de palabras* y, por otro lado, el mundo ciudadano alude a los elementos propios de la estética futurista; además, está presente la estética neopopularista, con “las

¹² El texto se titula “*Lancelot 28°-7°*. Un libro de Agustín Espinosa”, y aparece en el rotativo *La Tarde* (14 de diciembre de 1929). Sin duda, algunos de los juicios teóricos que vierte sobre esta primera obra del autor de *Crímen* están ya en germen en *Campanario de la primavera*.

aguadoras”, “el mendigo”, “las niñas” y su “canción ingenua”¹³. La caída de la tarde cobra aquí un nuevo encanto, gracias a ese tratamiento cinematográfico, presente hasta en los recursos estilísticos: el poeta se llega a objetivar (“Paso yo...”) como forma de insertarse como personaje y espectador de esa película cromática. La referencia a la “pureza” tampoco es gratuita: ya defendida por Juan Ramón, la película de la tarde dibujada en estos versos-fotogramas es toda una declaración de intenciones sobre los gustos del momento; una vez más, nos encontramos ante una referencia metaliteraria.

La composición “Allegro Apassionato” se relaciona con ese aspecto musical ya comentado; la posición de las palabras en el verso marca su preeminencia semántica, así como las marcas gráficas, como comillas o guiones. La luz natural cede paso a una sinfonía eléctrica de colores (1930: 49-50):

Tarde pasada aquí, frente al Atlántico.
[...]
Florece entre las sombras
una mágica
primavera de luces...
Y ahora es un “allegro
apassionato.” Ahora
desgarran la negrura de los muelles
inmóviles guirnaldas de amarillos
y encarnados y verdes
y azules farolones.
[...]

“Agitato”, poema con título de clara referencia musical, representa, desde el punto de vista formal, un buen ejemplo del dominio que siempre mostró Gutiérrez Albelo en el manejo de la métrica; en este caso, el último verso suma tantas sílabas como los tres anteriores. Cada verso es como una ola y el final de todos es la orilla, en la que, lúdicamente, desembocan todas las sílabas. Recordemos, además, que el juego visual es otro rasgo propio de la primera vanguardia por el que el poema se acerca a la pintura, no solo por su carácter descriptivo sino también por su aspecto formal, buscando

¹³ No hemos de olvidar que esta alusión a seres marginales ya tiene un claro exponente en Espronceda (“Canción del pirata”, “El pescador” o “El mendigo”).

sugerir nuevos sentidos. El ímpetu breve de cada ola —verso— contrasta con el dilatado final de cada golpe de mar¹⁴:

Las olas
—yeguas blancas—
se desbocan
contra el acantilado de la playa.

“Otra vez, la ciudad” está dedicada a Agustín Espinosa. Con ecos de Tomás Morales, se poetiza sobre el mar y la ciudad, con referencias, también, a su amigo Perico (García Cabrera). Motivos de este poema son el mar, la tarde, edificios con sombras alargadas o la ebriedad del momento; la “ciudad morena”, personificada por el adjetivo, con la presencia de ese tono irónico, distanciador, tan propio de la poesía quesadiana, así como algunos recursos de recurrencia como la geminación del segundo verso, que visualmente simula una ola que va creciendo hasta batir en las rocas (como visual es el empleo de la epanadiplosis y el encabalgamiento: “Hincha su cola el abanico negro. / El abanico negro cuya curva se funde / con la curva del cielo”) son elementos que se distancian del modernismo y acunan una óptica nueva (1930: 67-68):

Otra vez, la ciudad con su abrazo de seda.
El mar, el mar. El Mar.
Y la ciudad, tendida en la ribera.

[...]

Detrás del biombo chino del crepúsculo,
la tarde azul y rubia se nos vela.
(¿Se hace la *toilette* de otro día, Perico?)
Largas cintas se estiran hasta el cielo.
Hincha su cola el abanico negro.
El abanico negro cuya curva se funde
con la curva del cielo.
Y alguien llama a la Luna.
Y le pide —en cuartetos—
que haga trizas las sombras con una carcajada.

¹⁴ Recordemos que, según Gómez de la Serna en carta a Juan Manuel Trujillo (*La Tarde*, 6 de marzo de 1934), “mi visión de Canarias es la de una tierra sin orillas, porque lo que es grato no tiene orillas... No paso porque sean islas. El mar es allí paisaje”.

[...]

Ay este vino de tinieblas.
 Y la Ciudad —abajo— tendida en la ribera.
 Sus collares de luces.
 Sus gritos perfumados de sirenas.
 ¡Entremos —de una vez— en la Ciudad morena!
 [...]

En Albelo ya hemos notado la tendencia a comparar a personas con seres o entidades inanimados, algo que se radicalizará en el surrealismo, como ocurre en “Taberna” (1930: 71-72); tónica visión del poeta enamorado y soñador, un ser marginal que nos trasmite ciertos ecos del romanticismo. El martilleo sobre la apariencia sórdida y sucia de la taberna pretende fijar la imagen del lugar a la par que resaltar a la protagonista:

[...]

Por aquí vaga un verso de Verlaine,
 quizás, de Poe; acaso, de Musset...
 Pero no es este —para mí— el hechizo.
 Sino esta chica rubia.
 Esta frágil muñeca.
 Que a la parroquia atiende saladísima,
 ligera.
 Y es como un hada buena
 que derrama un rayito de sol en la taberna.
 [...]

En “¡Qué pena!” (1930: 75-76), la intrascendencia, la despersonalización, la negación del sentimentalismo, que podemos levemente apreciar en otros poemas del libro, la esencialidad y concisión expresivas, relacionadas con la estética juanramoniana y la idea de esquematismo, son rasgos que signan a este poema metapoético¹⁵ como propio de la primera vanguardia. Destaca, también, el guiño becqueriano:

[...]

Qué pena. Sí, qué pena
 que yo

¹⁵ Metapoético es también el sentido último de “Un poco de alegría” (1930: 79), poema que cierra el libro con el mismo optimismo con el que se abrió (“¡Que broten mis poemas / como un chorro / de agua fresa!”)

no sea
 uno de esos
 poetas
 que forjan madrigales y sonetos...
 Y que, por el contrario, haga estos versos
 que a ella no le gustan...
 estos desnudos versos,
 sin galas de retórica,
 ingenuos...
 que me salen así,
 casi sin yo saberlo.

“Adiós a la pipa” (1930: 77-78) es otra composición de tema intrascendente con el que Gutiérrez Albelo rompe con el tópico del poeta que solo canta temas graves. La ironía, recordémoslo, es un rasgo propio de la nueva poesía, algo ya establecido en *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset. Ese humor irónico también se refleja en esos toques anglófonos:

Ahora —antes de pasar a otro poema—
 mereces que te cante,
 pipa inglesa;
 y que te encienda
 en la brasa
 de una estrella.
 [...]

Adiós, adiós... Ya que no puedo
 hacerte un ataúd como yo lo quisiera
 —rebrillante de gemas—,
 permite que te encierre en el estuche
 de este humilde poeta.
 ¡Atado con la cinta de la última espiral,
 amada pipa inglesa!

Sorprende ese primer verso, donde el propio acto de la escritura se ve como una rutina, para quitarle importancia y trascendencia al propio trabajo del poeta, magnificado en la época modernista —recuérdese que el poeta era un lírico orfebre—. Esta es la constatación de ese cambio de mentalidad del que hemos venido tratando en la línea de lo que Rodríguez Padrón (1991: 137) atinadamente ha denominado “ciertas vislumbres,

caminos abiertos hacia la obra posterior” que representa *Campanario...* Además, esto se convierte en toda una desmitificación del hecho poético mismo y un claro guiño antimodernista.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El torbellino que supuso el surrealismo en poetas como Emeterio Gutiérrez Albelo sería imposible de entender sin tomar la asimilación de “nuevas rutas” en su devenir poético. Gutiérrez Albelo comienza con *Campanario de la primavera* un nuevo camino, aquel que surcó la generación de los intelectuales canarios, en un intento por sintetizar nuevas tendencias y desvistiendo de viejos ropajes una palabra que pretende ser auroral, así como eliminando cualquier filtro de atisbos realistas del vidrio de su mirada. Con Rodríguez Abad (1989: 12) convenimos en que *Campanario...* “supone un cambio en la lírica de Canarias que aún recorría los senderos de la ya decadente estética modernista.” Afirmamos, pues, que *Campanario de la primavera* es una obra de decididas insinuaciones vanguardistas con las que el autor de *Enigma del invitado* aspira a la consecución de valores exclusivamente artísticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aullón de Haro, Pedro (1989), *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus.
- Borges Rodríguez, Ana (2012), *El grupo chileno Mandrágora y la “facción surrealista” de “Gaceta de Arte”: un estudio comparativo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- Cano Ballesta, Juan (1996), *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI editores.
- Cartones e Índice* (1992), edición facsímil con preliminar de Andrés Sánchez Robayna y estudio de Nilo Palenzuela, colección “Facsímiles de Canarias”, Gobierno de Canarias.

- Castells Molina, Isabel (1993a), “*Campanario de la primavera*, de Gutiérrez Albelo: creación y re-creación”, en *Homenaje a José Pérez Vidal*. Coord. Carmen Díaz Alayón, Litografía A. Romero, Santa Cruz de Tenerife, pp. 245-263.
- Castells Molina, Isabel (1993b), *Un “chaleco de fantasía” (1930-1936): la poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Cooper, Jean C. (2000), *Diccionario de símbolos*, Barcelona Gustavo Gili.
- Delgado, Juan José (1999), *El cuento literario del siglo XX en Canarias. Estudio y Antología*, Cuadernos de Literatura del Ateneo de La Laguna.
- Espinosa, Agustín (1980), *Textos (1927-1936)*, edición de Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife.
- Espinosa, Agustín (1988), *Lancelot 28^o—7^o*, edición de Nilo Palenzuela, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria.
- Friedrich, Hugo (1974), *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, Barcelona, Seix Barral.
- Gutiérrez Albelo, Emeterio y Pedro García Cabrera (2005), *Dos poetas en su centenario*, comisarios Rafael Fernández y Dolores Íñiguez Ibáñez, Universidad de La Laguna.
- Gutiérrez Albelo, Emeterio (1924), “Vaga y breve disertación sobre la poesía”, *Gaceta de Tenerife* (20 de noviembre).
- Gutiérrez Albelo, Emeterio (1988), *Poemas surrealistas y otros textos dispersos*, recopilación e introducción de Andrés Sánchez Robayna, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- Gutiérrez Albelo, Emeterio (2005), *El mar inverosímil. Antología poética*, selección y prólogo de Andrés Sánchez Robayna, Madrid, ediciones La Palma.

- Gutiérrez Albelo, Emeterio (2005), *La razón de mi vida: antología de poesía no surrealista*, edición de Miguel Melián García, Santa Cruz de Tenerife, ediciones Idea.
- Gutiérrez Albelo, Emeterio (2005), *Los libros de la vanguardia; poemas diversos y dos textos críticos*, edición de Rafael Fernández Hernández, Santa Cruz de Tenerife, ediciones Idea.
- Jiménez, Juan Ramón (1987), *Antología poética*, selección, introducción y notas de Carmen Jiménez y Eduardo Márquez, Barcelona, Planeta.
- Lorenzo-Cáceres, Andrés de (1990), *Isla de promisión*, edición, introducción y notas de Miguel Martínón, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- Martinón, Miguel (ed.) (2009), *Poesía canaria moderna (1868-1939): antología*, Santa Cruz de Tenerife, ediciones Idea.
- Palenzuela Borges, Nilo (1991), *El primer Pedro García Cabrera*, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Pérez Corrales, Miguel (1999), *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias)*, Museo de Teruel.
- Pestana Nóbrega, Ernesto (1990), *Polioramas*, selección e introducción de Nilo Palenzuela, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- Rodríguez Padrón, Jorge (1991), “La poesía primera de Emeterio Gutiérrez Albelo”, en *Lecturas de la poesía canaria contemporánea I*, colección “Clavijo y Fajardo”, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, pp. 137-162.
- Rodríguez Padrón, Jorge (1992), *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, colección “Clavijo y Fajardo”, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Sánchez Robayna, Andrés (1981), “La metáfora descendente”, suplemento “Jornada literaria” del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (28 de noviembre).

Soria Olmedo, Andrés (1988), *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo.

Trujillo, Juan Manuel (1986), *Prosa reunida*, edición de Sebastián de la Nuez, Cabildo Insular de Tenerife.

Villalba, María Luisa (1930), “Un libro de Gutiérrez Albelo”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife (23 de junio).