



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

35 | 2019

**Intermédialités dans les arts et la littérature de
l'Espagne (XXe et XXIe siècles)**

Contar la música de un Pájaro negro: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande

*Raconter la musique d'un Oiseau noir : réalité et fiction dans un poème en
prose de Félix Grande*

*Tell the Music of a Black Bird: Reality and Fiction in a Prose Poem by Félix
Grande*

Francisco Javier Escobar



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/6415>

ISSN: 2101-0609

Editor

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edición impresa

ISBN: 978-2-37747-083-9

ISSN: 1639-6073

Referencia electrónica

Francisco Javier Escobar, « *Contar la música de un Pájaro negro: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande* », *ILCEA* [En línea], 35 | 2019, Publicado el 27 marzo 2019, consultado el 27 marzo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/6415>

Este documento fue generado automáticamente el 27 marzo 2019.

© ILCEA

Contar la música de un *Pájaro negro*: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande

Raconter la musique d'un Oiseau noir : réalité et fiction dans un poème en
prose de Félix Grande

Tell the Music of a Black Bird: Reality and Fiction in a Prose Poem by Félix
Grande

Francisco Javier Escobar

A Pepe de Lucía, por su granado magisterio
artístico y legado estético familiar.
Tu colección de discos es tu inventario personal.
Representa la música que has vivido, has oído y has
elegido a todo lo largo del vivir. Constituye la
historia de tu experiencia artística y de tu propia
revelación ante ti mismo. En cierto modo es tu
carnet de identidad espiritual.

(Luis Rosales)

Miro el disco girar, girar, girar.
(Félix Grande, «Impresión junto a *La Inacabada*»)

Introducción

- 1 La forja y nacimiento del disco *Fantasia flamenca de Paco de Lucía* (1969) alentó al poeta extremeño Félix Grande (1937-2014)¹ a la hora de redactar un temprano texto de elogio consagrado al músico algecireño, no integrado en el disco de vinilo pero sí recogido en su *Agenda flamenca*². De hecho, desde la década de los setenta, veremos al escritor tratando de interpretar, según su concepción estética y de las emociones, al guitarrista, encontrándose además en su entorno afectivo y profesional³. Así lo refleja, por ejemplo,

su escucha, aunque con una presencia un tanto discreta, de las variaciones sobre una *Rumba improvisada*⁴, durante el capítulo «Paco de Lucía» de *Rito y geografía del cante flamenco*, emitido por Televisión Española el 21 de mayo de 1973⁵.

- 2 Ahora bien, tres años después, Grande habrá de llevar a cabo otro texto reivindicador de la originalidad estética de Paco de Lucía para *Almoraima* (1976, reed.: 1979), inserto en la parte inferior de la contracubierta como ilustración a un retrato fotográfico del músico al cuidado de Ramón Rodríguez y Lamarca, con idea gráfica y diseño integral de M. Castán y J. I. Barea. No obstante, dicho exorno icónico está concebido como un simbólico espejo entre la imagen y la palabra, al tiempo que está inspirado en el conocido autorretrato de Bartolomé Esteban Murillo de hacia 1670. Tanto es así que el palimpsesto visual resultante incluye detalles miméticos, a modo de campos de relación interdisciplinar e interdiscursiva, como la técnica de trampantojo, en calidad de ilusión óptica, la posición de la mano derecha de ambos artistas o la mirada de estos creadores, desde la atalaya privilegiada de *artífices*, a los espectadores atentos que contemplan el «cuadro»⁶.



Bartolomé Esteban de Murillo, *Autorretrato*



Retrato de Paco de Lucía en *Almoraima*

- 3 Por lo demás, el texto de Félix Grande, incluido con posterioridad en *Agenda flamenca* bajo el título «El ritmo y Paco de Lucía»⁷, trasluce algunos de los principales denominadores temático-estilísticos de los que se va a servir el autor extremeño en esta práctica literaria o mecanismo de difusión propagandística mediante la prosa poética; así, las estructuras rítmicas a modo de repeticiones anafórico-paralelísticas, como un ritmo interior salmódico, en las fórmulas «Tal vez de madrugada, a solas y llorando», con ecos de Federico García Lorca y Luis Rosales, «no se pueden cobrar, no se pueden pagar ... saber cuánto no le podremos pagar nunca», «Tal vez ... tal vez», «No hablo ... No me refiero», «Ritmo es ... tiene ... hay», como una definición de la esencia intrínseca del concepto de ritmo, o lo que es lo mismo, como puesta en valor de una de las grandes virtudes estéticas del músico algecireño. Además, lo expresa revistiendo su prosa poética de un cariz ciertamente telúrico por la ingente fuerza de los elementos de la naturaleza que ahí se recrean, a la manera del propio García Lorca, Miguel Hernández y César Vallejo⁸, que reflejan la inefable creatividad estética, cercana a un estado de éxtasis místico, en armonía con el trance espiritual (*tarab*) desde el sufismo⁹, o de «locura» creativa, en el que la «respiración» de los matices, pulsos y latidos rítmicos dan forma al «vaho de la vida». Asimismo, Grande llega a recordar los estrechos lazos de Paco de Lucía con su enclave natal, Algeciras, y su filiación islámica, con la mención simbólica puntual al espacio espiritual de una mezquita pero sobre todo al estandarte gaditano de la Almoraima, como referente andalusí; esto es, una pedanía en la comarca del Campo de Gibraltar y municipio de Castellar de la Frontera, cuya fundación se remonta a tal período histórico, en la que se encontraba una torre de vigía¹⁰.
- 4 De manera análoga, no falta tampoco en dicho texto laudatorio la recurrencia a la experiencia estética y sucesivos estados emocionales del poeta tras la escucha atenta, como la sorpresa o el júbilo en su madrugada solitaria, en calidad de oyente insomne, que esta le produce en el aquí y ahora de la atención plena («en esa hora»), o sea, como en la espiritualidad sufí y otras tendencias espirituales conocidas por Grande. No obstante, en consonancia con la música de *Almoraima* que analiza, interpreta e incluso con la que

«conversa», la pátina andalusí se acentúa aún más, si cabe, por el empleo de las texturas tímbricas del laúd árabe, evolución del ud y antecesor de la guitarra, en el primer corte homónimo a modo de anticipo tanto de algunas resonancias árabes en *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla* (1980), para el que nuestro escritor redactará «Don Manuel de Falla y Paco de Lucía»¹¹, como en *Sólo quiero caminar* (1981), disco en el que se halla el texto dedicado a Ziryab, que habremos de analizar. De hecho, la textura tímbrica y aliento andalusí del laúd tocado por Paco de Lucía¹², con paralelos estéticos en la cadencia andaluza, la polirritmia conforme a patrones ternarios y binarios, o hemiolia, y la improvisación en virtud de variaciones, imitando el fraseo melódico melismático, se reconoce, al igual que en *Almoraima*, en el arranque de *La Tumbona* (bulerías)¹³; como también se identifica, asimismo, el sonido de una mandolina en *Convite* (rumba), o sea, una fórmula esta última que retomará, años después, Paco de Lucía en su tema *Zyryab* del disco homónimo (1990), en concreto, el que abre la cara B, con una duración de 6:15 y en el que el laúd árabe se sustituye por la mandolina y otros instrumentos complementarios para evocar, una vez más, esa esfera musical andalusí, entre ellos, el piano de Chick Corea¹⁴.

- 5 Por otra parte, desde este concepto estético, Paco de Lucía entroncaba, al tiempo que se distanciaba, en esta continua tensión entre tradición y evolución, de una visible maurofilia estética andalusí identificable sobre todo en los géneros de la danza mora y la zambra¹⁵, que habían ensayado, mediante diferentes formalizaciones para la guitarra flamenca, modelos rigurosamente asimilados por él; entre ellos: Niño Ricardo, con *Gitanería arabesca: danza* o temas de inspiración árabe como *Almoradí: capricho*; Sabicas, con *Ensueño árabe (Danza árabe)*, *Noches de Arabia (Danza árabe)*, *Danza mora*, *Danza árabe* o *Zambra*; y Esteban de Sanlúcar, quien dedicara, por cierto, a Paco de Lucía su *Perfil flamenco (Zapateado)*¹⁶, con *Moro y gitano (Danza mora)*, *Castillo de Xuen (Danza mora)* y *Orgía árabe (Danza árabe)*.
- 6 Pero, sin duda, esta inclinación por el legado andalusí¹⁷ tanto de Grande como de Paco de Lucía¹⁸ alcanzará su máximo esplendor en la figura de Ziryab, a la que dedicaremos las páginas que siguen. Para ello, la metodología empleada se sustentará fundamentalmente sobre las bases del comparatismo, ya sea literario o entre las artes, sin desdeñar tampoco la denominada *material culture bibliography* o *material bibliography*, con un examen y estudio detenido desde los soportes tipográficos tanto de los libros como de los discos, cds y cintas de cassette en calidad de fuentes primarias, con el objeto de llevar a cabo una mirada atenta a la narratividad simbólica y las emociones humanas¹⁹, reflejadas y focalizadas en una destacada figura, entre la realidad histórica y la leyenda, con la que Grande compara a Paco de Lucía, esto es: Ziryab o el *Pájaro negro*, dotado, según las crónicas antiguas, a las que nos referiremos, de una especial sensibilidad, conciencia de belleza y anhelo de trascendencia, a la hora de transmitir las emociones estéticas²⁰ y alcanzar así el trance espiritual o *tarab*²¹. El texto, que vamos a analizar, se incardina, no obstante, en una práctica literaria cómplice que asume Grande como presentación, difusión y reivindicación canónica de Paco de Lucía, sobre todo en los discos de vinilo, entre las décadas de los setenta y los noventa, a modo de textos liminares o posliminares. Veámoslo.

El «canto» del *Pájaro negro* o el legado andalusí de Ziryab: una nueva «afinación vital» para las emociones estéticas

Aquellos que me conocen bien —quiero decir:
aquellos que no ignoran ni uno solo de mis
fracasos— saben que el fracaso más vasto de mi
vida es el de no haber alcanzado a ser un buen
guitarrista flamenco.
(Félix Grande)

- 7 Como se ha apuntado, para la contracubierta inferior del disco de vinilo *Sólo quiero caminar* (1981) de Paco de Lucía, Félix Grande redactó un texto, por cierto algo olvidado en el estado de la cuestión, habida cuenta de que tanto en el formato o soporte de la cinta como en el ulterior del disco compacto se ha llegado a suprimir. No obstante, el escritor volvió a incluir el mismo texto de *Sólo quiero caminar*, cuatro años más tarde, en *Agenda flamenca*²², con una variante redaccional de 1985, dado que añade el título de «Un brindis de Ziryab», después de los epígrafes «Rondeña» (1974), «El ritmo y Paco de Lucía» y «Don Manuel de Falla y Paco de Lucía», este último incluido en *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla* (1980). Sea como fuere, lo transcribimos seguidamente, corrigiendo de paso alguna errata aislada, para pasar a su posterior análisis:

Soy el liberto Abu-l-Hasán Alí ibn Nafí, músico de mi señor Abd ar-Rahmán II. Fui discípulo del gran Islaq al-Mawsilí, y poco después su maestro. Nací en Mesopotamia, mas mi patria fue Al-Andalus, porque en tal tierra incomparable elegí yo vivir y en ella quise ser enterrado. Hace más de un milenio entré a este paraíso por la ciudad de Al-Djezirah al Hadra. Treinta y dos años de juventud impetuosa (¡que Dios sea siempre venerado!) disfrutaba yo entonces. Con mi ímpetu, mi memoria, mi trabajo, mi adoración a Al-Andalus, y también con mi angustia de creador, alcancé fama eterna, como vienen decretando los siglos. Con la memoria y el trabajo, reuní toda la música que había inventado ya el Oriente. Con mi angustia, la transformé, para gloria de Al-Andalus. Fue la angustia quien me guió para que yo fundara la primera academia de música en tierras del Mediterráneo, para que yo disciplinara el estudio y la improvisación, para que me inundara con las músicas de este vasto jardín y lo inundara²³ yo con los cantos innumerables que me traje de allá, de lejos; también para que resolviese mejorar el sonido de aquel laúd (¡Dios lo bendiga!) con un plectro de pluma de águila y unas cuerdas de tripa de león.

A mi genio, que ha sido sancionado por la Fuente de las Edades, algunos músicos de corazón petrificado lo llamaban capricho, aconsejados por el desdén, por la ignorancia o por la envidia; pero con cuanta música derramaban mi dolor y mi júbilo, los sabios y los jóvenes alcanzaban el entusiasmo, y a menudo las lágrimas. «¡Desobedece a nuestras sagradas tradiciones!», gritaban algunos marmóreos al herir su quietud contra la esquina de mis invenciones; mas cuando yo besaba con mis pies las calles de mi Córdoba las multitudes giraban la cabeza a mi paso. Tal vez sabían oscuramente que a mí, Zyriab, la tradición me dio raíces, y alas la desazón de besarle su música al futuro. Por eso fui desobediente: ¡mi corazón tenía que obedecerme a mí! El respeto a la tradición y la temeridad, es decir, el agua que desde siempre corre y la sed que nunca es saciada, forman la masa prodigiosa con la que la Fortuna edifica al artista. No os pediré que me creáis a mí: preguntad a los siglos.

¡Los siglos! Once han pasado ya, con parsimonia incontenible, desde el día en que la muerte injurió a mi alegría, enlutó mi laúd, dejó viuda a mi casa y apaciguó para siempre mi angustia. Entré en un sueño inconcebible y sosegado, dulcísimo y

horrendo, del que muy raras veces me despierto. Ello sucede cuando algún músico andaluz se goza con la música como yo la gozaba, y la sufre como yo la sufrí. En esas ocasiones escucho desde bajo la alfombra maravillosa que conforman los seres vivos, apruebo con un gesto, brindo con un trago de tierra y vuelvo al sueño que no tiene nombre, pues la palabra *muerte* no alcanza a mencionar tanto consuelo y tanto desconsuelo. Ahora, esta noche, en este justo instante, mi corazón dormido ha dado un brinco al escuchar las músicas de un hombre que parece haberlas construido para que yo recuerde mi juventud, mi desazón creadora, e incluso aquella Al-Djezirah al Hadra por donde entré en esta región incomparable (¡Dios misericordioso la colme de frutas y de paz, de música y de miel!). Conmovido por la emoción, ardido por la gratitud, he escuchado esas músicas compuestas por un hijo de Algeciras, he apartado la obstrucción de unos siglos, y he gritado en silencio: ¡Brindo por ti, paisano, mastico un bocado de tierra en honor a tu corazón!

Yo era músico, no poeta, y no puedo expresar la compañía y el calor que me arriman, en esta soledad y en este frío, esas músicas venerables e intrépidas. Yo sé que son intrépidas, porque agregan a la gran música andaluza nuevos sonidos y por lo tanto nuevas emociones. También sé que son venerables, porque en ellas veo canas del sonido de Oriente, un sonido que yo traía en mi sangre desde Bagdad, y al que respeté transformándolo. Y ahora, esta noche, en este justo instante, ese muchacho, Paco de Lucía (por ese nombre lo celebra la Fama) con su raro laúd que ahora llaman guitarra (¡ah qué sonido impar, Dios sea loado!), está haciendo lo mismo que yo hice: venerar las raíces y desobedecer. Yo sé (que no sabrá un muerto tan viejo) que los petrificados, aconsejados por el desdén, por la ignorancia o por la envidia, le arrojarán admoniciones, y que los sabios y los jóvenes lo aclamarán con entusiasmo o llanto. Yo sé que su serenidad se alimenta en la tradición, y también que es la angustia quien le ayuda a mover de su sitio a la música, para que sea más ancha, pues que nada jamás concluye —la música tampoco. Yo sé, en fin, que ese hombre encuentra júbilo en la música, y también desesperación. Así tiene que ser. Y eso me hace brindar por su fidelidad y por su altanería, por su respeto y arrogancia. Brindo por este músico cuyo amor al origen del camino no le impide sino le incita a caminar. Brindo por un artista.

Nada más tengo que decir. He muerto hace más de mil años. Yo fui un genio. Soy Ziryab.

- 8 Según puede comprobarse, de entrada, Félix Grande se decanta por la experimentación literaria, ubicándose en las fronteras entre los géneros, esto es, en una hibridación genológica, dado que se trata de un poema en prosa o prosa poética, es decir, al modo de Luis Cernuda y al igual que había ensayado previamente en *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* (1971), de visibles resonancias nerudianas. Asimismo, se hace patente su construcción genérico-estructural sobre un relato breve o microrrelato, como los reconocibles en dos lecturas predilectas de Grande: *Las mil y una noches*, en la voz de Scherezade, obra de ambientación oriental e impregnada de filosofía sufi²⁴, y especialmente *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges, en el que la biografía o el género de la vida, entre la realidad y ficción, tan grato a Grande, se pone de manifiesto desde el punto cero de la historia con fórmulas o estilemas como «soy» en el aquí y «ahora». Así lo evidencia, de hecho, el narrador autodiegético, quien nos adentra además, en primera persona, en su progresivo itinerario vital, desde su patria y origen, al exilio y nueva residencia, o sea, a modo de viaje interior y exterior²⁵, en diálogo simbólico con el mensaje literario de los tangos de Triana homónimos²⁶ realizados por los hermanos Paco y Pepe de Lucía que otorgan carta de naturaleza al disco: *Yo sólo quiero caminar*. Igualmente, el personaje histórico-literario de Ziryab, entre la realidad y la leyenda, viene a entroncar con el empleo por parte de Grande de heterónimos como su Horacio Martín en las *Rubáiyátas de Horacio Martín* (1978)²⁷, con impronta estética de Julio Cortázar²⁸ y

Antonio Machado, este último por Abel Martín, si bien también a Fernando Pessoa²⁹. Sin embargo, no faltan tampoco otros ecos como en la *iunctura* «raíces y alas», procedente del aforismo de Juan Ramón Jiménez para *Diario de un poeta recién casado (Hacia el mar)*, fechado en Madrid el 17 de enero de 1916 («Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen / y las raíces vuelen.»)³⁰, que tendrá su huella, con el tiempo, en el disco homónimo de Carmen Linares (2008), con prólogo de Félix Grande³¹.

- 9 Es más, nuestro escritor plasma y expresa, como había apuntado en *Almoraima* y continuará haciendo en otros textos dedicados a Paco de Lucía como «Una gotera» o el texto de presentación de *Siroco* (1987)³², las distintas emociones y contrapuestos estados de ánimo, que van desde la angustia, durante el proceso de creación y vital, hasta la desesperación y el júbilo. Para ello, la música de Paco de Lucía, heredero de la estética andalusí de Ziryab, llega a constituir un alivio y desahogo terapéutico, además de un sólido vehículo para la creación gracias a la experiencia estética, escucha atenta y acuidad. Incluso, en esta híbrida armonización de música y literatura, Grande se propone enfatizar la continua renovación y frescura del agua simbólica, a modo de revitalizadora fuente de vida³³, tanto de Ziryab como de Paco de Lucía, frente a la añeja de la tradición³⁴. Asimismo, trata de otorgar un palmario ritmo interior a su prosa mediante repeticiones ecoicas y estructuras anafórico-paralelísticas; por ejemplo, a propósito del *hinc et nunc*: «Ahora, esta noche, en este justo instante», «brindo» o «Yo sé ... Yo sé», entroncando para ello con la herencia de la espiritualidad universal, especialmente sufí, pero también budista, o sea, en consonancia con la atención plena³⁵.
- 10 Ahora bien, para su prosificación lírica de Zyriab, Félix Grande ha optado por la consulta de una documentación previa, de manera que se ha servido de fuentes y otros intertextos suyos, recogidos en *Memoria del flamenco* y *Agenda flamenca*, en los que venía esbozando el andamiaje narrativo-conceptual presente en este texto. En cuanto a las fuentes primarias, cabe decir que no se vale directamente de las que han transmitido las directrices esenciales sobre la vida y obra de Ziryab, contemporáneo, por cierto, de al-Kindi, cuya notación musical fonética sobre los modos griegos conoció el *Pájaro negro* y que se ha conservado en el *Tratado relativo al conocimiento interior de melodías*, hoy custodiado en el Museo Británico³⁶. Estas son la crónica *Muqtabis* del historiador Ibn Hayyan (siglo XI) o manuscrito de Fes, y la de Al-Maqqarí, fallecido en El Cairo en 1641, que ha contado con las glosas y notas del erudito Pascual de Gayangos y Arce. Ambas a buen seguro deben parte de su contenido matriz y medular a la que se conoce como primera biografía de Ziryab por Abu-Hasan Aslam ben Abd al-Aziz, redactada en el siglo XI y que no se ha localizado hasta la fecha.
- 11 En otras palabras, Grande accede a la aretalogía o hechos virtuosos que perfilan su retrato literario de Ziryab, fundamentalmente una etopeya, por otras fuentes indirectas. Así, destacamos, en primer lugar, a Georges Hilaire y su *Initiation «flamenca»* (1954), al abordar las analogías y divergencias entre el laúd árabe y la guitarra para la protohistoria del flamenco³⁷; o Cedar Viglietti, en su *Origen e historia de la guitarra* (1973), cuando subraya la influencia de la música andalusí, en tiempos de Abderramán II, para la futura forja del flamenco. Especialmente enfatiza este autor la posible adición de una quinta cuerda doble al laúd por parte de Ziryab hacia el año 830, con implicaciones espirituales neoplatónicas vinculadas al alma, dato que Grande aduce pero con reserva y cautela en una proyección de la nota Mi agudo, primera cuerda, *orden* o prima de la guitarra³⁸. En cualquier caso, son directrices conceptuales todas ellas que, en realidad, habían sido abordadas por Grande

en su Pregón de apertura de la III Bienal de Arte Flamenco «Ciudad de Sevilla», leído en los Jardines de la Torre de Don Fadrique, de Sevilla, el 12 de septiembre de 1984.

- 12 Sea como fuere, otras fuentes de Grande, extraídas de su ensayo previo «Ziryab: “Pájaro negro”», en *Memoria del flamenco*³⁹, son Emilio García Gómez y su Prólogo a *Poemas arábigoandaluces* (1940) y Évariste Lévi-Provençal, *La civilización árabe en España* (1969, 3ª ed.), especialmente este último cuando reflexiona sobre la música en tiempos de Abderramán II, la condición de Ziryab tanto de liberto como de discípulo de Isahaq al-Mawsilí, en la corte de Bagdad, y los celos que originó en su maestro por su desmedido talento. No falta tampoco, en fin, el apunte a la creación de una academia o centro de enseñanza musical, la primera que gozó de auténtica relevancia en Al-Andalus, además de su renovación organológica del laúd, tan presente en *Almoraima* y *Sólo quiero caminar*, ni su peregrino y azaroso exilio de la corte en Bagdad y posterior desembarco en Algeciras. No obstante, procede Grande en una construcción iniciática del *héroe*, lo que le permite hacer un guiño al origen natal de Paco de Lucía como *laus urbis natalis*, y, por ende, establecer la identificación, al margen de épocas histórico-culturales, entre los dos músicos, tan distantes en el tiempo pero tan cercanos en cuanto a su revolucionaria concepción estética de la música⁴⁰.
- 13 Incluso, en su consciente voluntad y afán de documentación histórica, Grande se sirve de la *Historia de los musulmanes de España hasta la conquista de los Almorávides* (1920) de Reinhart Pieter Anne Dozy, según se infiere en un pasaje en el que se pondera, de paso, la formación humanística integral de Ziryab⁴¹. Es más, tampoco carece de interés, en lo que hace a su documentación previa y voluntad de acercar la estética de Ziryab a la de Paco de Lucía⁴², la consulta de *Andalucía, su comunismo y su cante jondo* (1933) por los hermanos Carlos y Pedro Caba, en fragmentos puntuales en los que Grande, en calidad de crítico literario contrapuntístico, trata de restar o atenuar la expresión hiperbólica, por lo general, de su modelo⁴³.
- 14 Pero no acaban aquí las fuentes empleadas por Grande a la hora de adentrarse en la fascinante figura de Ziryab y su legado andalusí, dado que demuestra, en este prurito de erudición, que ha consultado igualmente de Julián Ribera y Tarragó *La enseñanza entre los musulmanes españoles* (1893), o sea, un discurso leído en la Universidad de Zaragoza en la apertura del Curso Académico 1893-1894 y editado en la Imprenta de Calixto Ariño con el objeto de respaldar su idea conceptual de la fundación de una escuela por parte de Ziryab para la música andalusí y su capacidad de renovación estética⁴⁴. Por último, Grande, atento a la realidad palpitante sobre la cultura andalusí en tiempos contemporáneos, se vale, en fin, de un reportaje periodístico, publicado en *El País* el 24 de julio de 1977, circunscrito a una autoridad en la música y en la gestión cultural de la altura de Salah Al-Madi en aras de ponderar las valiosas aportaciones de Ziryab a la música andaluza, incluyendo, al igual que en los textos comentados, aspectos organológicos, técnicos, de enseñanza educativa y genéricos, así por ejemplo, la nuba, o poema arábigoandaluz cantado en cuatro movimientos y en alusión a cada hora del día y de la noche, la wasla o el fasil, bases remotas y prístinas de la suite o la sinfonía, o lo que es lo mismo, como trató de llevar a cabo Grande con Paco de Lucía en su paratexto para *Sólo quiero caminar*⁴⁵.

Análisis de resultados y perspectivas abiertas de investigación

- 15 A la vista de los datos expuestos, cabe poner de relieve, en calidad de principales aportaciones del presente artículo respecto al estado de la cuestión, la identificación de un nutrido elenco de fuentes en el poema en prosa de Félix Grande dedicado a Ziriyab, *Pájaro negro*. Lo redactó el escritor extremeño como presentación contextual y conceptual, en las fronteras entre la realidad y la ficción, de *Sólo quiero caminar* de Paco de Lucía, en una producción adscrita a la industria cultural y la sociedad de consumo que viene a arrancar con una reescritura literario-musical de los conocidos tangos de la Niña de los Peines, en la cálida y expresiva voz interpretativa de Pepe de Lucía. Entre estas fuentes destacan fundamentalmente las histórico-literarias, citadas en *Memoria del flamenco* y *Agenda flamenca*, aunque dejando al margen Grande las crónicas árabes principales que han difundido los pilares esenciales de la vida y obra de Ziriyab. En este sentido sobresalen modelos de la calidad de Georges Hilaire, Cedar Viglietti, Emilio García Gómez, Évariste Lévi-Provençal, Reinhart Pieter Anne Dozy, los hermanos Carlos y Pedro Caba, Julián Ribera y Tarragó, así como Salah Al-Madi.
- 16 Por lo demás, la elección genérica del poema en prosa o prosa poética por parte de Grande, implementada ya en *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, en homenaje a Neruda, viene a dialogar con la tradición cernudiana. En cualquier caso, no faltan tampoco en el texto circunscrito a Ziriyab las huellas, a propósito del género biográfico, de otras fuentes preñadas de narratividad simbólica, es el caso de *Las mil y una noches* y *La casa de Asterión* de Borges, así como del estilema «raíces y alas», reescrito al trasluz de Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta recién casado (Hacia el mar)*, y heterónimos en la línea conceptual de *Rubáiyátas de Horacio Martín*, con resonancias de Cortázar, Pessoa y Antonio Machado. No menos interés poseen, según se ha demostrado en estas páginas, la transmisión y las cuestiones textuales, con enmiendas *ope ingenii* incluidas, que atañen al poema en prosa sobre Ziriyab hasta el punto de contar con un estadio redaccional posterior integrado en *Agenda flamenca* que atesora, a modo de añadido, el título «Un brindis de Ziriyab».
- 17 Del mismo modo, otro texto de Grande afín y concomitante al circunscrito a Ziriyab, si se atiende a los conscientes mecanismos de canonización ensayados al hilo de *Fantasia flamenca de Paco de Lucía* a propósito de los tecnicismos musicales, la experiencia estético-vivencial y la «afinación vital» de los estados emocionales, queda integrado en los estilemas de sabor andalusí de *Almoraima*, con un estadio redaccional ulterior, «El ritmo y Paco de Lucía», en *Agenda flamenca*. De hecho, entra en diálogo interdiscursivo e interdisciplinar tanto con los granados ecos de García Lorca, Rosales, Miguel Hernández y César Vallejo, modelos medulares de Grande, como con un retrato fotográfico de Paco de Lucía, inspirado en el autorretrato de madurez de Murillo, en calidad de fuente pictórica.
- 18 Sea como fuere, la recuperación cultural islámica y de sus géneros poético-musicales, según procede Grande a propósito de Ziriyab y Paco de Lucía, entronca con una maurofilia andalusí reconocible en la caracterización genérica de la danza mora y la zambra, de notorio predicamento en modelos guitarrísticos del músico de Algeciras escuchados con plena atención y deleite por Grande: Niño Ricardo, Sabicas y Esteban de Sanlúcar. Al tiempo, este recobro intercultural llevó al escritor a redactar *Las Rubáiyátas de Horacio Martín* (1978), cuyo título y paratextos transportan al lector a Oriente y en buena medida a

la estética andalusí; o sea, como trató de hacer Paco de Lucía, a modo de paulatino *crescendo* o clímax ascendente gradual, en sus discos *Almoraima*, *Sólo quiero caminar* y *Ziryab*, bajo el andamiaje conceptual y asesoramiento histórico-literario de su amigo poeta. No obstante, las Rubai o estrofa poética persa de cuatro versos endecasílabos, que remiten a las Rubaiyat difundidas por Omar Khayyam⁴⁶, brindan breves sentencias, centradas en el aquí y el ahora, al igual que en el texto consagrado a Ziryab para *Sólo quiero caminar* y otros dedicados por Grande al músico gaditano⁴⁷, por tanto en armonía con la filosofía espiritual sufí, que recrean, entre otros temas, el anhelo de trascendencia del alma, la fugacidad de la vida corpórea, el sencillo deleite en los placeres cotidianos de la comida y la bebida, por ejemplo el pan o el vino, con sus respectivas implicaciones simbólicas, o el amor pleno, pero sin renunciar, en cambio, a la conciencia del dolor y el sufrimiento ocasionado por la pérdida, en cuanto a separación física.

- 19 Por ello, no es de extrañar que Khayyam, junto a García Lorca, dos poetas admirados por Grande, tengan cabida, en esta misma estela de orientalismo estético entre la poesía y la música con raigambre andalusí, en el décimo disco de Camarón de la Isla, o sea *La leyenda del tiempo* (1979)⁴⁸, si bien con la guitarra de Tomatito, hecho al que cabe añadir que Camarón y Paco de Lucía habrían de ser objeto, con el tiempo, de un libro de Grande, *Paco de Lucía y Camarón de la Isla* (1998b), ilustrado por David González, *Zaafra*. En este libro, no obstante, se recogen, especialmente en la sección «Una guitarra quebrantada», las principales directrices conceptuales, con frecuencia desde la estética andalusí, que aquí nos han ocupado tales como el análisis técnico de varios temas de *Almoraima*, *Sólo quiero caminar* y *Siroco*, con cierta pátina sonora andalusí, a propósito del glissando, la *scordatura* en los tangos de *La Cañada*, la minera *Callejón del muro* o los fandangos de Huelva *Montiño*⁴⁹, además de la reiterada mención de las emociones estéticas⁵⁰, entre ellas la tristeza⁵¹, la rabia⁵² o la ansiedad⁵³.
- 20 En fin, seguramente por este sutil maridaje entre música y emociones por parte de Grande y Paco de Lucía, en este mismo período, habrían de colaborar juntos en *Poema de amor*, con textos del escritor en un proyecto discográfico, la voz de José Luis Gómez y la música de Paco de Lucía. Es más, años después, el músico algecireño, como sigiloso amigo cómplice y compañero tácito en este viaje interior a las emociones estéticas y humanas, habría de dedicarle un rendido homenaje al poeta en «La persona más leal y honesta»⁵⁴, a buen seguro con impregnación ecoica de la música andalusí, en su memoria afectiva, de esta influencia recíproca a propósito de Ziryab y tratando ambos de contar, o cantar, la música del *Pájaro negro*, porque, según nos recordaba el propio escritor en *Memoria del flamenco*, «Largo es el vuelo de aquel *Pájaro negro*», como lo fue también el de Paco de Lucía.

BIBLIOGRAFÍA

AL-MADI Salah (1977), Reportaje sobre la música andalusí, *El País*.

ALUBUDI Jassim (2005), *Sufismo y ascetismo* (pres. C. Ruiz Bravo-Villasante), Madrid: Vision Net.

- AUSTIN R. W. J., trad. & LLUYS Martin, colabor. (1971), *Sufis of Andalusia: the Ruh al-quds and Al-Durrat al-fakhirah of Ibn 'Arabí*, Londres: George Allen & Unwin.
- CABA Carlos & Pedro (1933), *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*, Madrid: Edit. Atlántico.
- CAMARÓN DE LA ISLA (1979), *La leyenda del tiempo*, Madrid: Polygram.
- CRUCES Cristina (2003), *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*, Barcelona: Carena, D.L.
- CHAACHOO Amin (2011), *La música andalusí: Al-Ála, historia, conceptos y teoría musical*, Córdoba: Editorial Almuzara.
- CHATAIGNÉ GÓMEZ Ismael (2017), *Literatura y música en José Manuel Caballero Bonald*, F. J. Escobar & J.-F. Carcelen (dir.), Sevilla / Grenoble: Universidad de Sevilla / Université Grenoble Alpes.
- DOZY REINHART PIETER Anne (1920), *Historia de los musulmanes de España hasta la conquista de los Almorávides* (M. Fuentes, trad.), Madrid / Barcelona: Calpe.
- Eco Umberto (1968), *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (A. Boglar, trad.), Barcelona: Lumen.
- ERNST Carl W. (1999), *Sufismo: una introducción esencial a la filosofía y la práctica de la tradición mística del Islam*, Barcelona: Oniro.
- ESCOBAR BORREGO Francisco Javier (2018), «Estética y emociones en el pensamiento musical de Félix Grande (con notas de Paco de Lucía)», *Cuadernos de Aleph. Pensar el afecto: emociones en la literatura hispánica*, 10, 70-91.
- ESTEBAN DE SANLÚCAR (2012), *Gloria y memoria a Esteban de Sanlúcar. 25 Aniversario de su fallecimiento* (vol. XII), Sevilla: Marita Ediciones.
- FALCÓN Segundo & SUHAIL ENSEMBLE (2016), *Ziryab, Tierra de nadie*, Jornadas Flamenco como arte mudéjar, R. Valencia (dir.), Bienal de Flamenco de Sevilla.
- GARCÍA GÓMEZ Emilio (1940), *Poemas arábigoandaluces*, Madrid: Espasa-Calpe.
- GÓMEZ Mario, dir., TURBICA Pedro & VELÁZQUEZ-GAZTELU José María, guión (1973), «Paco de Lucía», *Rito y geografía del cante flamenco*, Televisión Española.
- GRANDE Félix (1967), *Blanco spirituals*, La Habana: Casa de las Américas.
- GRANDE Félix (1971), *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, Barcelona: Seix Barral.
- GRANDE Félix (1976), *Memoria del flamenco*, Madrid: Espasa Calpe, pról. J. M. Caballero Bonald; reimpr. revis. (1991), Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- GRANDE Félix (1978), *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*, Barcelona: Lumen.
- GRANDE Félix (1984), Pregón de apertura de la III Bienal de Arte Flamenco «Ciudad de Sevilla», Sevilla: Jardines de la Torre de Don Fadrique.
- GRANDE Félix (1985), *Agenda flamenca*, Sevilla: Ediciones Andaluzas Reunidas.
- GRANDE Félix (1998a), *Blanco spirituals / Las rubáiyatas de Horacio Martín*, M. Rico (dir.), Madrid: Cátedra.
- GRANDE Félix (1998b), *Paco de Lucía y Camarón de la Isla*, D. González (dir.), Zafra (Ilust.), Barcelona: Lunewerg.

- GRANDE Félix (2010), *Biografía (1958-2010)*, Á. L. Prieto de Paula (pról.), Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GRANDE Félix (s/a), *Poema de amor* (disco), F. Grande (poemas), J. L. Gómez (voz), P. de Lucía (música).
- GREUS Jesús (1987), *Ziryab: la prodigiosa historia del sultán andaluz y el cantor de Bagdad*, San Lorenzo del Escorial: Swan.
- GREUS Jesús (2006), *Ziryab y el despertar de Al-Andalus*, Barcelona: Editorial Entrelibros.
- GUALBERTO & AGUJETAS (1979), *Gualberto y Agujetas*, Madrid: Movieplay.
- GUALBERTO & MIÑO Ricardo (1983), *Puente mágico*, Sevilla: Aires del Sur-Dial.
- GUALBERTO & MIÑO Ricardo (1998), *Con-trastes*, Sevilla: Flam Jazz.
- HERNÁNDEZ Daniel (dir.), USÓN Pablo & NIETO Miguel Ángel, prod. (2002), *Francisco Sánchez, Paco de Lucía*, coproducción de TVE, la cadena franco-alemana ARTE G.E.I.E. y Alea TV.
- HILAIRE Georges (1954), *Initiation «flamenca»*, París: Ed. du Tambourinaire.
- IBN 'ARABI Muhyi-l-Din (1990), *Los sufíes de Andalucía*; D. García Valverde (trad.), Málaga: Sirio, D.L.
- IZUTSU Toshihiko (1997), *Sufismo y taoísmo: estudio comparativo de conceptos filosóficos clave*, A.-H. Suárez (trad.), Madrid: Siruela.
- JAYYAM Omar (2006), *Rubayat*, C. Janés & A. Taherí (trad.), C. Janés (pról.), Madrid: Alianza.
- Journal of the Indian Musicological Society* (1970), Baroda: Indian Musicological Society.
- LÉVI-PROVENÇAL Évariste (1969), *La civilización árabe en España* (3ª ed.), Madrid: Espasa-Calpe.
- LINARES Carmen (2008), *Raíces y alas*, F. Grande (pról.), s/l: Salobre.
- MATEO DÍEZ Luis (1986), *La fuente de la edad*, Madrid: Alfaguara.
- MORA Francisco Javier (2000), «Literatura y esquizofrenia: en torno a *Las Rubáyíyas* de Horacio Martín de Félix Grande», J. Romera Castillo & F. Gutiérrez Carbajo (dir.), *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid: UNED, 431-442.
- PACO DE LUCÍA (1969), *Fantasia flamenca de Paco de Lucía*, Madrid: Philips.
- PACO DE LUCÍA (1979), *Almoraima* [1976], Madrid: Philips.
- PACO DE LUCÍA (1980), *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla*, Madrid: Universal Music Spain.
- PACO DE LUCÍA (1981), *Sólo quiero caminar*, Madrid: Philips Records.
- PACO DE LUCÍA (1987), *Siroco*, Santa Mónica, California: Verve Records.
- PACO DE LUCÍA (1990), *Zyryab*, Madrid: Philips Records.
- PACO DE LUCÍA (2009), «La persona más leal y honesta», *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento* (90-92), 232, volumen dedicado a Félix Grande.
- RAJA Deepak S. (2005), *Música indostaní: una tradición en transición*, Nueva Delhi: DK Printworld.
- RANCIÈRE Jacques et al. (en prensa), *Aplicación Murillo. Materialismo, Charitas, Populismo*.
- RIBERA Y TARRAGÓ Julián (1893), *La enseñanza entre los musulmanes españoles*, Zaragoza: Imprenta de Calixto Ariño.

- RIQUENI Rafael (1990), *Mi tiempo*, Madrid: Nuevos Medios.
- ROMERO JIMÉNEZ José (1996), *La otra historia del flamenco (la tradición semíticomusical andaluza)*, s. l.: Centro Andaluz de Flamenco.
- ROMERO Juan Carlos (2015), *Paseo de los cipreses*, Madrid: Nuba Records – Karonte.
- SÁNCHEZ SANDOVAL Juan José (2004), *Sufismo y poder en Marruecos: milagros de Abu Ya'zzá*, Cádiz: Quorum editores.
- TOLLE Eckhart (2005), *El poder del ahora: un camino hacia la realización espiritual*, Madrid: Gaia.
- TRANCOSO GONZÁLEZ Jaime (2011), *El piano flamenco: Génesis, recorrido diacrónico y análisis musicológico* (tesis doctoral), Universidad de Sevilla.
- VIGLIETTI Cedar (1973), *Origen e historia de la Guitarra*, Buenos Aires: Ed. Albatros.
- WEISS Brian (2009), *Muchas vidas, muchos maestros* [1988], Barcelona: Zeta Bolsillo.
- WEISS Brian (2014a), *A través del tiempo* [1993], Barcelona: Ediciones B.
- WEISS Brian (2014b), *Los mensajes de los sabios* [2001], Barcelona: Ediciones B.
- WEISS Brian (2014c), *Muchos cuerpos, una misma alma* [2006], Barcelona: Ediciones B.

ANEXOS

Apéndice: Posliminar de Félix Grande para Paco de Lucía, *Almoraima* (Madrid, Philips, 1976; reed.: 1979)

Desde hace años, cada nueva creación de Paco de Lucía nos produce sorpresa. Pareciera que en cada nueva etapa llega hasta sus fronteras —y en su creación siguiente advertimos que esas fronteras se desplazan, que quizá este genio de la guitarra ya no tiene fronteras. Tal vez nuestra sucesiva sorpresa no nace únicamente en nuestro sucesivo deslumbramiento, sino también en la desconfianza: es que no estamos acostumbrados a asistir al desarrollo de la genialidad. Al fin tendremos que asumirlo, con gratitud, con júbilo: Paco de Lucía es uno de esos pocos seres herederos y a la vez inventores de un lenguaje; uno de esos imprescindibles locos cuyo respeto a las raíces y cuya libertad son por igual tempestuosos, y que por ello alcanzan el privilegio y la condena de ir abriendo caminos, acumulando desde la fragua de su nombre nuevo metal y más calor a ese vasto y anónimo metal calenturiento que llamamos la música. Cuánto le cuesta a Paco de Lucía el prodigioso regalo que nos hace, es algo que no sabremos nunca. La soledad, incluso la desesperación que hay siempre bajo la laboriosa humildad de un artista, no se pueden cobrar, no se pueden pagar. Tal vez llorando a solas con su música en medio de la madrugada, tal vez creando en nosotros mismos ese tremendo ritmo al que llamamos lágrimas, tal vez así podamos bajar hasta el barranco mineral en que nace su música, ese barranco donde están los seísmos de la necesidad de ser y del que emerge su bárbara guitarra como volando de oro, como danzando en hierro, como olorosa a azufre, como brillando de mercurio, como quemándose en carbón. ¿De qué modo nombrar toda esa enfrebrecida operación en que consiste convertir ese magma profundo del ser cósmico en

un lenguaje comunicativo, en un lenguaje cósmico y a la vez organizado? Quizá pueda llamarse ritmo.

En el origen de la vida se encuentra, inmemorial, el ritmo. Todo alcanza su ser mediante el ritmo. Ritmo tiene el lenguaje para ser expresión. La danza es ritmo y es ritmo el cuerpo humano. Con ritmo se suceden las mareas. Ritmo es el pulso, el latido del corazón. Ritmo es lo que contienen las obras más memorables de las generaciones: una mezquita, un acueducto, un mito, una estatua, una fábula, un poema. La rueda: puro ritmo. Un ritmo estricto habita en las hembras embarazadas. Ritmo hay en el trigo, el olivar, la viña; ritmo en la fruta y en el agua. Ritmo tienen las fases de la Luna, las órbitas de los planetas, el majestuoso devenir de los astros. Y cuando la materia alcanza su más ardiente ritmo, sucede el acontecimiento de la belleza humana. Lo que hace que los desafiantes esfuerzos de los hombres quebranquen la dictadura de los años es un vaivén paciente y sabio, lujurioso y creador: el ritmo.

Lo más recóndito, y a la vez lo más evidente, en esta nueva etapa de la música de Paco de Lucía, es ese gran secreto: el ritmo. No hablo de una estrategia de la medida y del compás, sino de un acto de respiración. No me refiero a la suma de su compás y su invención⁵⁵ — tan exactos, tan incesantes—, sino al vaho de la vida. Desde lo más profundo del flamenco —su ritmo viejo e inmortal— estas creaciones de Paco de Lucía suben con viejo y duradero sol, con vieja y duradera agua, sorprendentes limones, lentas horas, espesas sombras, fognazos de luz y geometría; avanzan con heridas remotas, con remotas pomadas: como un incomparable, monumental acto de amor. La historia del flamenco sabrá muy bien cuánto habrá de deber a la organizada locura de este terremoto sereno que es la música de Paco de Lucía. Nosotros ya empezamos a saber cuánto no le podremos pagar nunca. Tal vez de madrugada, a solas y llorando. La historia del flamenco, esa terrible madrugada vieja, no dejará de agradecer a Paco de Lucía la venerable juventud de su música. En nuestra madrugada personal, en esa hora en que somos más limpios, más ancianos y repentinamente vivos, escucharemos este vaho de la vida que sube desde seis andaluzas tensiones y, poco a poco, iremos redescubriendo en nuestro corazón una sangre solemne, un alimento casi religioso: la visita del ritmo. La noche antigua donde todo renace.

NOTAS

1. Para la variada y rica producción del escritor, entre la literatura y la música, con un estado de la cuestión, véase: Grande (2010), con prólogo de Á. L. Prieto de Paula. Por lo demás, quiero manifestar mi agradecimiento a Paco de Lucía y Félix Grande por sus indicaciones vivenciales y documentales al servicio de este artículo. Su aportación, más allá de una indeleble experiencia estética y personal con ambos creadores, me ha facilitado perfilar los planteamientos epistemológicos implementados durante la investigación.

2. Grande (1985: 79-85). El texto de Grande (1970), esto es, «Integrados apocalípticos (En defensa de la guitarra flamenca). Paco de Lucía: herencia y fundación», parte del andamiaje conceptual de Umberto Eco. En cuanto a la obra del semiólogo italiano, nos referimos, claro está, a *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1968).

3. Escobar (2018).

4. Que habrá de auspiciar, como se sabe, la famosa composición *Entre dos aguas*.

5. Bajo la dirección de Mario Gómez y con guión tanto de Pedro Turbica como de José María Velázquez-Gaztelu, amigo cabal al que agradezco siempre su valioso testimonio y aportación documental.

6. Se trata, en efecto, de un notorio ejemplo de la pervivencia, implementación y aplicabilidad de la estética conceptual de Murillo, auspiciada ya por Hegel en sus *Lecciones de estética*, en el imaginario moderno, la industria cultural contemporánea y la sociedad de consumo efímera, con frecuencia, entre realidad y ficción, mitemas, estilemas, *memorabilia* y hasta topicalización. Sobre este particular resulta de visible interés el Proyecto de investigación *Aplicación Murillo. Materialismo, Charitas, Populismo*, Espacio Santa Clara, Hospital de la Caridad, Hospital de los Venerables, CICUS y Sala Atín Aya, Sevilla, del 6 de diciembre de 2018 al 3 de marzo de 2019; accesible en: <https://cicus.us.es/exposicion-%C2%B7-aplicacion-murillo-materialismo-charitas-populismo__trashed-2-2/> (30 enero 2019); para el catálogo: Rancière *et al.* (en prensa).

7. Grande (1985: 101-104). Puede leerse de forma integral en el Apéndice.

8. Sobre la pervivencia, reescritura y palimpsesto de estos modelos a efectos de emociones estéticas y humanas en Grande: Escobar (2018).

9. Para estas implicaciones simbólico-espirituales y musicales del sufismo al trasluz del comparatismo entre las religiones, con autores tan señeros como Yalal ad-Din Muhammad Rumi (1207-1273), Izutsu (1997), Ernst (1999), Sánchez Sandoval (2004) y especialmente Alubudi (2005). En cuanto a la impronta cultural sufí en Andalucía: Austin & Lluys (1971), así como Ibn 'Arabi, Muhyi-l-Din (1990).

10. Sobre el alegre y afectivo paisaje arábigo-andaluz de Almoraima para el estado emocional de Paco de Lucía en su niñez, con notas sobre el paso de Ziryab por Algeciras (motivo que volveremos a retomar): «El músico de la Isla verde (Paco de Lucía, el “Niño de la Portuguesa”)», en Grande (1976: 645-648), con prólogo de José Manuel Caballero Bonald; las páginas 645-660 están, de hecho, dedicadas al análisis, desde la interpretación de las emociones estéticas, de *Almoraima* y otras obras destacadas del músico algecireño; véase también: Escobar (2018). En cuanto a la poética de lo hondo en Caballero Bonald, gran amigo de Grande: Chataigné (2017).

11. Recogido con posterioridad en su *Agenda flamenca* (Grande, 1985: 104-107); véase también: «“¡Don Manuel, que nos vamos!”». Falla. Granada. 1922. El “Concurso de Cante Jondo”», *Memoria del flamenco* (Grande, 1976: 466-516). Por cierto que Paco de Lucía ha confesado, en ocasiones, la importancia de la escucha de Manuel de Falla como antídoto terapéutico contra determinados momentos y difíciles períodos de malestar emocional. No obstante, se trata de uno de los modelos esenciales en su poética musical, según me comentó en varias ocasiones durante mis entrevistas cualitativas y semidirigidas.

12. Si bien resulta evidente por la propia ejecución y actitud ante el instrumento, lo recuerda Grande, comparando, por ello, a Paco de Lucía con Ziryab: «Y de pronto, en las bulerías de *Almoraima* cesa la guitarra y suena un remoto laúd: sabemos que lo toca Paco, pero parece venir desde muy lejos, desde Persia o el Pakistán o desde el siglo IX (¡como si tocara Ziryab!); cf. «El músico de la Isla verde (Paco de Lucía, el “Niño de la Portuguesa”)», en *Memoria del flamenco* (Grande, 1976: 658).

13. Con pervivencia tímbrica ulterior, por ejemplo, en el laúd de Juan Carmona para *Agüita clara* (bulerías) de Rafael Riqueni, *Mi tiempo* (1990).

14. Todavía podemos comprobar tal deuda respecto a Ziryab en el encuentro entre el flamenco y la música andalusí en *Tierra de nadie* de Segundo Falcón y Suhail Ensemble para la Bienal de Flamenco de Sevilla en el marco de las Jornadas *Flamenco como arte mudéjar*, bajo la dirección de R. Valencia (28-30 de abril de 2016), habida cuenta de que, entre otras cosas, el primer tema se titula precisamente *Ziryab* (laúd).

15. Prisma conceptual respaldado y enriquecido, además, por otros músicos y teóricos, aunque desde diferentes ópticas y metodologías, de la altura de Romero Jiménez, con *La otra historia del flamenco (la tradición semítico musical andaluza)*, de 1996; para otros datos sobre este pianista, con el que tuve la fortuna de conversar y de intercambiar experiencias musicales desde que lo conocí en La Carbonería de Sevilla: Trancoso González (2011).

16. Paco de Lucía, por su parte, interpretó de Esteban de Sanlúcar su Panadero (Panadero flamenco) y Mantilla de Feria (Danza); véase sobre este último compositor: Gloria y memoria a Esteban de Sanlúcar. 25 Aniversario de su fallecimiento (2012).

17. Especialmente por su música y poesía de aliento trascendente y espiritual.

18. Hermanados, además, por un imaginario cultural afín y compartido, como tuve la ocasión de comprobar durante mis entrevistas semidirigidas a ambos artistas.

19. Escobar (2018).

20. Como sucede también en la música hindú con las distintas expresiones estéticas de las emociones o sentimientos (*rasa*), en concierto con dos categorías principales, como sabía Grande, según tuve la ocasión de comprobar: el *swara*, en cuanto a iluminación y continua evolución espiritual del ser humano, con implicaciones además en la escala indostánica y sus unidades individuales de expresión melódica; y el *raga* o concepto melódico, sustentado sobre un conjunto coherente y articulado de notas, destinado a una respuesta emocional. De hecho, se concibe la experiencia sensorial y emocional de la belleza interior por parte del músico, cuyas respuestas desde la creatividad artística conllevan, al tiempo, el equilibrio del alma, la mente y el cuerpo, como un vehículo coherente y cohesionado para lograr la progresiva transformación personal y la plenitud espiritual; véase: Raja (2005); también pueden consultarse, para la inevitable tensión entre el canon ortodoxo de la tradición y la paulatina evolución conforme a los tiempos actuales, o sea como sucede en el flamenco, los monográficos del *Journal of the Indian Musicological Society*, desde 1970 hasta la fecha. Por lo demás, en *Memoria del flamenco* (Grande, 1976: 40-56), el escritor extremeño incluye, a propósito de la protohistoria del flamenco, la música hindú y las raíces culturales de Al-Andalus, el epígrafe «De la remota India a Alcalá de Guadaíra».

21. Con profundas y simbólicas implicaciones espirituales, por añadidura, e incluso como paisaje emocional del alma desde la música sufi, como analizaremos más adelante. Véanse: Cruces (2003) y Chaachoo (2011), para la labor de Ziryab en la forja de la música andalusí y sus estados emocionales sobre el *maqam* o sistema improvisatorio de modos melódicos, en los que el *hijaz* y el *kurd* (este último con correspondencia en el dórico griego y el modo de Mi frigio) están en consonancia con la música andaluza, además de la polimetría en virtud de estructuras armónico-métricas ternarias y binarias, y otros elementos musicales, como bien sabía Grande. Asimismo, para Ziryab y su aportación al legado andalusí, aunque desde una caracterización genérica próxima a la novelística, si bien documentada y redactada en la década de los ochenta, al igual que el texto de Grande que vamos a analizar: Greus (1987), cuyas páginas 23-26, 33-34, 38-41, 68-72, 126-127 y 174-175, entre otras, presentan puntos de contacto temático-narrativo con el texto del autor extremeño en cuestión, por la formación y exilio del músico, su paso por Algeciras, el recibimiento en la Corte cordobesa, su revolución musical y organológica con conciencia de belleza e implicaciones emocionales y terapéuticas, hasta el empleo del relato autodiegético en ocasiones; también del mismo autor (2006).

22. Grande (1986: 107-109).

23. Corregimos *ope ingenii* la errata del impreso: *indundara*.

24. De ahí que se justifique la presencia de la imagen «alfombra maravillosa» en el texto.

25. Con un guiño incluso a la revivificación o transmigración del alma de Ziryab, con resonancias platónicas por la reminiscencia y la metempsícosis, según revela el hecho de que viaje en el tiempo desde el pasado de Al-Andalus hasta el presente no sólo de la escritura de Grande sino también de la música de Paco de Lucía, con el que el escritor trata de proyectar su identidad de genio en una vida pasada; así lo dejan ver fragmentos, sustentados sobre el eje de la atemporalidad a modo de reflejo de la inmortalidad del alma, como cuando Ziryab señala: «Nada más tengo que decir. He muerto hace más de mil años. Yo fui un genio. Soy Ziryab». Para la vigencia actual de esta tradición filosófica, con la que estaba familiarizado Grande, circunscrita a la progresión en vidas futuras y el viaje del alma humana después de la muerte, puede leerse, aunque con cierto toque esotérico: Weiss ([1988] 2009, [1993] 2014a, [2001] 2014b, [2006] 2014c).

26. Al *aire* cuaternario y binario de La Niña de los Peines en la cadencia andaluza.
27. Puede leerse asimismo en Blanco spirituals / Las rubáiyatas de Horacio Martín (Grande, 1998a).
28. A quien habrá de evocar en el poema «Fragmento para un homenaje a *Rayuela*», de Blanco spirituals; cf. *Biografía (1958-2010)*, en Grande (2010: 190-191). Sobre el empleo de estos heterónimos por el escritor extremeño, en las lábiles fronteras entre la realidad y la ficción, y con el recurso del desdoblamiento y la esquizofrenia al fondo, pueden leerse las notas de poética al frente de dicho poemario, fechadas en Madrid, enero de 1974; cf. *Biografía (1958-2010)*, en Grande (2010: 277-283); también: Mora (2000) y Escobar (2018).
29. Como recuerda en sus «notas» de poética; cf. *Biografía (1958-2010)*, en Grande (2010: 447-449).
30. Aunque reescrito por Grande mediante un zeugma de sentido sintáctico reflejado ya en los signos de puntuación: «la tradición me dio raíces, y alas la desazón de besarle su música al futuro».
31. Puede verse al respecto para la aportación de Grande en la estética conceptual de Carmen Linares: «Las tres mujeres de Félix Grande. Cadena SER», <<https://youtu.be/Ts114jysDqs>> (30 enero 2019). En este diálogo de correspondencias simbólicas, el guitarrista y compositor musical de *Raíces y alas*, Juan Carlos Romero, habrá de dedicarle a Grande unos tangos, *Encogiéndome de hombros*, en su simbólico y elegíaco, *in absentia*, *Paseo de los cipreses* (2015).
32. Escobar (2018).
33. Esto es, como un baño en la Fuente de la edad de la juventud.
34. Tema, por cierto, el de la Fuente de la juventud que serviría a Luis Mateo Díez, en la década de los ochenta, al igual que el texto de Grande, como eje conductor y vertebrador de su novela *La fuente de la edad* (1986), con la que conseguiría en 1987 el premio de la Crítica y el premio Nacional de Literatura.
35. O *mindfulness*, como se dice más recientemente, para enaltecer el «poder del ahora». Una síntesis de la cuestión, con implicaciones en los misticismos universales y a partir de la metodología de las religiones comparadas, ofrece Tolle (2005).
36. Asimismo, entre otras lecturas de Ziriyab debía estar el *Risala fi'l-musiqi* o *Libro de la música* de ibn al-Munayyim.
37. «Georges Hilaire sostiene que en rigor no puede hablarse de guitarra española hasta el siglo XIV, época en que “sustituyó con su juego nervioso y combativo a[l] laúd morisco, blando instrumento de ensueño y de alcoba. Esta musical victoria de Lepanto decidió, acaso, la vocación esencialmente dinámica de todo el arte flamenco. En vez de practicar, como los tañedores de laúd de los reyes árabes, exclusivamente la técnica de puntear las cuerdas...”. Dejo en suspenso las palabras de Hilaire porque a ellas quiero añadir una pregunta: la guitarra andaluza o española (este es ya, para siempre, mundialmente, su nombre doble y único), sin aquel punteo árabe, ¿realmente existiría?» (Grande, 1985: 121).
38. «¿Cuánto debemos en verdad a la cultura musulmana? En su libro *Origen e Historia de la Guitarra*, Cedar Viglietti acepta que el legendario persa Abu-l-Hasán Alí íbn Nafí, *Ziriyab*, ya rigiendo los gustos musicales de la corte de Abderramán II, habría agregado a las cuatro cuerdas dobles del laúd árabe de la época (hacia el año 830) una quinta cuerda también doble. El dato no llega a ser noticia, tal vez se queda en conjetura: la teoría de esa quinta cuerda que llegará cantando a la guitarra, la cuerda que hoy llamamos la prima, parece corresponder, sin dudas demasiado obstinada, a un músico y poeta [...] Vicente Espinel Gómez Adorno» (Grande, 1985: 121-122). Del mismo modo, revisten interés nuevos fragmentos, con resonancias en nuestro texto en cuestión, por las innovaciones técnicas de Ziriyab, ya referidas y otras a efectos de organología, esto es, el cambio de la materia prima del plectro y de las cuerdas, parangonadas a las de Paco de Lucía, entre el respeto a la tradición y la originalidad. Veamos el primero de los textos: En su *Origen e historia de la guitarra*, Cedar Viglietti corrobora y amplía la noticia de las innovaciones instrumentísticas que llevara a cabo Ziriyab. En efecto, agregó al laúd una quinta

cuerda y cambió el plectro de madera por el de garra de águila. También aumentó hasta siete el número de trastes del laúd (hasta su llegada eran cuatro) y cambió el material de las cuerdas: antes de Ziryab, estas se hacían con hebras de seda; *Pájaro negro* comenzó a fabricarlas con tripa de león; recuérdese que las 1.^a, 2.^a y 3.^a cuerdas de la guitarra actual se fabricaban, hasta la llegada del nylon, con tripa de cerdo o de oveja: a Ziryab se debió durante siglos la resistencia y, sobre todo, el excelente sonido de las cuerdas de tal modalidad» (Grande, 1976: 674-676).

Pero no sólo a propósito de las bases que harían posible con el tiempo la gestación de la guitarra e incluso de sus fundamentos musicales, sino igualmente en lo que hace a la expresión de las emociones (Escobar, 2018), con una función patética a propósito del llanto que abre «la puerta más secreta de nuestro ser», como puede leerse:

No obstante, la música, incluida esa gran porción de música que se llama guitarra, debe mucho a *Ziryab*: aparte de que él sembró en Andalucía todas las más hermosas músicas del Oriente del siglo VIII y de principios del IX, sabemos que sustituyó el plectro, que entonces era de madera, por un plectro de pluma de águila, y sabemos que fabricó para su propio uso cuerdas de tripa de león. [...] Le debemos, pues, a *Zyriab*, es decir, a la tradición musulmana y a la genialidad de un persa, parte muy importante de la compleja arquitectura de un sonido que hoy llama a la puerta de nuestro corazón con tanta persuasión que, a veces, abre esa puerta un lento y agradecido llanto. A menudo, la puerta más secreta de nuestro ser sólo podemos abrirla con lágrimas (Grande, 1985: 122).

De forma análoga, Grande recuerda cómo el talento de Ziryab llegó a ocasionar los celos de su maestro Islak al-Mawsilí:

Ya hacía ocho siglos que *Ziryab* había, con su laúd, enfermado de envidia a su maestro Islak al-Mawsilí y llenado de dulce intensidad la Córdoba del Califato. Ya hacía más de dos siglos que el memorable Arcipreste de Hita, en su *Libro de Buen Amor* [...], levantara acta notarial de los nombres y las conductas que fueran los antepasados de nuestra guitarra andaluza (Grande, 1985: 123).

39. En concreto, en Grande (1976: 673-677).

40. Texto que dice así:

[...] En el rastreo de los orígenes musicales y —temperamentales— de los cantes flamencos, el nombre de Ziryab aparece de modo casi unánime. El erudito Emilio García Gómez afirma que con este músico del siglo IX «entraron a bandadas en Andalucía las canciones orientales, de remoto origen greco-persa, que han sido la matriz melódica de nuestra música nacional». En su libro *La civilización árabe en España*, E. Lévi-Provençal proporciona una extensa noticia de Ziryab, que citaré con escasas mutilaciones:

Una de las causas más determinantes de aquella reorientación del reino andaluz bajo el reinado de príncipe tan esclarecido [Abderramán II] fue, sin género alguno de duda, la instalación definitiva en España del cantor iraqués Ziryab. Su aparición determinó en el país tal boga, por cuanto procedía del Oriente, que bien merece que no nos limitemos a mencionar el hecho y nos detengamos un poco más sobre él mismo. // Abu-l-Hasán Alí ibn Nafi había nacido el año 173 (789) en Mesopotamia; era un liberto del califa ‘abbasi al Mahdí y, a causa de su tez muy bronceada, se le había dado el sobrenombre de Ziryab, que, si hemos de creer lo que nos refieren sus biógrafos, designaba habitualmente cierto pájaro de plumaje negro. Ziryab se distinguió, desde su más tierna edad, como discípulo del famoso músico y cantor de la corte de Bagdad Isahaq al-Mawsilí; su talento alcanzó prontamente una tal notoriedad, que el califa Harun ar-Raxid solicitó del maestro de Ziryab se presentase para que ejecutara ante él. // El joven músico se excedió en presencia del soberano y excitó hasta tal punto los celos de Isahaq al-Mawsilí, que le obligó (tanto llegó a temer por su vida si continuaba en Bagdad) a que se desterrase lejos de la corte y que partiese para buscar fortuna en Occidente. Después de una corta estancia en la corte del aglabí Ziyadat Allah I, Ziryab, cuya maestría ya había sido advertida al emir umaiya de España al-Hakam I por el músico judío cordobés Abu-n-Nasr Mansur, tomó el camino de Andalucía y

desembarcó en Algeciras. Allí supo la muerte del príncipe que le había llamado y el advenimiento de su hijo Abd ar-Rahmán II. Este último se apresuró a comunicarle que tomaba por su cuenta el contrato de su padre, y envió a Ziryab tales presentes que el inmigrante no dudó para decidirse y quedarse en España durante el resto de sus días. // Cuando Ziryab llegó a España en el año 822, tenía poco más de treinta años; quedóse en el país, como ya hemos dicho, hasta su muerte, que ocurrió el año 857, y durante todo este tiempo fue el árbitro incuestionable de todas las elegancias y el promotor de todas las modas nuevas, que prevalecieron desde entonces, no sólo en el aspecto exterior, sino incluso en el mismo género de vida de los musulmanes andaluces. // En su verdadera profesión, la música, Ziryab, según nos cuentan sus biógrafos, se mostró un renovador genial en la patria de adopción que lo había acogido con tanto entusiasmo. Creó en ella un conservatorio en el que la música andaluza, primeramente muy semejante a la escuela oriental ilustrada por Ishaq al-Mawsilí, fue tomando prontamente un aspecto completamente original, cuya tradición se ha conservado intensamente por todo el occidente musulmán. Además se le debieron diversas invenciones técnicas, tales como, por ejemplo, la de un laúd de cinco cuerdas con el que substituyó al laúd tetracorde, hasta entonces el único empleado y conocido; también enseñó el uso de un plectro hecho con garras de águila en vez del de madera que se acostumbraba a emplear. // Pero, a más de la influencia que Ziryab pudiera haber ejercido en Córdoba como músico, causó también otras aún más profundas con sus consejos a la sociedad aristocrática de la España musulmana de su tiempo, que nos hacen pensar sucesivamente en Petronio y en Brummel, con los que indudablemente tenía algún parecido aquel referido oriental. Se solicitaban sus consejos y se los seguía a la letra. Ninguna influencia de la delicada y elegante civilización abbasí podía ser más directa y, al mismo tiempo, más profunda. Bajo el arbitraje incuestionable de Ziryab, la corte y la ciudad transformaron sus costumbres, su mobiliario, su cocina, y, muchos siglos más tarde, el nombre del Petronio árabe era todavía invocado cada vez que una nueva moda hacía su aparición en los salones de la península.» (Grande, 1976: 673-674)

41. El pasaje es el siguiente: «Dozy, en su *Historia de los musulmanes de España*, relata cómo Abderramán II “se complacía en oírle [a Ziryab] hablar de historia, de poesía, de ciencias y artes, porque este músico extraordinario poseía extensos conocimientos y además era excelente poeta y sabía de memoria la letra de diez mil canciones (*sic*)”» (Grande, 1976: 676). Asimismo, Grande aprovecha el texto de su fuente para aludir, respecto a la música de Ziryab, a la protohistoria de los ayeos y glosolalias en el fraseo melódico-melismático del cante flamenco: «Dozy cuenta cómo Ziryab, en sus clases de música, iniciaba la enseñanza obligando a sus discípulos a sentarse en un taburete y gritar “Ya hachám”, o bien un “Aaaa.. aa.. a... a sostenido”» (Grande, 1976: 676).

42. Esto es, en su meditado maridaje entre la música andalusí y la flamenca, aunque desde una perspectiva revolucionaria (Escobar, 2018).

43. Por ejemplo: «Rememorando la música andaluz del siglo VIII, los hermanos Caba opinan que “esa música y ese canto popular encuentran un intérprete que, a los ojos modernos, aparece como el genial creador del cante jondo”. Demos a esa frase de los Caba el valor que le presta la indudable grandeza de Ziryab y restémosle lo que contiene de esa forma excesiva de la síntesis a que llamamos exageración» (Grande, 1976: 676). Del mismo modo, en *Memoria del flamenco*, el escritor se hace eco de cómo las improvisaciones y riqueza musical de Ziryab, en la corte del «andaluz» árabe Abderramán II, vienen a augurar los fundamentos musicales y expresividad emotiva de llanto y dolor de grandes maestros del cante flamenco como Silverio Franconetti y Juan Breva, por su «temperamento jondo»: «Para los Caba, este “gran lírico improvisador e intuitivo, solitario y sentimental, es el más rico precursor de Silverio y Juan Breva. Su formidable temperamento lírico le denuncia como un genuino temperamento jondo. Algo extraordinario habría en aquel hombre —aparte de la perfección anatómica de sus cuerdas vocales, que prestaban un timbre grato a su voz— para que Abderramán II, andaluz más que árabe, viera cómo el sentir de su pueblo se potenciaba estéticamente en las cadencias del artista exótico”» (Grande, 1976: 676); «Esta nota sostenida —intervienen los Caba—, que en el cante es preludeo de una

infinita melodía de dolor, en Ziryab, maestro de canto, tiene una finalidad pedagógica: timbrar la voz (sumergida en sentimiento), caldearla para el ritmo de la copa hirviente y contenida, en el pecho, hasta que las cuerdas vocales, dueñas de sí puedan ir encajando en los compases las inflexiones dulces o agresivas, amorosas o amenazantes de la letra [...]. Ziryab tiene un gran número de discípulos y continuadores que mantienen la tradición jonda recogida después en el *Cancionero de Abencuzmán*, tan magistralmente estudiado por Ribera» (Grande, 1976: 676-677); y «No debemos mencionar a Ziryab únicamente como el más vasto portador de ese tejido de tradiciones musicales de Oriente que forma parte de los remotos orígenes del flamenco: su poderosa personalidad, además de influir en los hábitos de la Andalucía del califato (modos de vestir, mobiliario, gastronomía), tuvo, al parecer, capital importancia en el desarrollo de las formas musicales que más tarde serían bautizadas como “cultas” no sin alguna imprecisión o algún desdén para con el enorme universo de los folklores de Occidente» (Grande, 1976: 677).

44. «Pero señalemos también que para Julián Ribera (*La enseñanza entre los musulmanes españoles*) Ziryab fue el “artista más original y más instruido que vieron aquellas edades, cuya venida de Oriente causó época en España, pudiendo ser considerado como el fundador de la escuela nacional, por su enseñanza y sus canciones”» (Grande, 1976: 676).

45. El fragmento es el siguiente:

En un reportaje publicado en el diario *El País* (24-VII-77), Salah Al-Madi, director de Música y Artes en el Ministerio de Educación y Cultura tunecino, y presidente de la Academia de Música Árabe de El Cairo, vincula la vieja Córdoba y Ziryab a dilatados acontecimientos musicales: «Hay una cosa muy importante que ha salido de España. Es la metodología de la educación musical. El primer conservatorio conocido en el Mediterráneo ha sido el de Córdoba, en el siglo IX, donde Ziryab había creado la escuela musical, el sistema de educación musical, es decir, la costumbre de una disciplina para la música, así como una verdadera escuela de composición. La primera composición propiamente dicha en el mundo árabe, ha sido producida aquí, en Córdoba. Y fue la base de la suite conocida después con el nombre de *nuba*, que se ejecuta en África del norte. Es también la base de la *wasla*, que es una *suite* conocida en el mundo árabe oriental; es la base del *fasil*, un tipo de suite turca; y, asómbrese, querido amigo: es la base de la sinfonía que ha visto la luz en Occidente. Si usted ve el manuscrito árabe que habla de Ziryab, verá cómo componía y cómo presentaba su canto y su música. Y es exactamente la misma forma que se encuentra en los últimos siglos en la música occidental. La influencia de Ziryab no sólo se da en la música occidental, sino también en la oriental, que antes de la escuela de Córdoba era una música más o menos improvisada, y que ha mantenido ese carácter improvisador hasta nuestros días en Irak y en Irán. Se ve claramente cómo aumenta la proporción de la composición musical según nos acercamos hacia España, y es porque nació precisamente aquí, en Córdoba.

Largo es el vuelo de aquel *Pájaro negro*.» (Grande, 1976: 677)

46. Véase: Jayyam, *Rubayat* (2006); autor evocado, por cierto, en *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, otro de los poetas predilectos de Grande, sobre el que tuve también la oportunidad de conversar con el escritor extremeño.

47. Escobar (2018).

48. Recuérdese, por ejemplo, la *puesta en música* y reescritura de Khayyam por Kiko Veneno, con el respaldo conceptual del productor Ricardo Pachón, en versos de la bulería *Viejo mundo* como «Viejo mundo, / que el caballo blanco y negro / del día y de la noche / atraviesa a galope»; «Quiero al amante / que gime de felicidad, / y desprecio al hipócrita / que reza una plegaria»; o «Un poco de pan, un poco de agua / fresca, la sombra de un árbol y tus ojos. / Ningún sultán más feliz que yo. Ningún / mendigo más triste». Además, en consonancia con esta estela oriental, se incluye la *Nana del caballo grande*, con texto de García Lorca, arreglos de Pachón y la composición musical con el tímbrico sitar de Gualberto, quien, desde la concepción musical hindú sobre ragas y otras categorías señaladas, abría, en las décadas de los setenta y noventa, fundamentalmente, un campo de experimentación genérica para el flamenco identificable en otras obras suyas como

Gualberto y Agujetas (1979), disco editado el mismo año que *La leyenda del tiempo*, así como *Puente mágico* (1983) y *Con-trastes* (1998), acompañado en ambas obras de la guitarra de Ricardo Miño.

49. Grande (1998b: 41-42, 72, 74-75).

50. Grande (1998b: 30).

51. Grande (1998b: 61).

52. Grande (1998b: 44, 52, 55).

53. Grande (1998b: 76); sobre las emociones en Grande: Escobar (2018).

54. En *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento* (2009: 232), volumen dedicado a Félix Grande. Como también el autor extremeño habrá de elogiar, a su vez, al maestro de Algeciras posteriormente en otros testimonios, incluso audiovisuales como en el documental *Francisco Sánchez, Paco de Lucía*, a propósito de su concierto en el Teatro Real de Madrid y otras cuestiones, cf. «El músico de la Isla verde (Paco de Lucía, el “Niño de la Portuguesa”)», en *Memoria del flamenco* (Grande, 1976: 656), dirigido por Daniel Hernández y con producción de Pablo Usón y Miguel Ángel Nieto, en una coproducción de TVE, la cadena franco-alemana ARTE G.E.I.E. y Alea TV, con emisión en *La noche temática* de TVE2 el 19 de diciembre de 2002.

55. En el estadio redaccional de *Almoraima*, previo al de *Agenda flamenca: sí invención*.

RESÚMENES

El presente trabajo ofrece un análisis monográfico, con especial atención a las fuentes, de un poema en prosa de Félix Grande circunscrito a Ziriyab para *Sólo quiero caminar* de Paco de Lucía, con un estadio redaccional posterior incluido en su *Agenda flamenca*. Se brinda, asimismo, un estudio de los mecanismos de canonización empleados por Grande en *Fantasia flamenca de Paco de Lucía* y sobre todo *Almoraima* con el objeto de difundir la obra del músico ante el gran público.

Ce document fournit une analyse d'un poème en prose de Félix Grande sur Ziriyab, avec une attention particulière aux sources, pour *Sólo quiero caminar* de Paco de Lucía, avec une rédaction ultérieure inclus dans *Agenda flamenca*. Il offre également une étude sur les mécanismes de canonisation employés par Grande dans *Fantasia flamenca de Paco de Lucía* et surtout *Almoraima* afin de diffuser auprès du grand public le travail du musicien.

The present work offers a monographic analysis, with special attention to the sources, of a prose poem by Félix Grande on Ziriyab for *Sólo quiero caminar* by Paco de Lucía, with a later redactional stage included in his *Agenda flamenca*. It also offers a study of the canonization mechanisms used by Grande in *Fantasia flamenca de Paco de Lucía* and especially *Almoraima* with the aim of spreading the work of the musician before the general public.

ÍNDICE

Mots-clés: Félix Grande, Ziryab, Paco de Lucía, poésie espagnole contemporaine, réalité et fiction, flamenco, héritage andalou, musique contemporaine, industrie culturelle, société de consommation

Keywords: Félix Grande, Ziryab, Paco de Lucía, Contemporary Spanish Poetry, Reality and Fiction, Flamenco, Andalusian Legacy, Contemporary Music, Cultural Industry, Consumer Society

Palabras claves: Félix Grande, Ziryab, Paco de Lucía, poesía española contemporánea, realidad y ficción, flamenco, legado andalusí, música contemporánea, industria cultural, sociedad de consumo

AUTOR

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR

Universidad de Sevilla