

ASEDIOS A LA POESÍA SURREALISTA DE JOSÉ MARÍA DE LA ROSA. EL  
CASO DE *VÉRTICE DE SOMBRA*

NORROWING DOWN JOSÉ MARÍA DE LA ROSA'S SURREALIST POETRY.  
THE EXAMPLE OF *VÉRTICE DE SOMBRA*

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO  
CEAD de Santa Cruz de Tenerife «Mercedes Pinto»

Resumen

José María de la Rosa es uno de los más genuinos representantes de la estética surrealista que se abrió paso durante el periodo prebélico en Canarias. Junto a Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres y Emeterio Gutiérrez Albelo formó parte del núcleo surrealista de *Gaceta de Arte*, y fue autor de algunos de los poemarios que con mayor fervor abrazaron el credo bretoniano. *Vértice de sombra* es, sin duda, la mejor muestra de esta personalísima adhesión, y en este artículo intentaremos desentrañar las principales claves que, a partir de esta *plaque*, lo sitúan como uno de los miembros más singulares dentro del grupo surrealista canario.

PALABRAS CLAVE: crítica literaria, poesía, surrealismo, José María de la Rosa.

ABSTRACT

José María de la Rosa is one of the most genuine representatives of the surreal aesthetic that made its way during the pre – war period in the Canaries. Together with Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres and Emeterio Gutiérrez Albelo he was part of the *Gaceta de Arte's* surrealist circle , and he was the author of some of the collection of poems that most eargly embraced the Bretonian creed. *Vértice de sombra* is undoubtedly the best example of this his very personal adherence , and in this article we aim at unrevealing the main key elements from this plaque which place him as one of the most unique members within the surrealistic Canarian group.

KEY WORDS: literary criticism, poetry, surrealism, José María de la Rosa.

## 1. INTRODUCCIÓN. LA GESTACIÓN DE *VÉRTICE DE SOMBRA*

Trascendente, humana y apasionada. Con estos términos definía Dámaso Alonso<sup>1</sup> la época en que el surrealismo insufló de profundos aires renovadores la creación artística en España; así, una nueva actitud –y una nueva ética– ante la vida y el arte presidida por frenéticos torbellinos de palabras en libertad se erguía en el horizonte. El poeta tinerfeño José María de la Rosa y López-Abeleda (1908-1989) fue primero testigo y, luego, partícipe de excepción en el plano poético de esta ruptura que supuso una nueva toma de conciencia ante el acto creador. Precisamente la estética surrealista es la que mejor encauzó su honda palabra humana, núcleo esencial que muestra la tensión entre su resquebrajada intimidad y una lengua, la castellana, en la que abre clamorosos surcos de soledad. A través de la lectura de su obra *Vértice de sombra* (1936-1940) proponemos una serie de claves interpretativas que, dentro de la estética ligada al ideario bretoniano, muestran también una voz muy singular en el efervescente panorama del surrealismo canario.

Es, precisamente, en el seno del grupo surrealista ligado a la ecléctica y moderna *Gaceta de Arte* en el que debemos situar su peculiar dicción lírica; allí se relacionó intensamente con escritores como Agustín Espinosa, Domingo López Torres y Pedro García Cabrera. Según sus propias palabras<sup>2</sup>, «llegamos así a 1935, fecha en que la ola del surrealismo se había volcado sobre Europa. Naturalmente a nosotros nos salpicó a fondo.» Hemos de recordar que en mayo de este año acaece, con el firme y decidido apoyo de este núcleo surrealista, la «Exposición surrealista»<sup>3</sup>, con la visita a la isla de Tenerife de André Breton, su mujer Jacqueline Lamba y Benjamin Péret; a este evento internacional hay que añadir la proyección de la película *La edad de oro*, de Luis Buñuel. Es sumergido en esta atmósfera cuando comienza la gestación de su primer libro, *Vértice de sombra*:

fui muy feliz en el tiempo en que desempeñé la secretaría de redacción de la revista en 1935, coincidiendo con la primera exposición surrealista, cuyos artífices fueron Westerdahl y Pérez Minik. Resultaron muy provechosas mis múltiples conversaciones con sus redactores y todos los contactos con el mundo intelectual en aquellos momentos.

<sup>1</sup> D. Alonso, «Una generación poética (1920-1936)», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 155-177, especialmente p. 173.

<sup>2</sup> J. M<sup>a</sup>. de la Rosa, «La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* III», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (29 de octubre de 1977). Recordemos que en 1935 José María de la Rosa es secretario de *Gaceta de Arte*, tras la salida del consejo de redacción de esta de Pedro García Cabrera.

<sup>3</sup> En este mismo artículo José de la Rosa profundiza en el valor de esta exposición: «a raíz de la exposición y las conversaciones con los viajeros, nuestro concepto de surrealismo subió en la máxima escala imaginativa. Los fenómenos oníricos fueron observados con la mayor atención. Las lecturas de Freud y Jung se multiplicaron y hubo un momento en que creíamos flotar, ya para siempre, en el ideal mundo de los sueños.»

Del proceso escritural que dio por fruto este poemario hemos de realizar algunas puntualizaciones.

En primer lugar, *Vértice de sombra* iba a ser publicado en la editorial paralela de *Gaceta de Arte*, la misma que había editado algunas de las obras surrealistas del grupo canario<sup>4</sup>, pero Pedro García Cabrera extravió el ejemplar –que contaba con una portada de Óscar Domínguez– de camino a la editorial. Esto hizo que de la Rosa tuviese que reconstruir esta *plaque* poética, que finalizó en 1940, pero que no vería la luz hasta 1966. Ciertamente, en este proceso de gestación textual que culmina con la publicación de su obra poética completa, bajo la denominación de *Desierta espera*, su propia personalidad y, especialmente, su timidez hicieron que sus textos vieran la luz mucho después de haber sido escritos. Es, quizá, este dato el que nos permite entender mejor el hecho de que haya sido –y sea– el creador menos conocido –y menos atendido– dentro del surrealismo canario. Así lo reconoció el propio autor<sup>5</sup>:

He pasado la mejor y mayor parte de mi vida, esperando. Esperando, no sé qué. Pero esperando. Ahora pongo fin a un deseo muy antiguo, escribiendo estas líneas que acompañarán a mi libro. Un extremoso sentido –mezcla de *temor al ridículo y timidez*– ha agarrotado siempre mis decisiones; y muchas veces, las más, conducidas al rincón del silencio. Tal ha sido de rígida mi propia censura. Es inexplicable cómo me atrevo a suscribir estos renglones, confesándolo. De verdad, me cuesta gran trabajo.

En segundo lugar, en ese proceso de reescritura es sintomáticamente destacable el hecho de que mantuviera el título original, con lo que queda patente que el propio poeta siente que un mismo espíritu creador preside y orienta esta obra: todo proceso de reescritura de una obra de la imaginación es tan solo una alteración de la misma que no perturba ese espíritu que la generó. Además, aunque cronológicamente los poemas de *Vértice* los termina de escribir en 1940 y son, tras *Íntimo ser* (1936), los que conforman la segunda obra en su proceso escritural, no lo es, en cambio, en su génesis como poeta, pues siempre consideró *Vértice de sombra* como su primer libro de poemas, aquel que le permitió entrar de lleno en la poesía. Casos similares serían, por ejemplo, los de *Dársena con despertadores*, de Pedro García Cabrera, obra que no fue conocida editorialmente hasta 1980<sup>6</sup>, o *Lo imprevisto*, de Domingo López Torres, *plaque* surrealista que vio la luz enteramente en 1981; y no digamos nada de su primer poemario, *Diario de un sol*

<sup>4</sup> En efecto, allí se publicaron, por este orden, las siguientes obras: *Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez Albelo (1933), *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera (1934), *Crimen*, de Agustín Espinosa (1934) y *Enigma del invitado* (1936), también de Gutiérrez Albelo.

<sup>5</sup> *Desierta espera* se publica en 1966, ediciones de «Gaceta Semanal de las Artes», Las Palmas de Gran Canaria, Imprenta de Pedro Lezcano Montalvo, y recoge toda su obra hasta la fecha. La cita la tomamos de la solapa de esta edición.

<sup>6</sup> «En el mismo mes de julio de 1936, García Cabrera escribe unos poemas que solo serán conocidos en 1980». N. Palenzuela, «Encrucijadas del surrealismo: el surrealismo en Canarias», en J. Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Universidad de Lleida, 2001, pp. 157-170, p. 168.

de verano, conjunto de versos y poemas en prosa que cuentan con su primera edición en 1987.

## 2. PRINCIPALES RASGOS ESTÉTICOS DE *VÉRTICE DE SOMBRA* A LA LUZ DEL SURREALISMO

En este punto creemos necesario precisar el *contorno* artístico que hilvana la relación de José de la Rosa con el surrealismo<sup>8</sup>. En su camino serán esenciales la pasión de la experiencia de su propia vida y el valor ontológico del paisaje insular, dentro de aquella tradición que le llega de la mano de su hermano, el también poeta y pintor Julio Antonio de la Rosa (1905-1930) y de los pintores indigenistas de la Escuela «Luján Pérez», a los que hacemos mención aquí dada la *plasticidad lírica*<sup>9</sup> que signa muchos poemas de *Vértice de sombra*, como veremos; en este poemario el proceso creativo se yergue a través de la relación «experiencia de la angustia y el vacío» – lenguaje<sup>10</sup>, lo que crea un marco textual de singular plasticidad, en el que la desvirtuación de las relaciones idiomáticas lógicas edifica un paisaje poético repleto de continuas *resonancias* simbólico-cromáticas. De este modo, el poema es un espacio de reflexión sobre el propio acto creador entendido como parte de la propia vida: vida y literatura conviven y, precisamente por ello, ciertos tintes metafísicos serán los que auspicien una raigal tonalidad autobiográfica en este poema fragmentado que es *Vértice*. La soledad de la isla, con su paisaje lleno de esquemáticos recovecos será, simbólicamente, el espejo en el que el yo poético busque y encuentre respuesta a sus más recónditas disquisiciones:

cuantas veces expongo un paisaje, mi pensamiento es Tenerife; y de aquí todas las sensaciones, todos los estremecimientos; de aquí la viva emoción que se adentra

<sup>7</sup> *Lo imprevisto* (1981) y *Diario de un sol de verano* (1987) han sido publicados en el marco del Instituto de Estudios Canarios y la Universidad de la Laguna (en el segundo caso con un estudio de Andrés Sánchez Robayna). A estas dos ediciones hay que agregar que también se encuentran recogidos en la edición de su obra completa, a cargo de C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna de las *Obras completas* (1993), editadas por el Aula de Cultura de Cabildo de Tenerife. De *Lo imprevisto* (La Espera ediciones, Barcelona, 2013) contamos con otra edición que añade textos de Régulo Hernández. Por último, nosotros mismos hemos intentado aglutinar su poesía completa y su obra ensayística relacionada con el arte y la literatura en *Poesía completa y prosa crítica sobre arte y literatura* (Navarra, 2014), que ha aparecido en la colección «Surreal» de la editorial de la revista *La Página*.

<sup>8</sup> Es Andrés Sánchez Robayna quien mejor ha bosquejado esta honda huella surrealista en José de la Rosa desde un principio: «El surrealismo fue siempre la lengua de su poesía. Su fidelidad al movimiento bretoniano fue también, si no me equivoco, un modo de fidelidad a sus años de juventud y a todo lo que esos años representaron en el orden de la cultura, en el de la política y, naturalmente, en el de la esfera personal.» La cita la extraemos de su artículo «José María de la Rosa: un recuerdo», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife (2 de marzo de 1990).

<sup>9</sup> «A los surrealistas canarios y a los indigenistas les unía la voluntad de recrear poéticamente el paisaje insular y les separaba el modo de recrearlo [...]. Mas, en ambas propuestas la mirada del artista repristina el mundo, lo da a ver de nuevo; de tal manera que la función cognoscitiva no se opone a la función estética, sino que le da sentido.» F. Castro, «El surrealismo a la sombra del Teide», en *El surrealismo entre nuevo y viejo mundo*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 34-49; pp. 34-35.

<sup>10</sup> «Un corolario de este caudal cada vez más rico de materia prima es el reconocimiento de que el surrealismo en España, en lo que a textos se refiere, tiene que trascender la temática para profundizar en el lenguaje.» C. B. Morris, *El surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 18.

por mis ojos abiertos de par en par, para que anduviera zigzagueando en mi íntimo ser, cuando he puesto el pie en la cumbre tinerfeña –en sueño o realidad–, y he contemplado siempre como nuevos, los valles, las nubes y el mar. Un paisaje puro, simple, sin nombres ni símbolos eufónicos, metido de bruces en esta geografía universal que es la Isla misma<sup>11</sup>.

En íntima comunión con el aspecto anterior hemos de incidir en el carácter contemplativo de *Vértice de sombra*, título que puede justificarse en cierta medida por el papel protagónico de la mirada. Convenimos, de este modo, en que su título se presenta con un valor *expansivo*: la *sombra* sugiere la oscuridad, la angustia, la muerte<sup>12</sup>, mientras que el *vértice* es el punto en el que se unen los dos lados de un ángulo, e indica, junto a la idea de unión, la de cúspide o punto culminante. Como ya hemos mencionado, claro está, así, el carácter metafísico de *Vértice*, representado en la abundancia de sustantivos de claro matiz vital o ligados al ser humano, la angustia y el dolor, que son los ejes temáticos centrales del libro. Pero este título no deja de esconder otro matiz esencial: el importante papel de la mirada y la plasticidad que germinan en la mayoría de los poemas. Esta idea nos lleva a pensar que ese *Vértice de sombra* es el fondo del ojo humano, un ojo que mira hacia adentro –de ahí la importancia que tendrán los recuerdos–. El ojo abierto tiene la forma de una concha abierta, donde cada uno de sus lados se une en un vértice, cénit del ángulo que forman, punto en el que se produce la visión. Hemos de tener en cuenta que hay muchas referencias explícitas a los ojos, las lágrimas, los párpados o la visión, además de alusiones al paisaje cargadas de un particular enfoque plástico que, ineludiblemente, parten de una personal forma de mirar. Este papel protagónico del espacio será altamente recurrente en *Vértice*; de hecho, muchos poemas comienzan con la preposición locativa «en» (IV, XIV, XVIII, XIX y XXI). Como veremos, José de la Rosa es poeta de *ámbitos*.

Pero, no lo perdamos de vista, hablamos de un «vértice de sombra», es decir, el ojo empírico está cerrado, con lo que la mirada es hacia adentro, lo que entronca directamente con esa idea de huida hacia el fondo, hacia las cavernas del alma, y que es un motivo que se relaciona con el ideario surrealista. Es por ello por lo que también hay determinados elementos recurrentes de gran valor simbólico asociados a estos motivos citados: la distancia –el espacio<sup>13</sup> exterior proyectado hacia el interior–, el

<sup>11</sup> La cita se encuentra en la solapa de *Desierta espera*, ob. cit.

<sup>12</sup> «José María de la Rosa [...] ha elegido –como con alguna frecuencia ocurre entre intelectuales insulares– el estilo de la sombra. En esta zona de sombra conviven los signos de una suerte de exilio vigilante y la preservación de la experiencia interior. Nada, en efecto, más definitorio de la vida y la obra de José María de la Rosa, [...]» A. Sánchez Robayna, «Visita a José María de la Rosa», *Jornada Literaria*, núm. 35, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (1 de agosto de 1981).

<sup>13</sup> En uno de los fragmentos de este poemario, el XII, su primer verso («Pabellón de equilibrios –el espacio–») será la sombra la que *acreciente* el espacio físico, un espacio que es ya realidad ontológica. La *visión negra* –al igual que esa *luz negra* que es la propia palabra escrita– amplifica el espacio, lo transmuta en conciencia, en cosmogonía sensorial; es, precisamente por ello, por lo que el espacio es cerrado («pabellón»). Por otra parte, convenimos en la seguridad que, para crear, da la distancia:



agua («tristeza», «sollozos», «lágrimas», «sudor») o lo redondo, como lo es el propio ojo, signo del vacío. Por tanto, el carácter plástico del propio título del poemario ya marca la pauta para la lectura de los poemas.

Este carácter contemplativo tiene su correlato textual en la presentación de un lenguaje no progresivo que persigue fijar un mundo en constante metamorfosis, como la propia interioridad. Esto es algo que solo se logra gracias a las inesperadas –y plásticas– asociaciones de palabras que descubren insólitos rincones de significación y fulgentes matices a partir del mundo sensible que rodea al poeta: se abren secretas veredas que apuntan a recónditas y oscuras resonancias vitales, a lo más hondo de la psiquis humana, en la línea apuntada por André Breton<sup>14</sup>: es la búsqueda del hermético resplandor del subconsciente. Será, así las cosas, la imagen llevada al extremo la que permita en muchas ocasiones fundir lo visual con lo conceptual. En palabras de C. B. Morris<sup>15</sup>, «la imagen surrealista [...] está caracterizada, según Anna Balakian en su ensayo clásico, por la divergencia y la contradicción y por un sentido de deformidad y desproporción.» En *Vértice de sombra* esta técnica surrealista, que es el peculiar manejo de la imagen, objetiva y descubre lo metamórfico del ser: esta es la contradicción de objetivarlo. Para ello, el signo debe liberarse, expandiéndose, aboliendo lo anecdótico, lo que tiene de historia. Las imágenes se hilvanan, como en el sueño, se reducen unas a otras: ahí surge el hechizo. El sueño aúna lo disímil y, a la vez, permite un gran calado en la experiencia, una ingente profundización, con lo que le atrae de este lo que tiene de corriente liberadora (amor y poesía también son fuentes de liberación). Es un acto –el de escribir– de afirmación en la soledad<sup>16</sup>, como solitario es el acto del soñador.

En otras muchas ocasiones, la yuxtaposición<sup>17</sup> –marca sintáctica de la inmediatez que genera nuevos mundos– de elementos inverosímiles *per se* puede dar lugar, gracias al salto imaginario que sustenta su unión, a la mayor de las incongruencias (la incongruencia, recordémoslo, es otro rasgo surrealista). Este recurso de la imagen es profundamente desrealizador, permitiendo la conceptualización de sentimientos

---

términos como «distancia», «lejano», «fondo» u «horizonte» serán recurrentes en *Vértice*.

<sup>14</sup> «Recordemos que la ideología del surrealismo tiende simplemente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas, y en el oscurecimiento progresivo de otras zonas [...]» A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995, pp. 178-179.

<sup>15</sup> C. B. Morris, «De la pantalla al poema: las loas surrealistas de R. Alberti», en *Surrealismo y literatura en España*, en J. Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, ediciones de la Universidad de Lleida, 2001, pp. 81-94, p. 87.

<sup>16</sup> Recordemos que, según Julio Neira, Hinojosa era un «viajero de soledades», expresión con la que titula un libro dedicado al escritor malagueño (*Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, Sevilla, Fundación Genesian, *La Academia de Billar*, 1999).

<sup>17</sup> Las frases yuxtapuestas o entrecortadas revelan y resaltan una suerte de *encadenamiento onírico*, una forma altamente expresiva y sugerente, amén de lírica y plástica, de enaltecer el predominio del tono visionario y onírico.

y emociones, a la par que produce que el devenir del poema se rija solo por principios poéticos. Bajo estos signos distintivos, el poema es el fruto de un hondo estremecimiento, lo que entronca con el principio de extrañeza propio también del surrealismo. La imagen genera el desplazamiento y la descontextualización de los objetos que le dan vida con lo que, huelga reiterarlo, se proyecta una clara luz sobre una verdad insospechada u oscura. Es así como el conglomerado de imágenes provoca en *Vértice* el fulgor de vacíos y sombras, pues, en sucesión, nada se retiene; también la aglomeración de imágenes acentúa el dramatismo.

En consonancia con los elementos caracterizadores anteriores, hay en muchos fragmentos poéticos un engranaje puramente visual, plástico, del material poético que se tensa por la irreprimible fuerza de la experiencia interior, lo que produce textos que son un denso ejercicio de síntesis simbólica. De este modo, se puede comprender cómo en el poema se resquebrajan los límites corporales y el mundo natural dilata su presencia, convirtiéndose en paisaje interior. Es, de esta suerte, como podemos llegar a la comprensión de las constantes mutaciones y transfiguraciones de distintos elementos del orbe con los que el ser parece fusionarse. Ello explica, además, la presencia en numerosas composiciones de vocablos que designan sustancias elementales, primitivas, como los metales, el agua o la luz.

Y, como apuntábamos más arriba, el engranaje simbólico se erige en uno de los referentes del hermetismo como esencia de este libro. El símbolo es el *vértice* perfecto que aúna lo racional y lo irracional, capaz de descubrir secretos valores y, a la vez, es elemento de síntesis, al revelar con toda su expresividad la tensión antes mencionada que en José de la Rosa relaciona su experiencia y la poesía como hecho del lenguaje; y esto, en gran medida, hemos de emparentarlo con la intensa conciencia metapoética que destila en muchas composiciones. Igualmente, el símbolo permite una visión íntegra<sup>18</sup>, une fragmentos disímiles, aportando la noción de totalidad. Lo simbólico guarda íntima relación aquí con los *desplazamientos* freudianos<sup>19</sup> al identificar un elemento con otro más allá de su relación lógica; este es un proceso onírico de enorme rédito poético.

Uno de esos símbolos será la sombra –de clara herencia simbolista–, pues desde la sombra se siente con mayor intensidad la luz. Ahí, en la sombra, anidan juntos lo real y lo irreal, principio de todo, punto primero del nacimiento de cualquier hábito de luz.

<sup>18</sup> «Se ha dado el nombre de síntesis óptica a la figuración total de los objetos o representación simultánea de los diferentes aspectos de las cosas; [...]» S. Gasch, «Del cubismo al superrealismo», en J. Brihuega, *Manifiestos, panfletos y textos doctrinales*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 276-281, p. 286.

<sup>19</sup> No hemos de olvidar que Freud –cuya obra estaba ya traducida desde 1922 con referencias a la misma al año siguiente en *Revista de Occidente*– también hablaba de *procesos de condensación*, con la creación de extraños e inquietantes objetos como, por ejemplo, seres humanos con manos de pájaro. La propia idea de *condensación* es inherente a la escritura surrealista, en línea con las ideas de yuxtaposición y *descoyuntamiento* sintáctico a las que hemos ya aludido.

Otro símbolo será el de la isla –como ya hemos apuntado–, con todos los elementos del paisaje insular que trae consigo. La isla<sup>20</sup> es, también, punto de creación, es un lugar para el sueño, donde este adquiere una honda trascendencia metafísica: sueño es misterio, y misterio es poesía. La isla es territorio de conjunciones y dispersiones, como la tarde –otro símbolo metafísico y signo generacional de los vanguardistas canarios–. A estos elementos simbólicos hemos de agregar la recurrente presencia de realidades portadoras de silencio en muchas ocasiones (piedra, nube, montaña, valle, habitación...), así como lo erótico femenino que se transmuta en rúbrica del yo poético, de su creadora conciencia febril.

### 3. VÉRTICE DE SOMBRA EN CLAVE SURREALISTA

Muchos de los aspectos esbozados hasta aquí aparecen desde el primer poema: el carácter personal –léase aquí autobiográfico– de este poemario, que es el horizonte al que apunta la agudeza visual del poeta; el diálogo gracias a la yuxtaposición de elementos disímiles donde se confunde lo real con lo irreal, y todo ello como metamórfico resultado lírico del incesante torbellino interior, expresado poéticamente a través del principio surrealista de la palabra en libertad, que descubre una nueva erótica en la inesperada relación entre vocablos:

Me estremece tu aliento que percibo  
en esa sangre, vínculo invariable,  
que recorre la cinta de mis ojos inquietos;  
horizonte absoluto de plomo y de cenizas  
que robas panoramas entre tus manos húmedas  
de rocíos indecisos.  
Contigo, sueño y muerte, amasan sombras  
en la agonía de una nebulosa desmayada. [...] (p. 41)<sup>21</sup>

Las prosopopeyas («horizonte [...] / que robas panoramas»; «de rocíos indecisos»; «nebulosa desmayada») y la presencia de motivos como la «sombra» y la «nebulosa» funden la realidad exterior con su percepción en expresiones idiomáticas descoyuntadas donde la presencia metonímica de la mirada («la cinta de mis ojos inquietos») apunta a una visión plástica, reconstruida, de una realidad que fluye constantemente como el agua en las manos del poeta («manos húmedas»). Esta confusión hace que las realidades más dispares aparezcan yuxtapuestas; llama la atención la referencia metapoética a este aspecto («La confusión avanza en espionaje

<sup>20</sup> En la pintura insular este *mito* también tuvo amplio eco; pensemos, por ejemplo, en un pintor como Juan Ismael, con cuadros como «Mujer ante la isla», «El poeta en la isla» o «El nacimiento de la isla.»

<sup>21</sup> Citamos por *Eclipse de círculo*, edición de los dos primeros poemarios de José María de la Rosa que preparamos para la editorial Idea / *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, 2009. A partir de aquí todas las citas responderán a esta edición, y solo consignaremos la página en que se encuentra el poema o fragmento citado.



lento»), pues la reflexión sobre el propio uso de la lengua es otro de los signos distintivos de *Vértice*, como hemos ya subrayado con anterioridad. La influencia alexandrina aparece al poner en íntima conexión dos realidades que, aparentemente, se presentan como opciones pero que, realmente, uno de los signos es proyección del otro («suspiro o trueno»). La presencia de la «sangre» en este poema, motivo que le llega a José de la Rosa de la mano de Bécquer, está muy presente en los escritores surrealistas canarios, y aquí es símbolo de torrencial flujo íntimo que se proyecta en un paisaje tan solo bosquejado como cúmulo de distancias («horizonte absoluto», «panoramas»). Ya podemos anotar en esta composición elementos de claro valor simbólico («ciudad»<sup>22</sup>, «cercados», «dominio», «recinto») al ser referencias de lo cerrado –lo interior– que, en José de la Rosa, hay que enlazar con las nociones de vacío, sombra y eco de lo confuso. En este sentido, podemos señalar una suerte de sustancia metafísica desde este poema primero. Como en este, en el penúltimo poema de *Vértice* la *amplitud* de la mirada tiene su desarrollo textual en el continuo despliegue metafórico que relaciona el acto de mirar con la realidad percibida:

[...]  
En el iris humano, de dilatado vértice,  
que destruye el enigma, en que se hunde la farsa,  
fija un mundo de muertes que, de risa,  
amenaza romperse tristemente.  
[...] (p. 61)

Junto a este poema –apertura del poemario hay que situar el fragmento IX, pues ambos encierran ciertas constantes que consideramos esenciales para entender la poética de *Vértice*:

Encadenado de unas estrías verdes  
con fondo de sollozos,  
brilla el espejo redondo de mi ausencia,  
– siniestro desvelado –  
en acecho de nubes, de besos o puñales;  
– vientre de concha abierto que tiritita en la playa  
o en la pasividad de un perezoso mar,  
cuyo eclipse de círculo no se arroja a las piedras...  
[...] (p. 50)

---

<sup>22</sup> En el quinto poema, también aparece el motivo de la ciudad, lugar de los convencionalismos, de lo acordado –artificio por excelencia–, de lo construido por el hombre. El ámbito citadino es como un poema, con el que no solo comparte la idea de espacio creado y cerrado sino, también, la idea de vida en transcurso («Ven ciudad amorosa, / te sellaré los labios, la conciencia o el odio, / devoraré tu vértigo / con el ansia de los sueños que no terminan, / como una sinfonía desgarrar los pentagramas / deshaciendo las notas en un control de tiempos.» [P. 46]). La urbe, nuevamente, se presenta como punto de encuentro (dentro – fuera), y los vocablos, de clara connotación erótica, son trasunto de que el poeta se convierte en el amante de este ámbito de luz, que contrasta con la perenne sombra que signa su destino vital.

La mirada como elemento relacional, como punto de fusión entre lo objetivo y lo subjetivo, como puerta para la apropiación de la realidad, es el *leitmotiv* central. Es el ojo ese «eclipse de círculo», el ojo cerrado, la mirada interior, que todo lo transforma, y, justamente, es su actividad la que justifica que se encadenen metafóricamente referentes tan dispares –e inquietantes– como «nubes», «besos», y «puñales». El ojo es una referencia metonímica de la propia tarea creativa, al hecho poético como realidad plástica a través de la palabra: es una referencia metapoética que convierte todo lo que toca en absoluto, en poético. Solo con los ojos cerrados la percepción se vuelve ensoñación, acto libre de creación, generando imágenes en aumento que se encadenan a través de un puro vínculo íntimo.

Sin duda, un elemento destacado en esta composición es el concepto de «lo redondo» (la palabra «redondo», por cierto, es la que se encuentra justo en mitad del verso «brilla el espejo *redondo* de mi ausencia»). Lo redondo puede contenerlo todo, como el espejo, referencia metonímica de la imagen; además, lo redondo se contiene a sí mismo, siendo signo de infinitud, recurrencia y armonía, al ser principio y fin. Aglutina todo lo posible en su devenir eterno, al aportar una imagen integral y unitaria del orbe y del ser.

En los poemas anteriores todo fluye como en un sueño, como en una estridente melodía: la lógica cede paso al ritmo incesante, al torrente emocional. Estos ecos de la soledad que el poeta tiende con su mirada al horizonte se transformarán en el segundo fragmento de *Vértice* en confusa frialdad, vaivén incesante, simbolizado en el mar, trasunto de los estados de ánimo ya mencionados (soledad, vacío, ausencia...), denotado por los elementos inasibles que aparecen («lodo», «azul», «silencio», «sombra», «nube»):

[...]  
Mar trepidante, inquieto,  
guárdame como buque apagado,  
como luna seca y estéril,  
que evoca el recuerdo perdido de coral y de musgo,  
en su sueño perpetuo de cráteres y frío,  
que un rayo de cal se estremece en el agua  
como gesto de llanto o de olvido absoluto.

—Soledad. —Sombra. —Nube.  
En las playas acechan los ecos de tu paso  
vagabundas espumas,  
manchan una honradez de sobornada arena.  
[...] (p. 43)

Estos elementos cobran un valor absoluto en el poema –o, lo que es lo mismo, simbólico–; de ahí, por una parte, el sólido carácter hermético, como la propia mirada,

como el ojo cerrado, de la composición, así como, por otra parte, el férreo protagonismo de la soledad, simbolizado en esa «luna seca y estéril»<sup>23</sup>. El papel protagónico de la mirada viene dado, además, porque muchos de los elementos poéticos que aparecen solo pueden *asirse* a través de la percepción ocular<sup>24</sup> («mar», «buque», «luna», «rayo», «gesto», «sombra», «nube»); el lenguaje traduce la agitación íntima gracias al uso de recursos como el hipérbaton, que enfatiza el propio acto de la percepción sobre lo percibido. En el circunloquio final de esta composición se yergue nuevamente la conciencia metapoética del yo, que intensifica el carácter lírico de la composición y amplifica el peso compositivo que tiene este recurso: de esta manera, se relativizan los conceptos en contraste con el valor absoluto de los tres sintagmas anteriores («-Soledad. -Sombra. -Nube»)<sup>25</sup>.

La deuda metafísica con el paisaje, como hemos venido comentando, encuentra en el tercer viraje poético una buena muestra. El paisaje, cambiante, con una orografía de picos y valles es buen reflejo de la propia inestabilidad emocional, en constante tránsito:

No huyáis cumbres y valles,  
barrancos y laderas,  
porque os agite en mi olor espeso;  
seré tan breve  
como la sonrisa deshecha de una despedida fría,  
como suspiro roto o despliegue de confundidas alas,

<sup>23</sup> En el fragmento XIII, será «la palmera» el referente de esa soledad:

Ya no eres inmutable soledad de palmeras;  
que crecen en las ondas;  
como desparramado abecedario,  
ni siquiera lágrima de neblina,  
no se alongan las nubes a tus charcas,  
sin musgo, sin guijarros -sin agua, acaso,  
[...]. (p. 54)

La palmera es el objeto que hace realidad sensible la soledad: todo en esta composición se subordina a su imaginario metafórico; también, la palmera, oasis en el desierto, es lo que la palabra en la página en blanco.

<sup>24</sup> Esta *fecundidad ocular* adquiere tintes metapoéticos en otros fragmentos de *Vértice*, como el X: «De mis labios emigra una tromba violenta / y sangra la montaña, que descubre rasgada / la centella fugaz, [...]» [P. 51]. Aquí, el grito, esa «tromba violenta», es signo que edifica, como rasgo primario del ser, un paisaje construido, creado, hecho realidad propia.

<sup>25</sup> En el fragmento VIII la referencia metapoética aparece al final del poema, que encuentra en el terreno de la sombra su más ceñida forma de realización:

Cuando la encrucijada se pierda en la montaña,  
la costa y la arboleda se ausenten en la sombra,  
todo será impresión de reposo deshecho  
en que nieblas circulen como borrón de ideas,  
entonces el sonido llevará inútilmente  
una agitación loca de destino perdido.  
(p. 49)

Hemos de volver a recordar que «sombra» y «silencio» son dos símbolos realmente complejos, profundos en su significación y, a veces, en su hermetismo semántico en *Vértice*: apuntan a conceptos como los de visión y palabra, tierra y mar.

[...] (p. 44)

Este valor ontológico del paisaje presenta numerosas realizaciones poéticas en *Vértice*, lo que muestra no solo su trascendencia sino, también, que es mucho más que un tema poético: «Barrido por la sombra, he encerrado el *paisaje* / en un desenfocado lente de confusiones» (II); «sois, quizás, la memoria tibia de otra inquietud / de *paisaje* evadido en vertical silencio» (VII); «cuando mi única nube ciega todo el *paisaje*» (VIII); «deja toda la luz, tan extremadamente pensativa / que no acierta el *paisaje* / por qué el hielo se extingue tan pausado» (XIV); y, también, «simula fijamente / un *paisaje* de grutas. [...]» (XIX). En fin, en la parte final de este fragmento la tensión fuera / dentro, paisaje insular – personal situación del yo poético, desaparece pues ya están plenamente integrados («y los campos teñidos de mi aliento fecundo, / son barómetro fijo / en las cosechas de oro o de cenizas»), donde «oro» y «cenizas» representan dos formas de la temporalidad, del propio ser.

El fragmento IV es otro buen ejemplo poético de la desazón metafísica que se respira en todo este poemario; la presencia de la negatividad, tanto a través de adverbios con esta significación como con palabras de clara connotación negativa, y las azarosas relaciones cuyo único nexo es, a nuestro juicio, la más pura y elemental plasticidad poética son rasgos surrealistas bien patentes:

En vertical descenso  
camino hacia la cumbre de los meses que existo,  
a rincones polares, que no conocen huella,  
en mi ruta de copos y planicies dormidos,  
[...]. (p. 45)

Ese *descenso* inicial refiere una forma de mirar, y la obsesiva presencia del color *blanco* («rincones polares», «copos», «luz cansada», «crujientes témpanos», «los árticos», «hielos archivados», «ligeras escarchas») construye un paisaje igual, rutinario, metafísico («oscuro destino»). Las referencias cronológicas vagas («meses que existo», «hielos archivados», «hoja de perdido almanaque sin número») inciden, además, en la noción de lo desconocido en un paisaje confuso, siempre igual, que refleja frialdad y dureza gracias a que lo cromático y lo emocional conviven intensamente. Nuevamente las personificaciones obran esta equivalencia fuera / dentro («copos y planicies dormidos», «luz cansada», «cruel epílogo», «y trasladar los árticos, desgarrados, furiosos»); los versos epifonemáticos finales –especialmente la disyunción comparativa<sup>26</sup> «como negro cristal o viva lumbre» – cargan las tintas, una vez más, sobre el papel de la percepción, de la mirada, en la que elegir no es una

<sup>26</sup> La *finalidad expansiva* es una de las causas por las que en este libro son tan recurrentes recursos como la comparación y la disyunción; así, en XIV, hallamos también algunos ejemplos: «como collar o túnel» o «como secas tierras o corazones parados» (p. 55).

opción, pues esa elección no es más que la proyección de dos momentos necesarios en todo proceso espiritual.

El poema-fragmento VI patenta, como otro de los motivos fetiche del surrealismo, la analogía erótica, que se exhibe como forma de posesión:

La tierra enmohecida de un intenso erotismo,  
germinará los tréboles del pensamiento verde,  
como enigma de un choque de sexos en el barro.  
Se perderá mi esfuerzo en minúsculas bocas,  
como vacíos cráteres de un agotado llano.  
Cuando la rotación no respete lo turbio  
y tiemblen las imágenes del sueño o artificio,  
en el fondo del bosque  
palpitará el recuerdo;  
dentro,  
donde el rugoso tronco afile espesas gotas  
que se hundan en el musgo de las noches aisladas...  
(p. 47)

Es sintomático que la palabra «dentro» sea la protagonista del verso más breve de la composición, con su semántica ambivalente y provocadora. El hermetismo simbólico se metamorfosea ahora entre lo masculino y lo femenino («calor - aguas»), origen y fin, totalidad, como el símbolo, que es tenso fulgor sintético. La semántica de «lo de dentro» («he encerrado», «contiene», «topo involuntario», «vacíos cráteres», «fondo del bosque», «dentro») ayuda a profundizar en el paisaje interior, siendo el «barro» el referente poético más claro de ese «lente de confusiones» en que el poeta ha encerrado este paisaje germinal. El acto sexual, aludido en muchas de las imágenes que el poema contiene, es intransitivo, en soledad, y produce angustia; el final abierto de la composición refleja, según nuestra creencia, esta justificación, y la referencia al recuerdo<sup>27</sup> se convierte en un insistente martilleo que atenaza y constriñe la conciencia del yo. Como las olas del mar al asediar la arena de la playa, este recurrente recuerdo intensifica la sensación de dolor: la excitación del «sueño o artificio» que enerva las ansias sexuales del yo desordena su conciencia –ese «fondo del bosque»–, descontrol que termina con la intransitividad del acto de la masturbación en los dos versos finales.

Como ya hemos registrado en otras ocasiones, la tarde es un verdadero motivo generacional en la lírica prebélica de las islas. En José de la Rosa, como en su hermano Julio Antonio o en Domingo López Torres –joven creador y baluarte crítico

<sup>27</sup> En otras composiciones, como la VII, la referencia al recuerdo apunta directamente a la dureza e intensidad de las evocaciones, sentidas y revividas con acritud. El carácter onírico de la composición queda fijado por las continuas referencias a elementos muy dispares de la naturaleza a través de enumeraciones caóticas de profundo signo emocional, fiel reflejo del «lente de confusiones» antes citado («gusanos de arco iris, flores o mutaciones / vuestra muerte / fulmina el hueco del vacío, / y tembláis en los lagos, una por cada gota / hundiéndose en las piedras, vuestra imagen herida / como viejos recuerdos...» [p. 48]).



desaparecido prontamente en sombrías circunstancias —, la tarde es el punto metafísico de los sortilegios que enarbola la magia de los colores; de hecho, el crepúsculo es uno de los motivos que entretengan todos los poemas de *Vértice*, como momento de sucesión y como ámbito existencial en el que se entabla el diálogo entre la vida y el lenguaje. El sol, en su diario devenir, presenta plásticamente un irrefrenable cúmulo de muertes y nacimientos; la recta —el rayo solar— es el elemento conductor de una mirada que, a través de la continua metamorfosis solar<sup>28</sup>, quiere actuar, como puede apreciarse en el fragmento XI:

Una recta deshecha de rapidez que lleva  
todos los cuerpos vivos a la cruel gravedad  
ha rasgado el mutismo, la inercia que detiene  
o roto el sortilegio de mi ciego secreto,  
para entregar a brazos de una luz que no existe  
el temblor de la roca  
que despierta excitada,  
y su choque vestida de rotundo carbón.  
[...] (p. 52)

Un procedimiento lingüístico que otorga a la lírica de este poemario una notable riqueza poética son las construcciones nominales a través de sintagmas preposicionales con la preposición «de», que puede indicar tanto procedencia como pertenencia («recta deshecha de rapidez», «sortilegio de mi ciego secreto», «brazos de una luz que no existe», «temblor de la roca»)<sup>29</sup>; esto ayuda a que el engranaje del poema se produzca como un conjunto de impulsos, entendiendo el impulso como un esencial movimiento del ser humano ante la existencia. Una vez más, sugerimos el carácter metafísico de *Vértice*. En otras composiciones, como el fragmento XII, este tipo de construcciones acrecienta el carácter fijador de la mirada, intensificando la condición fragmentaria de las realidades percibidas gracias, precisamente, a que así ven resaltada su importancia los sintagmas («vidrio de soles», «pabellón de equilibrios», «nacer de violencia»). De este modo, el poema es el resultado de un cúmulo de movimientos briosos, de impulsos o latidos que encuentran acomodo —y, también, justificación— como suma

<sup>28</sup> En otros poemas, como en XVII, cierto *estado de transición* en que se presentan algunos motivos poéticos ahondan, precisamente, en el carácter peregrino de todo lo existente: «Secos sarmientos condenados al polvo / siguen en la humedad segura de tormenta, / superficies de *pavesas febriles* y olvidadas» (p. 58). El subrayado es nuestro.

<sup>29</sup> La construcción «sustantivo + de + sustantivo», junto con las estructuras disyuntivas y negativas — como ya hemos anotado— abundan en *Vértice de sombra*; traigamos aquí algunos ejemplos alexandrinos que consideramos significativos, pues probablemente José de la Rosa tuvo en Vicente Aleixandre al autor de la llamada *Generación del 27* que más le sedujo: «Los gritos son estacas de silbo...» (p. 154, poema «Quiero ser»); en el mismo poema, también «súplicas de luna». La indeterminación gramatical del complemento aumenta la abstracción. Como otros ejemplos tenemos: «color de piedra, color de beso o labio» (p. 165, poema «Canción a una muchacha muerta»). Más ejemplos: «con fillos de vestidos o metales dichosos» (p. 228, poema «Cerrada puerta») y «color de sangre» (p. 230, poema «La muerte»). Citamos (entre paréntesis) por la edición preparada por J. L. Cano, *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, Madrid, Castalia, 1974 o Madrid, Castalia, 1994.

de fragmentos.

También la tarde es, en el poema xv, momento de encuentros en los que el mundo natural enaltece su capacidad erótica, presentándose a través de un hálito de sugerencias por la ruptura de las fronteras visuales; con ello, nacen azarosas ambigüedades que niegan cualquier planteamiento racional. «El beso» – que aparece también en el último poema – es, metonímicamente, como la tarde, una fusión interminable de sensaciones. Este final es un buen ejemplo de imagen surrealista, críptica, hermética:

[...]  
Se adormecen las cumbres,  
la razón o equilibrio  
no resiste la lucha de oscilación constante,  
que como unas caderas sin engaño,  
excitan la distancia a deseos de noche.  
Se disuelve la imagen en un haz de tiniebla  
y cuando los perímetros se despiden del beso,  
los dos senos, audaces, distintos y redondos  
rompen la aurora nueva, sin sangrienta armonía,  
como ojo desprendido de una máscara de sombra  
que remedó en la ausencia el humo de los límites...  
(p. 56)

El hermetismo del que hablábamos más arriba es la certera respuesta del poeta a través de una suerte de *extremismo de las sensaciones*, lo que conlleva una realización lingüística que se cierra sobre sí misma (otra vez, una referencia indirecta a lo redondo, perímetro del vacío). Esto no solo indica una decidida apuesta del poeta por la sensibilidad surrealista sino que, también, rubrica un mayor peso del mundo interior<sup>30</sup>. Lo concreto, como hecho o realidad bien definida, no es más que un punto de partida; su evidencia ocular arranca del poeta asociaciones emotivas, puramente anímicas, que son aquellas que sí se pueden manipular al antojo del creador, al sentirse únicamente en un estado metamórfico constante. Esta regeneración le permitirá ahondar en las cavidades del ser *en vertical descenso*. La mirada selecciona, depura, y esto solo puede hacerse acto escrutando los enigmas, más allá del reconocimiento. La palabra, como la mirada, es acción, movimiento, erotismo, metamorfosis.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN

En ese discurso onírico que es *Vértice de sombra*, la diseminación referencial como modo de que el objeto asalte el campo conquistado por el hombre –la sombra, la angustia, la soledad se hacen *objetos* analizables para el poeta – asienta el peso del

<sup>30</sup> La composición xviii se inicia con el significativo verso «Mis ojos, chorros de sal hermética», muy en la línea de lo que acabamos de comentar: el marmágnnum interior solo puede ser contenido a través de formas del paisaje, que son trascendidas.

impulso interior. Esta influencia, que se hace extensible a la ruptura cronotópica, ineludiblemente se relaciona con la primacía de lo irreal. Esta peculiar combinación es la que, en nuestra opinión, hace que la particular *práctica surrealista* de José María de la Rosa en este poemario albergue, a la par que un profundo y abigarrado vigor en una dicción lírica dura y hermética, también una frescura y un *entusiasmo* derivados de la peculiarísima plasticidad de su imaginario creador que, opinamos, no tiene parangón en la lírica insular, salvo los casos de Agustín Espinosa en literatura y Óscar Domínguez en pintura. El valor del subconsciente da como fruto, como hemos intentado mostrar, que el torrencial íntimo se riegue por la página en poemas que trascienden y rompen cualquier vislumbre racional de la realidad y del mundo<sup>31</sup>. Luz o claridad, sombra o noche son los límites del vértigo creativo de José de la Rosa; en medio, el vacío, las sombras, espacio para enfrentar(se a) la vida. Solo desde la sombra, como espacio ontológico, la labor artística del espíritu cobra pleno sentido; la *inmersión existencial* de su verbo encuentra, como hemos intentado analizar, en el surrealismo su continuo –e impredecible– cauce de expresión.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA. V.V, «Visita a José María de la Rosa», *Jornada Literaria*, 35, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (1 de agosto de 1981).
- ALEXANDRE, V., *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, José Luis Cano (ed.), Madrid, Castalia, 1974.
- ALONSO, D., «Una generación poética (1920-1936)», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 155-177.
- BRETÓN, A., *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995.
- CASTRO, F., «El surrealismo a la sombra del Teide», en *El surrealismo entre nuevo y viejo mundo*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 34-49.
- GASCH, S., «Del cubismo al superrealismo», en J. Brihuega, *Manifiestos, panfletos y textos doctrinales*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 276-281.
- MORRIS, C. B., *El surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- \_\_\_\_\_, «De la pantalla al poema: las loas surrealistas de R. Alberti», en *Surrealismo y literatura en España*, J. Pont (ed.), Universidad de Lleida, 2001, pp. 81-94.
- NEIRA, J., *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, Sevilla, Fundación Genesian, *La Academia de Billar*, 1999.

<sup>31</sup> «En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse». O. Paz, «El surrealismo», en V. García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, p. 37. Es una actitud surrealista transformar incesantemente el mundo propio movido por los sueños y los deseos más humanos. El poeta se desprende de sí mismo, para ofrecerse en una suerte de onírica desnudez.

- PALENZUELA, N., «Encrucijadas del surrealismo: el surrealismo en Canarias», en *Surrealismo y literatura en España*, Jaume Pont (ed.), Universidad de Lleida, 2001, pp. 157-170.
- PAZ, O., «El surrealismo», en *El surrealismo*, V. García de la Concha (ed.), Madrid, Taurus, 1982, pp. 36-46.
- ROSA, J. M<sup>a</sup>. de la, «La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* III», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (29 de octubre de 1977).
- \_\_\_\_\_, *Desierta espera*, ediciones de «Gaceta Semanal de las Artes», Las Palmas de Gran Canaria, Imprenta de Pedro Lezcano Montalvo, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Eclipse de círculo*, edición, epílogo, notas y selección bibliográfica de José Manuel Martín Fumero, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea y *La Página*, 2009.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A., «José María de la Rosa: un recuerdo», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife (2 de marzo de 1990).