

EL TEATRO ESPAÑOL DE VANGUARDIA EN CANARIAS (1924-1936)

P O R

RAFAEL FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

El teatro de vanguardia se inserta en la corriente de renovación europea, surgida de manera particular en Alemania y Rusia, aunque no sean éstos los únicos países que aportaron figuras a la renovación del lenguaje escénico desde la primera década del presente siglo. Renacimiento que al paso de los años intentará llevar al teatro lo que en la plástica y la literatura conocemos por *avant-garde*. Esto es, un compromiso con la modernidad según los nuevos signos con que el hombre de esta centuria respondió a las crisis económicas, a las nuevas correlaciones de fuerzas internacionales, a los profundos cambios sociales y a los efectos de la Primera Gran Guerra. En la España que va de los años veinte a la contienda civil, el teatro sigue una trayectoria de continuidad benaventina y sainetesca, muy alejada de esos cambios que ya llevaban veinticinco años de historia. Hablo, claro está, de la tónica dominante, aunque los éxitos de Jacinto Grau, Lorca y Casona, las experiencias de parte del testro de Valle-Inclán, o los fracasados intentos de *Azorín*, y el empuje renovador de Max Aub o la nueva comicidad de Jardiel Poncela presagiaban nuevas direcciones para un teatro que necesitaba revitalizarse en su raíz y crecer de acuerdo con los nuevos aires dramáticos, aunque

—como he dicho— el público europeo ya hacía tiempo que degustaba un teatro experimental, asentado por la crítica y sancionado por amplias capas de la población.

En Canarias va fraguándose, desde finales de los años veinte, un grupo de escritores, heterogéneo (Pérez Minik: 1975, 42-43) en sus últimas aspiraciones sociales y políticas, pero con ansias de insertarse en una nueva tradición, alejada de academicismos estériles y que encontró en las formulaciones surrealistas esa vía de rompimiento con lo viejo para entregarse a una nueva forma revolucionaria de ver el mundo; y en algún caso de transformarlo. Grupo formado por Agustín Espinosa, Claudio de la Torre, Pedro García Cabrera, Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdahl, entre otros, al que hemos de situar en una tradición ansiosa de modernidad. Estos autores, artistas y dramaturgos quedarían prendidos de las condiciones estéticas que maduraron en España y en Canarias entre los años veinte y treinta.

Como en el conjunto peninsular, las revistas desempeñaron un papel neurálgico en la difusión y dinamicidad de la denominada «poética de la ruptura». Bastantes años después que el aluvión de revistas (*Cervantes*, *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*, etc.) aparecidas en la Península de 1916 a 1922, y en diálogo tenso con la *Revista de Occidente* y muy gustoso y próximo a *La Gaceta Literaria*, fundada ésta en 1927 por Giménez Caballero y Guillermo de Torre, se lanzan a la palestra estética y a la beligerancia rupturista las cuatro revistas que signan el itinerario de las vanguardias históricas en Canarias: *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), *Cartones* (1930), *Gaceta de Arte* (1932-1936) e *Índice* (1935) (Mainer; 1972) y (Palenzuela Borges: 1992, 19-38). En el plan de difusión de las vanguardias insulares influye decisivamente la personalidad del pintor tinerfeño de la escuela de París Óscar Domínguez, a través de quien se celebra en Santa Cruz de Tenerife la II Exposición Mundial Surrealista, el 11 de mayo de 1935, con obras de Dalí, Picasso, Joan Miró, Giorgio de Chirico, Ives Tanguy, Marcel Duchamp, Man Ray, Alberto Giacometti o Max Ernst, entre otros. Este importante evento logró un mayor impacto en los grupos vanguardistas por la participación directa de André Breton y

Benjamin Péret o la proyección de filmes como *L'âge d'or* de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

Así, en este clima de agitación cultural se desenvuelve lo que desde nuestro presente podemos denominar la tradición de la vanguardia teatral europea y su cristalización en Canarias. Experimentalismo escénico, constitutivo de toda una herencia que en el teatro debemos retrotraerla a la ruptura textual de Jarry con su *Ubu rey* de 1896, al circuito formado por Henri Ibsen-Anton Chejov-Frank Wedekind, a las experiencias del Vladimir Mayakovski que ensaya sus nuevos métodos con el simbolismo del belga Maeterlinck; de directores, escenógrafos y buscadores de dramaturgias, como Konstantin Stanislavski, Edward Gordon Craig, Karl Meyerhold, Jevgeni Vajtangov y Erwin Piscator, que aportan una nueva dicción escénica desde ese largo interregno de paz europea concluido en 1914 hasta la interpretación de un mundo espantado con los horrores de la Primera Gran Guerra y su secuela en los años inmediatamente posteriores.

La renovación teatral europea no puede separarse del primer manifiesto futurista de Marinetti en 1909 —aclimatado para España en el año siguiente y aparecido en la revista *Prometeo* (1908-1912) de Ramón Gómez de la Serna—. La ruptura con todo academicismo, la oposición al conformismo burgués, la independencia de la obra de arte frente a una realidad limitada por los convencionalismos establecidos, etc., fueron encadenando toda una oleada de movimientos que hoy conocemos como *ismos*: imaginismo, constructivismo, vorticismismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, creacionismo, ultraísmo, surrealismo... Desde aquel *Manifiesto futurista para los españoles*, pasando por la llegada a España del chileno Vicente Huidobro a finales de la Primera Guerra, con su «creacionismo», hasta la primera mitad de la década llamada impropiaamente «felices veinte», ya nuestro pensador más europeo, perspicaz intérprete del teatro de aquellos tiempos, atento analista de las evoluciones culturales, políticas y sociales del mundo de posguerra, don José Ortega y Gasset, rotula los nuevos derroteros del arte de vanguardia con su obra *La deshumanización del arte*

(1925); un arte que no sólo no imita a la Naturaleza, sino que crea su propio espacio fuera de ella. Pero, como luego se verá, el teatro en España significó, en términos generales, un intento fallido, a pesar de las felices incursiones de un Valle-Inclán (cuyo genio de raíz dramática supo infundir los aires vanguardistas a su teatro desde el primer esperimento, *Luces de Bohemia*, publicado primero en 1920 en semanario y luego en 1924 como libro)¹, y de la contribución de escritores, no hombres de teatro, noventaiochistas como Unamuno y Azorín, o de aquellos pertenecientes a la primera etapa de las vanguardias españolas, como Ramón Gómez de la Serna, y también pese a que revistas y reflexionadores de esas mismas vanguardias se preocuparon de poner en circulación sus propios presupuestos estéticos. (Como muestra valgan, además de la publicación de los distintos manifiestos en España desde 1910, dos datos correspondientes a esa primera mitad de los años veinte: la publicación de la obra del jefe de fila del ultraísmo, Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, y la traducción del *Manifiesto del Surrealismo* en la *Revista de Occidente*.)

El itinerario de los escritores y artistas canarios de este período es buena prueba de los afanes vanguardistas que toda la cultura española experimentó entre 1923 y 1936 en torno a la agitación renovadora de personalidades como J. Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna —por mostrar dos polos de un mismo impulso europeo de experimentación en el pensamiento y en la estética— (López Campillo: 1972).

Algunos de sus miembros fueron los firmantes del Primer Manifiesto de *La Rosa de los vientos* por el que queda, de una parte, fijada la posición vanguardista insular: la defensa del

¹ La primera compañía profesional que representó *Luces de Bohemia* fue la del «Théâtre National Populaire» de París bajo la dirección de Jean Vilar, en 1963. José Tamayo la montaría en España seis años más tarde. La fecha de publicación de esta obra de Valle-Inclán casi coincide con las de dos piezas teatrales de distinto signo pero que hemos de insertar en ese mismo ambiente de renovación escénica: *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, y *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello.

universalismo y el rechazo del regionalismo decimonónico, como un primer paso de la vertebración de la «facción surrealista española» (Pérez Minik: 1975). Por otra, tanto las sucesivas adscripciones estéticas al ultraísmo y al creacionismo como al influjo del popularismo de los escritores del 27.

De los tres autores representativos de un teatro de renovación y ruptura², Claudio de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1897-Madrid, 1973), Agustín Espinosa (Tenerife, 1897-1939) y Pedro García Cabrera (La Gomera, 1905-Santa Cruz de Tenerife, 1985), sólo el primero fue un hombre de teatro, aunque para los tres representaba todo un reto ver expresados en lenguaje escénico algunos de los hallazgos del teatro experimental desde finales del XIX a los treinta, época en la que estos autores insulares componen *Tic-Tac* (1925), *Proyecciones* y *La casa de Tócame Roque* (1934). Los tres pertenecen a otra tradición escritural: la de aquellos que siendo poetas o narradores, en sentido estricto, abordan otros géneros buscando nuevas formas de expresión, otras vías de indagación no sólo formales, también ideológicas. Por ejemplo, en *Proyecciones* hay presente una tragedia conceptualizada del absurdo; esquemática, si se quiere, pero se da un intento de adecuar la proyección de las personalidades contemporáneas apoyándose en formas de estilización vanguardista; esto es, los pasados logros del teatro expresionista se ponen al servicio de pequeñas situaciones dramáticas que no afirmamos se parezcan, pero que recuerdan al Jacinto Grau de *El señor de Pigmalión*, al teatro de Max Aub y en especial a *Los medios seres* (1929), pieza de Gómez de la Serna. De estas influencias y ambientes de experimentación escénica vamos a hablar en seguida.

Ya José Monleón ha destacado las líneas críticas con que aún hoy debemos enfrentarnos a muchos de los autores que se acercaron al teatro más como escritores que como conocedores del lenguaje escénico. En su *Teatro del 98 frente a la sociedad española*, de 1975, obra en la que recopila algunos ar-

² Excluyo de este teatro radicalmente experimental otras fórmulas de renovación teatral en las islas, como la del neomaeterlinkeano *Alonso Quesada*.

títulos escritos desde 1964, hay buenos ejemplos sobre Unamuno, Valle, Arniches, Benavente, Baroja, Azorín y los Machado. Aquí nos interesa lo que el director de *Primer Acto* denomina la curiosidad intelectual y la ideología de Azorín. Es un buen ejemplo, decimos, porque Azorín no se acercó al teatro de una forma ocasional —cosa común en los escritores de otros géneros—, no; se apasionó por el teatro, tanto en la faceta crítica como en la creativa. Pero ese esfuerzo por renovar el lenguaje escénico —tan lleno de buena voluntad— quedó en eso, en un intento fallido que ya la crítica de la época se encargó de recensionar oportunamente, en especial las perspicaces plumas de Ramón Pérez de Ayala y de Enrique Díez Canedo. No obstante, el esfuerzo de Azorín en obras como *Old Spain* (1926), *¡Brandy, mucho Brandy!* (1927) y la trilogía *Lo invisible* (1928) —constituída por las piezas *La arañita en el espejo*, *El segador* y *Doctor Death*, de 3 a 5, estrenadas las tres por separado durante el año anterior— es el que deseamos destacar aquí, pues muestra el camino por el que otros autores de generaciones más jóvenes condujeron sus esfuerzos, según dos tendencias: la representada por quienes escribieron principal y fundamentalmente para el teatro como expresión del impulso vanguardista —éstos fueron los menos—; o bien la de aquellos que, insertos en el tráfico de la renovación —editores de revistas, poetas, narradores, etc.— decidieron lanzarse a la aventura teatral, como otra expresión del mismo ánimo de la *avant-garde*. Un ejemplo de los primeros es Max Aub, que ya en 1923 —antes que Azorín— ensaya formas dramáticas experimentales. Ejemplos de la segunda expresión son los canarios A. Espinosa y P. García Cabrera. Claudio de la Torre, que ya había sido Premio Nacional de Literatura en 1924 por su novela *En la vida del señor Alegre*, al transitar con éxito las nuevas formas escénicas, se dedicaría en cuerpo y alma al teatro y al cinematógrafo.

Ese teatro «sin drama», como denomina Ruiz Ramón al de Azorín, contemplativo y abstracto, sin lazos con la realidad histórica —tal el Valle de las *Comedias Bárbaras* y los Esperpentos—, es el que vamos a encontrar en uno de los veneros dramáticos que produjeron los autores de las vanguardias. El

ejemplo del primer Max Aub, entre 1923 y 1935, permite adentrarnos en una de las experiencias autorales que se esforzó, desde el teatro, en ofrecer nuevos frutos de la vanguardia a esta faceta del arte tan desasistida en España, pues hay que afirmar ya, sin paliativos, que la aportación española a un teatro experimental fue muy escasa, y la que hubo falló tanto por la falta de enraizamiento en la sociedad como por el ahogo que produjo el fenómeno benaventino y su epigonía en el gusto del público. Ya se dolía Max Aub, por aquellos años, de la escasa respuesta de público y empresarios

escribí comedias 'de vanguardia' impropias para los teatros españoles al uso benaventino y muñozsequistas (...) Añadíase mi preferencia por el puritanismo de Copeau (...) Este gusto me costó por entonces la vida escénica.

Es de sumo interés que pongamos las obras de estos autores en «diálogo» con las muestras de la vanguardia insular. Por ejemplo, en *Proyecciones* de García Cabrera domina el estatismo escénico, que responde al esquema de la contemplación reflexiva; este rasgo no excluye la acción, antes bien la propicia más allá del espectáculo teatral, en los dominios de la praxis socio-psicológica. Aunque no es uno de los aspectos centrales de la obra, el aislamiento y la incomunicación entre los hombres —al igual que en el teatro de Mac Aub— están presentes como una especie de segunda interpretación. Lo que sí es un tema nuclear no sólo de esta obra, sino de cualquiera contemporánea, es el de la disolución de la personalidad; incluso más allá de ese drama se alza el de la pérdida de los perfiles de la propia personalidad por una suerte de *invasión del otro*, de la proyección de los otros en el yo que vive y, a su vez, se proyecta, «se alimenta» de los otros. De ahí que en el capítulo III de su novela corta *Las fuentes no descansan* García Cabrera explique esta noción proyectiva a través del personaje narrador:

Muchas veces me he preguntado sobre las distintas proyecciones de una persona en otras, dentro de las cuales ha llenado un lugar, ignorándolo. Puede ser una proyec-

ción de odio o de complacencia, pero lo cierto es que numerosos «alguien» nos llevan consigo y, en cierta manera, participamos, como una sombra desprendida, de la intimidad de esos «alguien».

Como en *Los medios seres*, algunos personajes de García Cabrera aparecen en escena con una parte de su cuerpo oculta, para expresar así la idea de identidad complementaria, que participa en sí y en los otros «como una sombra desprendida», al decir del autor.

La misma distribución escénica de *Proyecciones* es una afirmación de la estructuración vanguardista: la obra consta de ocho cuadros. El tercero, cuarto y quinto toman la denominación de primera, segunda y tercera posibilidad, respectivamente, de un mismo Tercer Cuadro Triple. Los distintos cuadros-escenas, si convertidos en instantáneas fotográficas, de pronto se ponen en movimiento para constituir un proceso hilvanado en los sucesivos cuadros: esto es, la proyección del pensamiento en acción. Los enfrentamientos dialógicos se establecen siempre entre dos voces (Pintor/Hijo, Líder/Uno, Esposo/Esposa, etc.), que en ocasiones adquieren la forma de un *discurso absurdo*. He ahí lo interesante de esta pieza. El rasgo del absurdo es un instrumento que permite al autor reflejar una sociedad y unos tipos humanos inconscientes, falseados por las convenciones. Si hubiésemos de clasificar *Proyecciones* dentro de los tres subgéneros estudiados por Kayser (1970), *Drama de personaje, de acción y de espacio* lo incluiríamos dentro de este último, pues los personajes no son otra cosa que «ligazón externa de los cuadros». Casi podríamos decir que en *Proyecciones* no hay acontecimiento que representar, que la acción prácticamente no existe. Lo que importa al autor es la constante *proyección* de un *yo* en *el otro*, en un insistente deseo de complementación del pensamiento en acción.

Ese proceso de «congelación» de la imagen-cuadro, para discurrir luego en una confrontación dialógica de dos personajes, reproduce el binomio contemplación-acción. *Proyecciones*, con este esquematismo que resta secuencialidad, pero intensifica un modelo que se puso muy de moda en el teatro

alemán de los años veinte y, desde luego, en los nuevos experimentalismos de inicio de los sesenta, recuerda, en la articulación de los dos planos, en la alternancia de lo absurdo y lo real, a *Tic-Tac*. ¿Por qué?, podríamos preguntarnos. Antes de contestar digamos que Claudio de la Torre escribe esta obra, según la primera edición, entre 1924 y 1926, aunque dirá más tarde, de acuerdo con la explicación que introduce en el prólogo a la de 1950, que la compuso en 1925. Como luego veremos, en esas dos ediciones se dan diferencias notables³. Este polifacético grancanario, que supo articular distintas vertientes creativas y culturales, desde la narración y el teatro a la dirección cinematográfica, sin olvidar su trabajo como guionista, productor *under ground* de la vanguardia y responsable del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid, no pudo, sin embargo, estrenar *Tic-Tac* hasta 1930. Primero se representó en el Teatro Guimerá el 6 de marzo de 1930; el 3 de octubre de ese mismo año se montaría en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid.

La trayectoria estrictamente teatral de Claudio de la Torre fue larga y dilatada: desde *El viajero*, estrenada el 19 de agosto de 1917 en el «Teatro Mínimo» familiar, dirigida por su hermana Josefina, hasta *Eugene*, publicada en la revista *Millares* (1967), este autor transitó muy diversas dramaturgias. El teatro de Claudio de la Torre ofrece dos etapas. En la primera, anterior a 1947, pueden distinguirse dos momentos: uno inicial, previo a la Guerra Civil

lo situó entre los «nuevos» dramaturgos españoles que en los años treinta intentaron superar las viejas fórmulas del teatro burgués español sustituyéndolas por una dramaturgia de aire marcadamente europeo (Ruiz Ramón: 1975, 305-306).

Al segundo momento, apegado a problemas referentes a la Segunda Guerra Mundial, corresponden *Tren de madrugada* (1944) y *Hotel «Terminus»* (1946). Estos dos dramas significan

³ Estudiadas por F. Ríos Torres. Este editor ha señalado 933 variantes en ambas ediciones de *Tic-Tac*.

intentos de crear «un posible teatro colectivo social» (Pérez Minik: 1961) aunque fallido, a la manera de lo que abordó Camilo José Cela en su novela *La Colmena*.

La segunda etapa abarca las obras y adaptaciones que Claudio de la Torre llevaría a cabo según las exigencias del teatro comercial de la etapa de la dictadura del general Franco, pero siempre con la impronta de un profundo conocimiento del arte dramático. En el último período compuso alguna obra —como *El cerco* (1965)— al margen del llamado *teatro público* o teatro de «la continuidad sin ruptura» (Ruiz Ramón: 1975, 297); esto es, fuera del gusto conservador de la alta comedia.

¿Qué variantes se dan en las dos ediciones de *Tic-Tac*, entre las que transcurre un cuarto de siglo? Son de diversa etimología y alcance dramático. Unas corresponden a los signos gráficos, otras a las acotaciones, además de las que afectan a la intervención de los personajes y a la misma estructura externa.

La relación de *Proyecciones* con *Tic-Tac* puede⁴ establecerse en virtud de la articulación de dos planos. En la obra de Claudio de la Torre se entrelazan los planos de la realidad y de la irrealidad: en ese marco en que los sueños, el factor onírico, constituyen la espoleta de la libertad, permite al autor —a través del personaje principal— exponer el alegato neoexpresionista de denuncia de los valores socio-morales (Ríos Torres: 1985), rasgo que puede conciliarse con una «ambigua rebeldía juvenil» (Pérez Minik: 1961) de un joven desarraigado «evadido hacia un mundo fantástico del ensueño» (Alemany Colomé: 1981). El nivel de los personajes no humanos permite la aparición de personajes símbolos: los tres muertos ilustres, representantes de los estamentos militar, religioso y civil —las acotaciones a estas referencias casi caricaturescas desaparecieron, como era de esperar, en la edición de 1950—, portero, etc., en espacios también irreales: «La farmacia de los sueños» o el «Manicomio de los muertos».

⁴ Véanse las dos ediciones del Gobierno de Canarias: *Proyecciones* (FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, ed. 1987) y *Tic-Tac* (FÉLIX RÍOS, ed. 1985).

Sin embargo, frente a *La Casa de Tócame Roque* de Agustín Espinosa, obra subtitulada *Farsa surrealista*, escrita en 1934⁵, *Proyecciones* mantiene una distancia más acusada, aunque la forma de estructurar la pieza sigue la aparente arbitrariedad terminológica de la vanguardia, más propia de los géneros narrativos: en la versión que conocemos (Pérez Corrales: 1980, págs. 324-337), la obra de Espinosa consta de un prólogo, tres actos y un epílogo. También aquí se da una doble espacialidad escénica con que se presenta —y en que se representa— un ámbito surreal (en el Prólogo y en el Epílogo) y otro «naturalista» que soporta otra historia y otros personajes. Pero en seguida el contenido auténticamente surrealista, onírico, de irrealidades que se superponen a la aparente realidad abarca los tres actos con la inclusión de juegos de teatro dentro del teatro. El que se acerque a esta pieza observará que las situaciones dramáticas de los tres actos, al cabo, se funden en ese símbolo onírico de la alucinante escalera —como un objeto imposible— (imagen heredada del expresionismo alemán) en el último segmento de la obra. La plástica es la surrealista más tópica. Veamos algunos ejemplos descriptivos: la escalera se nos muestra así: «extremo superior invertido de la escalera principal de una casa»; en el Primer Acto se nos habla del Jardinero: «Trae en la mano derecha unos despojos humanos (un brazo, con su mano, de mujer, radiante de anillos y pulseras)»; de este mismo personaje se dice en el Acto Tercero que «saca del cesto un cadáver de un niño de seis a siete meses, descabezado y sin un brazo, y una horrible cabeza de mujer, a la que le falta una oreja y parte de la barba». Este lenguaje tremendista al menos multiplica la funcionalidad teatral del choque de un mundo anodino y tranquilo con otro hostil y gratuitamente cruento y cruel. Lo que sí dan a la pieza su auténtico valor dramático son los guiños al espectador, el engarce de los dos planos y el efecto sorpresa de una pesadilla que se prolonga en un espacio en apariencia irreal.

⁵ Nótese que el título es el mismo del sainete dieciochesco de don Ramón de la Cruz. Esa es una de las características de la vanguardia: el rompimiento con las distintas direcciones de la tradición para experimentar nuevas formas escénicas.

Esta solución de los dos planos, en *La Casa de Tócame Roque*, es, por tanto, más radical en su formulación y estética surrealistas que el expresionismo simbolista de *Tic-Tac* y el simbolismo abstracto de *Proyecciones*.

Éstas son, pues, tres soluciones que las vanguardias históricas españolas en Canarias ofrecen al panorama teatral de los años veinte y treinta; contribución minoritaria y marginal en el conjunto del teatro español del primer tercio de este siglo, pero de hondo aliento si nos asomamos a la huella que dejó en las generaciones de los años sesenta y setenta, oleadas éstas de creadores que encontraron en el experimentalismo escénico una nueva vía de indagación dramática.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY COLOMÉ, Luis: «El teatro contemporáneo: desde la guerra civil hasta hoy», en *Historia de Canarias*, III, Cupsa, Madrid, 1981.
- BAJARLIA, Juan Jacobo: *La polémica Reverdy-Huidobro: origen del ultraísmo*, Devenir, Buenos Aires, 1964.
- BOZAL, Valeriano: *La construcción de la vanguardia*, 1978.
- BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Cátedra, Madrid, 1979.
- *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981.
- BUCKLEY, Ramón, y John CRISPIN, eds.: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- Cartones (1930) e Índice (1935)*, ed. facsimilar, Gobierno de Canarias, 1992.
- COSTA, René de, ed.: *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Taurus, Madrid, 1975.
- DEBICKI, Andrew: *Estudios de poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Gredos, Madrid, 1968.
- ESPINOSA GARCÍA, Agustín: *La casa de tócame Roque*, en A. DE ARMAS AYALA y Miguel PÉREZ CORRALES, eds.: *Textos (1927-1936)*, Aula de Cultura de Tenerife, 1980, págs. 324-337.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael: «La renovación teatral a la luz de las vanguardias», en *Teatro canario (siglo xvi al xx)*, 2 vols., Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.
- Gaceta de Arte* (Santa Cruz de Tenerife, 1932-1936), ed. facsimilar, Madrid-Vaduz, 1981.
- GARCÍA CABRERA, Pedro: *Proyecciones*, en Rafael FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, ed.: *Obras completas. IV. Narrativa. Teatro. Ensayo*, Gobierno de Canarias, 1987.

- GARCÍA DE CARPI, LUCÍA: *La pintura surrealista española (1924-1936)*, 1986.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L.: *Movimientos literarios de vanguardia*, Salvat, Barcelona, 1974.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Istmos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1931.
- GULLÓN, Germán, ed.: *Poesía de la vanguardia española*, Taurus, Madrid, 1981.
- JARNÉS, Benjamín: *La Vanguardia* (diciembre, 1933).
- ILIE, Paul: *Documents of Spanish Vanguard*, 1969.
- KAYSER, Wolfgang: «Los géneros de lo dramático», en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, 4.ª ed. revisada, Madrid, 1970.
- La Rosa de los Vientos* (Santa Cruz de Tenerife, 1927-1928), ed. facsimilar de Sebastián de la Nuez, Plan Cultural, Las Palmas, 1977.
- LÓPEZ CAMPILLO, E.: *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Taurus, Madrid, 1972.
- (Manifiesto de *Cartones*), *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 36 (15 junio 1928).
- (Manifiestos de *Gaceta de Arte*), José Carlos Mainer (1972).
- (Manifiestos de *Índice*), «Itinerario», *Índice*, en *Cartones* (1930) e *Índice* (1935), ed. facsimilar, Gobierno de Canarias, 1992.
- (Manifiesto de *La Rosa de los Vientos*), «Primer Manifiesto», en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, febrero, 1928.
- MAINER, José Carlos: «Sobre el arte español de los años treinta (Manifiestos de *Gaceta de Arte*)», *Literatura y pequeña burguesía en España*, Edicusa, Madrid, 1972.
- «Las vanguardias artísticas (1923-1931)», en *La Edad de Plata*, Los Libros de la Frontera, Barcelona, 1975.
- *La corona hecha trizas (1930-1960)*, P.P.U., Barcelona, 1989.
- «La prosa de vanguardia», en *Francisco Ayala. Premio Nacional de las Letras Españolas 1988*, Anthropos-Ministerio de Cultura, Barcelona-Madrid, 1989.
- MORRIS, C. B.: *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Gredos, Madrid, 1988.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la: Introducción a la edición facsimilar de *La Rosa de los Vientos*, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1977.
- «Juan Ramón Jiménez y los escritores vanguardistas de Canarias», en *Archivo Hispalense*, núm. 199, Sevilla, 1982.
- OSUNA, Rafael: *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Pre-Textos, Valencia, 1986.
- PALENZUELA BORGES, Nilo: «Sobre las vanguardias insulares. Un aprendizaje metafísico», *Archipiélago Literario*, 117 (Suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife), 18 de febrero de 1989.
- «El proceso de las revistas: de *La Rosa de los Vientos* a *Índice*», en A. SÁNCHEZ ROBAYNA, ed.: *Canarias: las vanguardias históricas*, C.A.A.M.-Gobierno de Canarias, 1992.
- PÉREZ CORRALES, Miguel: «Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular», *Jornada Literaria* (suplemento del diario *Jornada*), núms. 31, 34, 38, 44 y

- 46, correspondientes a 4 y 25 de julio, 8 y 22 de agosto, 3 y 17 de octubre de 1981.
- «Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)», en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Aula de Cultura de Tenerife, 1982.
- *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, 2 vols., Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas, 1986.
- PÉREZ MINIK, D.: *Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975.
- *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1953. Reimpreso con Prólogo de Alfonso Sastre, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1991.
- *Teatro europeo contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1961. Reimpreso con Prólogo de José Monleón, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- RÍOS TORRES, Félix: «Introducción», en *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Gobierno de Canarias, 1985.
- ROZAS, Juan Manuel: «Estética de vanguardia» (Secciones IV y V), en *La Generación del 27 desde dentro. Textos y documentos*, Eds. Alcalá, Madrid, 1974.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: «Surrealismo en Canarias: para una bibliografía», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XXVIII-XXIX (1987).
- ed.: *Canarias: las vanguardias históricas*, C.A.A.M.-Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992.
- SANTANA, Lázaro: *Modernismo y vanguardia*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.
- SHEKLIN, Bárbara: «El teatro surrealista español», *Revista Hispánica Moderna*, XXII (1967), págs. 310-329.
- SORIA OLMEDO, Andrés: *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Istmo, Madrid, 1988.
- TORRE MILLARES, Claudio de la, *Tic-Tac*, en Félix Ríos Torres, ed.: *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*, Gobierno de Canarias, 1985.
- TORRE, Guillermo de: *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Reggio, 1925.
- *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- TRUJILLO, Juan Manuel: «Agustín Miranda: Tiovivo para las vacaciones. Manuscrito. Gran Canaria, 1928», en *La Rosa de los Vientos*, núm. 5, año II (enero 1928).
- URRUTIA, Jorge: *El novecentismo y la renovación vanguardista*, Cincel, Madrid, 1980.
- VALBUENA PRAT, Ángel: «El momento actual en la lírica canaria», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de marzo de 1928.