

Cuadernos de Aleph, 2018



**ESTÉTICA Y EMOCIONES EN EL PENSAMIENTO MUSICAL
DE FÉLIX GRANDE
(CON NOTAS DE PACO DE LUCÍA)**

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR

(fescobar@us.es)

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Recibido: 14/12/17. Aceptado: 17/04/18.

A Malú, heredera del legado artístico de los hermanos Paco y Pepe de Lucía, por su sensibilidad estética y profunda emoción del alma.

Dame la mano y un abrazo, padre.
Vamos. Vamos los dos. Vamos por fin
siendo uno solo junto. Lo que queda,
antes de disiparnos, es brindar
interminablemente con la tribu
por la vida, el amor y la conciencia.

(Félix Grande)

Una de las principales directrices identificables en la obra literaria del poeta y ensayista extremeño Félix Grande (1937-2014) viene dada por la representación de las



emociones estéticas y humanas¹. Así se percibe desde los primeros compases de su trayectoria profesional hasta la última redacción o estadio redaccional de su *Biografía (1958-2010)*². No obstante, a partir de las abundantes notas de poética que el mismo escritor nos ofrece en sus textos³, se podría sintetizar, de entrada, que su temprano descubrimiento de las emociones le viene a raíz de traumáticas experiencias vivenciales y vitales, como las tentativas truncadas de suicidio de su madre o las sucesivas muertes de su padre y hermano, pero también, claro está, literarias, de manera que el hallazgo de un buen libro le transformaba y mejoraba el alma, obteniendo por ello mejor «afinación vital»⁴, como nos viene a recordar a propósito de su niñez y juventud cuando descubra la palabra poética como tabla de salvación y cauce estético para expresar las emociones. Entre sus fuentes principales, casi nada, la flor y nata de una selecta parte de la literatura contemporánea no solo española sino universal, esto es, «con pocos, pero doctos libros juntos», en palabras de uno de los señeros modelos para Grande: *Crimen y castigo* de Dostoievski, George Trakl, Miguel Hernández, Antonio Machado, con «Hoy es siempre todavía», más César Vallejo⁵, Dámaso Alonso y sus *Hijos de la ira*⁶, Gabriel Celaya y Blas de Otero, en lo que hace a la denominada poesía social, y García Lorca con su conferencia *Juego y teoría del duende*, dictada en Buenos Aires y La Habana en 1933⁷.

Ahora bien, especialmente, a efectos de poética, cabe destacar la figura del poeta y ensayista Luis Rosales, de quien fue amigo y editor⁸. De hecho, en su *Biografía (1958-*

¹ Agradezco tanto a Félix Grande como a Paco de Lucía sus valiosas aportaciones e impagables testimonios para este artículo, con conversaciones entre música y literatura como telón de fondo. Además de contribuir a mi enriquecimiento personal y profesional, ello me ha permitido, a su vez, contrastar mi hipótesis de trabajo e interpretaciones de los textos seleccionados.

² Grande (2010), edición por la que citaremos, con un estado de la cuestión para la vida y obra del autor extremeño al cuidado de Ángel Luis Prieto de Paula. Por lo demás, entre la abundante bibliografía sobre emociones, bioneuroemoción e inteligencia emocional, como planteamiento metodológico y conceptual, destacamos: Goleman (1996; 2007), Morgado Bernal (2007), Núñez Cubero y Romero Pérez (2009), Abad González y Flores Martos (2010), así como Damasio (1996).

³ Especialmente en *Poética y poesía* (Grande: 2013).

⁴ Un pensamiento conceptual similar habrá de emplear Grande en su texto para *Siroco* de Paco de Lucía (véase el Apéndice II), que comentaremos: «A esta música de Paco de Lucía entramos con un alma; al salir, tenemos otra alma, más compasiva, bondadosa y fuerte: salimos de esta música con mejor afinación vital».

⁵ Véase a este respecto la lectura interpretativa, a efectos de las emociones y los sentimientos humanos, que hace Grande de Vallejo: «César Vallejo, 90 años de la publicación del poemario *Trilce*» (2012), en [https://youtu.be/HNOo_h0I0po] (Consultado: 15/01/2018).

⁶ Al que Grande (2010: 387-388) le habrá de dedicar un poema homónimo inserto en *La noria*; véase también a propósito de Valente, enfrentado con Grande: Escobar (2012c; 2012d).

⁷ Si bien en armonía también con destacados escritores del Siglo de Oro como Cervantes, Lope de Vega o el propio Quevedo, entre otros.

⁸ Recuérdese, por ejemplo, *El contenido del corazón: elegía o Esa angustia llamada Andalucía* (Rosales, 1969; 1987), con un análisis sobre las emociones estéticas y humanas mediante el empleo de categorías

2010)⁹, Grande incluye unas pautas de poética, así en el Texto I, referidas a la emoción humana y estética, en un par de ocasiones, como un *leitmotiv* o *ritornello*, que le viene a otorgar, en fin, un marcado ritmo interior a su prosa de aliento lírico: «Ha escrito Luis Rosales que “el lenguaje, como las emociones, nace en una fuente remota del sentir colectivo”»; para luego volver a retomar el pensamiento mediante una variación, resonancia o reverberación ecoica, «Yo lo he escrito pero no es mío: “El lenguaje, como las emociones, nace en una fuente remota del sentir colectivo”». Eso sí, andando el tiempo, todavía Grande habrá de continuar reflexionando sobre ética, estética y emociones en diálogo con filósofos de la altura de Javier Gomá¹⁰.

Por tales razones, desde esta atalaya conceptual, el visible interés de Grande por las emociones en el ser humano y su experiencia vital, incluso llevadas hasta sus últimas consecuencias, con bastante de tensión, sufrimiento y angustia existencial, sea dicho de paso, se plasma ya, por ejemplo, en su temprana composición titulada «Poética», de 1974, incluida en *La noria* y también en su última *Biografía (1958-2010)*. Como puede leerse, estamos ante una suerte de íntima confesión al lector cómplice bosquejada en retazos o esbozos vivenciales de su currículum vital, repaso en definitiva de su memoria afectiva¹¹,

conceptuales como el modelado del vacío y desde la escucha plena de la guitarra, los ayeos o glosolalias en calidad de rituales introductorios, o, en fin, los esquemas métricos y rítmicos del cante jondo. En cuanto a Rosales y el flamenco, el volumen XIII de la colección discográfica *Flamenco y Universidad* (2014) está dedicado a dicha cuestión, que incluye, asimismo, una conferencia en las Jornadas de Estudios flamencos celebradas en Jerez de la Frontera en 1984. Por lo demás, véase la edición de las *Obras completas* de Luis Rosales al cuidado de Félix Grande, Antonio Hernández y Guadalupe Grande (1997a, 1997b) pero especialmente (1998), volumen en el que se recogen ensayos como el referido *Esa angustia llamada Andalucía*, su *Poética* (F. Grande, Hernández y G. Grande, 1998: 93-128 y 263-273), con especial énfasis en el silencio como principio creativo, el olvido en el tránsito de la conciencia a la inconsciencia, o su *Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono* (F. Grande, Hernández y G. Grande, 1998: 277-289), entre la realidad y la ficción, esto es como hace el autor extremeño.

⁹ Concretamente en Grande (2010: 441-442). El texto, en su *dispositio* o estructura integral, constituye un repaso del propio escritor por sus memorias, su poética y su concepción de la vida, sustentada sobre distintos y proteicos estados emocionales (Grande, 2010: 441-452).

¹⁰ Autor de cuatro obras conocidas por Grande e incluidas a modo de *Tetralogía de la ejemplaridad* (Gomá: 2014b): *Imitación y experiencia*; *Aquiles en el gineceo, o aprender a ser mortal*; *Ejemplaridad pública*; y *Necesario pero imposible, o ¿qué podemos esperar?* (Gomá: 2003; 2005; 2007; 2009; 2013). Otros ensayos suyos desde esta orientación conceptual, recogidos esencialmente en *Filosofía mundana. Microensayos completos* (Gomá: 2016), son: *Ingenuidad aprendida*; *Materiales para una estética*; *Todo a mil: 33 microensayos de filosofía mundana*; y *Razón: portería* (Gomá: 2011; 2012a; 2012b; 2014a). En relación a su lectura interpretativa de la música destaca su coordinación del libro con estudios de varios autores: *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música* (Gomá: 2012c); además de coeditar, junto a Carlos García Gual y Fernando Savater, *Muchas felicidades* (Gomá, García Gual y Savater: 2014).

¹¹ Como sintetiza Grande (2010: 340 y 342), con un guiño al conocido verso de Garcilaso «¡Cuando me paro a contemplar mi estado!», en el cierre o *éxplot* de sus composiciones «Proclamación de la vergüenza» y «Mi t́mulo prohibido», de *Las Rubáiyátas de Horacio Mart́n*.

y que se sustenta, como él mismo indica en su poética, sobre fracasos, errores o desaciertos emocionales, aunque siempre con una apertura de optimismo y de deleite esperanzador ante la vida: «Puedo morir de insomnio, de angustia o de terror / o de cirrosis o de soledad o de pena / Pero hasta el mismo fin resistirá el fervor / me moriré diciendo que la vida era buena»; verso este último redactado a modo de *ritornello*, que funciona en tanto mantra o salmodia mediante variaciones, si bien en calidad de *ostinato* monocorde, otorgando por ello coherencia simétrica al poema, además de un marcado eje estructural¹².

Por otra parte, la poesía, esto es, uno de «los dos amores» de Félix Grande, según sus palabras, se complementa con otro importante pilar, la música y muy particularmente la guitarra¹³, hasta el punto de que se ha confesado siempre un guitarrista flamenco frustrado, si bien, como hechos puntuales, le había tocado la sonanta o bajañí a Fernando Quiñones en conferencias por Hispanoamérica¹⁴, había aprendido falsetas de Ramón Montoya¹⁵, Niño Ricardo y Sabicas, e incluso había imitado con el bordón o sexta cuerda, o sea Mi, el fraseo melódico de Antonio Mairena. De hecho, tal fracaso, si puede denominarse así, se produjo a raíz de que descubriese al que sería, con el tiempo, no solo su gran amigo cómplice sino también un enriquecedor estímulo estético y humano para su obra literaria: el músico algecireño Paco de Lucía (1947-2014), fallecido, por cierto, el mismo año que Grande, y al que vamos a dedicar estas páginas.

En cualquier caso, la música flamenca y otros géneros, como la clásica o el jazz, gustos estéticos que venían a coincidir precisamente con los de Rosales y otros modelos

¹² Grande (2010: 391). Para las señas de identidad poéticas del escritor, entre la realidad y la ficción, la literatura y la música, el compromiso y la representación de la existencia humana, véanse, entre otros: Mora (2000); Prieto de Paula (2002), a propósito de «Espiral», poema por cierto al que Grande habrá de dedicar a este investigador; Fernández Vallejo (2003); y Garnelo Merayo (2004).

¹³ Como también sucede con el novelista Luis Landero (2002), autor, como se sabe, de la obra titulada *El guitarrista*. Por lo demás, véase la importancia de este instrumento (y del flamenco en general) para el autor extremeño, desde la interpretación de las emociones y con su guitarra *Mesalina* al fondo, en «La compasiva furia de vivir», *Memoria del flamenco* (Grande, 1976: 661-669), con prólogo de José Manuel Caballero Bonald; y en «Una caricia a la guitarra», *Agenda flamenca* (Grande, 1985: 117-119 y 126-127). En cuanto a la presencia del flamenco en la obra integral de nuestro autor, véanse los estudios de Velázquez-Gaztelu (2016), Martínez (2015, con prólogo de Grande; 2016) y Cenizo (2016).

¹⁴ Experiencia vital recordada en el poema «Yace la vida envuelta en alto olvido», de *La noria* (Grande, 2010: 401-403).

¹⁵ Como recuerda, en una ficcionalización del yo, en el cierre del poema «Taranta», de *Taranto. Homenaje a César Vallejo* (Grande, 2010: 48).

suyos¹⁶, resultará un cauce complementario al de la literatura a la hora de expresar estados emocionales del ser humano y, en su caso, por añadidura, como una suerte de biografía o autorretrato, en las fronteras entre la realidad y la ficción, a partir de la *autorreferencialidad* y la *autorrepresentación*. Además, el entorno poliédrico musical delineado por Grande en su obra se erige, al tiempo, como un verdadero alivio y bálsamo terapéutico desde la experiencia estética gracias a la escucha atenta de escogidos autores que vienen a desfilar por sus páginas creativas como John Dowland y su *Gallarda melancólica*, Beethoven, con el «Himno a la alegría» de su novena Sinfonía, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Chopin y Wagner, en el campo de la música clásica, hasta los flamencos Planeta, Fillo, Nitri, La Andonda, Loco Mateo, Viejo de la Isla, Tío Luis el de la Juliana, Silverio Franconetti, Antonio Chacón, Manuel Torre, Enrique el Mellizo, Manolo Caracol, Juanito Valderrama, Paco de Lucía, Ramón de Algeciras, el guitarrista Fillolo el clásico, pero con interesantes incursiones en el flamenco, José María Gallardo del Rey, a quien dedicará «Pena de luz entre la sombra», de *La noria*¹⁷. Es más, en armonía con este variado elenco de músicos, no habrá de faltar, por ello, en los versos de Grande, un sugerente paisaje o entorno sonoro evocado por variadas texturas tímbricas, con implicaciones organológicas por cierto, de un saxofón, un órgano, el piano, el violín, el violonchelo, el oboe, el clavecín, el clavicordio, el laúd o la flauta de caña, tan empleada en la música espiritual sufí, en su formato ney, o, claro está, la guitarra.

Estamos, por tanto, ante una visible constante simbólica en su dilatada trayectoria poética, en la que llega a ofrecer especial atención a los más diferentes géneros, estilos o formas musicales, como la taranta, la seguriya, la soleá de Triana o la nana, pasando por el madrigal, la canción, la sonata, el vals o los nocturnos. Así lo ponen de relieve, de hecho, «Taranta», en *Taranto. Homenaje a César Vallejo* (1961), «Madrigal» (secciones II y III), «Canción callada» y «Rondó», de *Las piedras* (1958-1962), pero especialmente

¹⁶ Lo recuerda Guadalupe Grande en su Presentación a Luis Rosales, *Obras completas. 6, La mirada creadora; Pintura, música y otros temas* (F. Grande, Hernández, y G. Grande: 1998).

¹⁷ Grande (2010: 432-433). Agradezco a Gallardo del Rey sus recuerdos y vivencias vinculados a Félix Grande y Paco de Lucía, con Luis Rosales al fondo, a quien le ha dedicado su composición *Rosales*, desde que tuve el placer de conocerlo en el *I Curso-Encuentro de Guitarra Clásica y Flamenca (IV Bienal de Arte Flamenco de Sevilla)*, coordinado por él mismo y Rafael Riqueni, en septiembre de 1990. Por último, no faltan en los versos de Grande otros destacados nombres, reflejo de su rico bagaje musical, como Charlie Parker, Louis Armstrong, John Coltrane, Edith Piaf, Billie Holiday, Carlos Gardel, Discépolo o el Ensemble vocal Philippe Caillard, entre otros. En cuanto a la escucha musical y la acuidad, véase: Orozco Alonso (2016).

las composiciones, procedentes del poemario *Música amenazada* (1963-1966), «Sordina», «Nocturno», en el que recuerda sus modelos artísticos principales como Antonio Machado, César Vallejo, Dostoyevski, Kafka, Beethoven o Chopin; «Impresión junto a *La Inacabada*», a partir de la experiencia estética de la Sinfonía en Si menor, D759 (1822), de Schubert, «Obertura», con especial énfasis en la sección III como evidencian composiciones como «El coro», «Conjetura para Chopin», «Fotografía con Juan Alcaide y el viejo Fillol» o «La música última».

No cabe olvidar, igualmente, la pervivencia sutil de la música como núcleo temático o eje vertebrador en *Blanco spirituals* (1966), con matices referidos al tempo, la medida rítmica, la experiencia estética y las emociones, según reflejan «Cobrizo spiritual (Homenaje a Manolo Caracol)», «Por los barrios del mundo viene sonando un lento saxofón» o «Sonata para duda y sordina», con puntos de encuentros respecto a *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* (1967-1969, pero publicado en 1971), de resonancias nerudianas, «Vals roto» e «Inmortal sonata de la muerte». Del mismo modo, en las *Rubáiyátas de Horacio Martín* (1978), obra con la que obtuvo el Premio Nacional de Poesía, con un juego conceptual a partir de heterónimos y en consonancia con el conocido género poético de los Rubáiyat difundido por el poeta persa Omar Khayyam o Jayyam (1048-1131)¹⁸, Grande habrá de retomar los temas, subtemas o motivos musicales apuntados como en «Rondó», con variaciones salmódicas a modo de un *mantra hipnótico*, esto es, recreando los rituales ancestrales orientales para lograr el estado de éxtasis o trance (así, «Creo en ... Ven misteriosa boreal...»), «Canción de las panteras del deseo», «Canción humilde y arrogante», «La casida plural» y «Casida en la alta madrugada», ambas de resonancias lorquianas y con un guiño implícito a la poesía musical andalusí¹⁹, y «Oda a un remordimiento».

Pero será especialmente en *La noria* (1958-2009), poemario objeto de revisiones posteriores, donde se intensifique más, si cabe, la vigencia y tratamiento temático de la música en versos como los de «Canción», «John Dowland», «Nanas de la metralla», con un homenaje, reescritura o palimpsesto de las «Nanas de la cebolla» de Miguel

¹⁸ Una selecta selección de sus versos, con una rica documentación iconográfica por añadidura, ofrece la versión al castellano de Esteve Serra: Omar Khayyâm, *Rubaiyat* (2008).

¹⁹ Guiño que se confirma a propósito de la casida y la Córdoba califal en la composición «Al-Ándalus será nuestro testigo», de *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (Grande, 2010: 315).

Hernández, «Una gotera», dedicado a Paco de Lucía, como comentaremos más adelante, «Nocturno», o «Ramón de Algeciras», en un soneto encomiástico, en calidad de epicedio, dirigido al hermano y acompañante, como segunda guitarra, del músico algecireño²⁰.

Pues bien, a partir de este sucinto marco introductorio, el presente trabajo viene a ofrecer un análisis circunscrito a la pervivencia de la estética musical y de las emociones en Félix Grande desde su interpretación literaria de la obra de Paco de Lucía, seguramente el músico con el que más cercano contacto tuvo el escritor y el que mayor influencia, rastro o impronta ha dejado en su producción literaria. Pasemos a verlo.

Félix Grande interpreta a Paco de Lucía: afinación vital, gramática emotiva y termómetro emocional

... si no hubiera música sobre la Tierra, mis libros serían más arrítmicos y desamparados.

(Félix Grande)

Entre 1981 y 1987, Félix Grande demuestra, con claridad, su expresión creativa e interpretación de las emociones estéticas en sugerentes textos dedicados a Paco de Lucía, como refleja especialmente el poema «Una gotera» (1983), incluido en *La noria*²¹, a modo de diálogo cómplice de tonalidad elegíaca por el sentimiento de ausencia y pérdida, en el que el músico le sirve al poeta amigo como fiel confidente. De entrada, la composición ofrece al lector un sugerente arranque vinculado a la escucha estética y emocional por parte del poeta de una seguiriya de Paco de Lucía, en el aquí y ahora, como componentes de su tiempo psicológico, apoyados, a la par, en fórmulas y estilemas deícticos como «en esta rara noche de música y de adiós», «esta seguiriya» o «esta desgana». La escucha, además, se produce en la solitaria madrugada del poeta insomne, personificada en la

²⁰ En efecto, al hermano mayor de Paco de Lucía, músico cabal y persona sencilla como tuve ocasión de comprobar, en la revisión de *La noria* Grande (2010: 209) consagrará este soneto con motivo de su fallecimiento y con fecha de 2009.

²¹ Que puede leerse en el Apéndice I; véase también: Grande (2010: 417-418).

composición, y con la ausencia de su esposa e hija al fondo (trasuntos, en la ficcionalización del yo, de Francisca Aguirre y Guadalupe Grande), o lo que es lo mismo, emblemas simbólicos de un estado emocional de paz en el pasado, turbado ahora entre preguntas retóricas, mientras que el poeta enciende un cigarrillo con el objeto de calmar su angustioso malestar en un ritual acompañado tan solo de la doliente música.

Pues bien, en ese preciso y precioso instante y desde la remota lejanía de la soledad, escucha y siente el poeta un *leitmotiv*, a modo de *ostinato*, materializado en una incesante gotera en «su casa», o sea, símbolo del paso inexorable del tiempo en la trayectoria vital del escritor, con sus rastros y huellas como marcas e incisiones anímicas, que suena mientras la música le «araña», además, «los huesos de la edad»²², entre «pena y compasión». Es más, una «loza» y «herida» simbólicas dejan ya sin lágrimas al exhausto poeta, pesando como una insalvable rémora en su «viejo corazón»; esto es, asistimos, en consecuencia, a una despedida que requiere de «perdón», concepto bien notorio en el imaginario creativo y vivencial de Grande, acaso solo facilitado por el alivio terapéutico de la triste y profunda música como único antídoto contra «la espalda de la felicidad».

Entre tanto, dirigiéndose el poeta a su interlocutor *in absentia*, emana la evocación nostálgica de la adolescencia y juventud de antaño por parte del escritor mediante la anámnesis («Mi juventud se ha ido para nunca volver» o «entre hermosas guitarras y muchachas de miel», que disfrutaron los dos amigos), en un nuevo apunte biográfico, esto es, «un día» feliz de entonces, frente al amargo y caduco «hoy» del presente. Sobre este particular, más allá del epíteto metafórico referido a la dulzura melosa de las muchachas, este encubre una alusión en clave a un lugar connotado para ambos. Nos referimos al Río de la miel, en Algeciras, que nuestro escritor conectaba con un poema árabe de aliento amoroso hedonista del siglo XII, realizado por Ben Abi Ruh («Detente junto al Río de la miel), en el que se recrea el encuentro pasional de los amantes precisamente bajo el sonido musical del Río de la miel y remozado del jugoso néctar del «vino de la boca» de la mujer,

²² Se trata de una imagen, «La música me araña los huesos de la edad.», con la que arranca, mediante una ligera variación, el poema «Cabellera compasiva» («La música me araña lentamente en los huesos»), de *Blanco spirituals* (Grande, 2010: 220). Por lo demás, el verbo «arañar» es empleado en contextos similares por otros poetas contemporáneos en las fronteras entre la realidad y la ficción, como Luis García Montero; véase: Escobar (2012a).

por tanto alejado del idealizado amor *udrí*. Asimismo, dicho poema, bien conocido por Grande, presenta, al tiempo, puntos de encuentro respecto al *Collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba, en tanto que se incardina en una floreciente tradición que comprende tratados *erotodidácticos* como *El jardín de los amantes y la delicia de los nostálgicos* de Ibn Qayyim al-Yawziyya, *Vituperio de la pasión amorosa* de Ibn al-Yawzi o *La enfermedad de los corazones* de Al-Jara Iti, entre otros.

Por esta razón, no es de extrañar que para *Sólo quiero caminar* (Madrid, Philips Records, 1981) de Paco de Lucía, Grande redactase un preliminar, incluido cuatro años más tarde en *Agenda flamenca* (Sevilla, Ediciones Andaluzas Reunidas, 1985)²³ con una variante redaccional bajo el título «Un brindis de Ziryab», en el que el músico árabe, tan importante en la estética de ambos amigos, alzaba la copa con gesto de aprobación²⁴ por el hijo predilecto de Algeciras («aquella Al-Djezirah al Hadra») entre «música y miel»²⁵; como tampoco sorprende que *Luzia* (Madrid, Polygram Ibérica, 1998) de Paco de Lucía, para el que Grande escribiese otro texto de presentación (véase más abajo), se abra con las bulerías *Río de la miel* en un recuerdo a este paradisíaco entorno para ambos artistas, de sabor anacreóntico y con implicaciones simbólico-vivenciales, al igual que

²³ Grande (1985: 107-109).

²⁴ Resulta de interés, en efecto, la poética del gesto en la estética de Grande, como analizamos en un trabajo en prensa dedicado a Zyriab y Paco de Lucía. De hecho, a propósito de «Un brindis de Ziryab» dice así el escritor: «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». Asimismo, en *Luzia* (véase el Apéndice III), Grande vuelve a servirse del gesto en su gramática emotiva consagrada a la estética de Paco de Lucía, cuando señala como coda final: «Por último: *Luzia* es también un gesto absolutamente flamenco: un homenaje de Paco de Lucía a la admirable mujer que lo parió». Sobre gesto, imagen y música flamenca está realizando su Tesis doctoral Olivia Pierrugues, bajo mi dirección y la de Jean François Carcelen.

²⁵ Señala Grande, al decir de Zyriab sobre Paco de Lucía: «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!»; abordamos la pervivencia de Zyriab en la poética conceptual y gramática emotiva de Grande en el referido trabajo en prensa. Por último, cabe recordar que la imagen de la miel asociada tanto a las emociones como a la musicalidad del flamenco tendrá también su calado en otro gran modelo estético para Grande, esto es, Camarón y su último disco, *Potro de rabia y miel* (Madrid, Polygram Ibérica, 1992). Como se sabe, la obra contó con la producción de Paco de Lucía, la portada de dos potros en actitud sexual por Miquel Barcelò, en alusión dualista, sinestésica y de claroscuro a la conjunción simbólico-emotiva de rabia y miel, así como con el texto de presentación por Joaquín Albaicín «La Pasión según Camarón de la Isla», que habría de augurar el título ulterior de *La Pasión según se mire* (2010) del coreógrafo Andrés Marín.

Almoraima, de fuste andalusí, que da título al conocido disco homónimo de nuestro músico (Madrid, Philips, 1979).

Por lo demás, esta felicidad del pasado recreada por Grande en sus versos dirigidos a Paco de Lucía llega a generar un visible contraste respecto al «invierno» y el «viento», los «sueños muertos» del presente narrativo, marcado por fórmulas como «veo el rostro de la nada» o «se lo agradezco desde la yel de esta desgana» en este termómetro emocional, por emplear una expresión habitual en la poética del escritor, consonante con la escucha musical («Y en esta seguriya que me hiela y me abrasa»). En fin, la composición, redactada a modo de sentida conversación²⁶ y con guiños cómplices a su tácito interlocutor, representado también por la escucha de su seguriya, formará todavía parte de los últimos compases de la memoria emocional de Grande, como dejan ver tanto su lectura pública como la antología *Poesía y poética* para la Fundación Juan March en el 2013, es decir, pocos meses antes de su fallecimiento²⁷.

Ahora bien, el dilatado periplo conceptual y hermenéutico en el que Grande interpreta y conversa con Paco de Lucía, ya sea con él mismo, aunque en silencio, o bien con su música dialogante, habrá de culminar en el disco *Siroco* (Santa Mónica, California, Verve Records, 1987), como se sabe, una de las cimas culminantes en la trayectoria estética del músico y con el que nuestro escritor hará contrapunto, once años después, en su preliminar para *Luzia*²⁸. De hecho, al igual que en otros textos dedicados a Paco de Lucía²⁹, Grande retomará aquí las principales directrices técnicas empleadas, tales como la expresión inefable de la emoción remozada por el llanto, tras la experiencia estética y terapéutica de la lenta audición («Voy a llorar. Estoy a punto de llorar» o «me dejaba como recién nacido y, a la vez, como de vuelta a una pena vieja que no he penado todavía.»). No obstante, se trata esta de una pena que, más allá del universal del sentimiento machadiano, parece evocar la ausencia de duelo del poeta tras el fallecimiento de su madre, como él mismo ha recordado en su poética literaria y autobiográfica³⁰, en

²⁶ Desde una atalaya conceptual ensayada por Grande (1997) en poemarios previos como *Conversación*.

²⁷ Puede visualizarse la conferencia «Poética y Poesía. Félix Grande» (2013) en [<http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p5=2905>] (Consultado: 15/01/2018).

²⁸ El texto de Grande, en el que trata de ponderar desde su gramática emotiva la serena calidad de *Luzia* frente al extremo virtuosismo de *Siroco*, puede leerse íntegramente en el Apéndice III.

²⁹ Sobre los que preparamos un estudio pormenorizado, en fase avanzada.

³⁰ Recuérdese, por ejemplo, de *Libro de familia* (Grande: 2011), su verso «Vamos a echar las cuentas, madre» para concluir con la nana, revestida de una función terapéutica y de pacificación, con cierta

diálogo, a su vez, con la remembranza del dolor y otras emociones transmitidas como un legado oral y de los sentimientos humanos en el flamenco («La historia entera del sentir flamenco, la gratitud, la felicidad, la angustia, la revelación, todo reunido, me humedecía los ojos»).

O sea, desde este emocionario vital y estético, vinculado a su poética de lo inefable, de la insuficiencia de la palabra o de la cortedad del decir, con lo que conlleva de entronque con la formalización literaria mística y con pátina romántica por añadidura, se identifica el poeta en su vivencia personal como un proceso iniciático de autoconocimiento o viaje espiritual interior³¹, que perfecciona su alma gracias a una «mejor afinación vital». No obstante, llega a transportarle, en un nuevo apunte a su sinceridad autobiográfica como poeta y más allá de las férreas fronteras del tiempo y de las barreras de sus sentimientos más íntimos, recónditos y secretos, al paraíso perdido de la niñez o fuente de la edad rejuvenecedora como Peter Pan o «el niño eterno» de Fernando Pessoa, bajo el heterónimo de Alberto Caeiro, en *El guardador de rebaños*, al señalar que este estado de renacimiento o de despertar emocional le lleva incluso a aprender (o reaprender) a hablar³².

De manera análoga, la expresión de las emociones de soledad y angustia la habrá de extender Grande a Paco de Lucía, esto es, como una proyección psicológica suya hacia el confidente de «Una gotera», cuya música le transmite ahora más bien alegría al poeta como un verdadero bálsamo terapéutico, cuando manifiesta: «Pero quiero añadir que me dan pena la soledad y la angustia de Paco de Lucía; y que siento a la vez una especie de inclemente alegría al darme cuenta de que este artista está despedazándose para que la

salmódica mágica monocorde, una vez más: «Pronto vendrá la luna / para lamer mi lágrima, para mecer tu cuna. / Ea, ea...».

³¹ Señala Grande al respecto: «Era música mágica, consoladora y, al mismo tiempo, irreparable: ponía enfrente de nuestro corazón la historia de la pena andaluza y la historia de la fuerza andaluza, y a la vez la historia de nuestra propia pena personal junto a la historia de nuestra energía. Y supe de mí cosas que nunca había sabido, y que no sé nombrar. ¡Dios mío, hasta qué punto los seres humanos somos música, y hasta qué punto algunas músicas nos descifran nuestro propio secreto, el que yacía adormecido en la prehistoria de nuestros apellidos!».

³² Es decir: «Soy un poeta y quiero ser sincero, y la sinceridad a veces nos empuja hacia el candor, la inocencia, la infancia. Uno se siente aquí absorto como un niño, solemne como un niño, con ganas de aprender a hablar: con el júbilo de advertir que está aprendiendo a hablar.». Esta línea conceptual del «desaprendizaje» estético tendrá su calado y continuidad en otros preclaros amigos suyos interesados en el flamenco como José Manuel Caballero Bonald (2015) en su poemario *Desaprendizajes*; véase sobre la poética musical de este autor: Chataigné (2017), Tesis doctoral bajo mi dirección y la de Jean-François Carcelen.

guitarra andaluza suene como un alarido mundial embarazado de consuelo». Se trata, en efecto, de una estrategia discursiva que volverá a retomar en el mismo texto laudatorio de *Siroco* cuando analice y pondere los procedimientos técnicos de Paco de Lucía al servicio, una vez más, de la expresión de las emociones estéticas y humanas por su «uso tan doliente de los glissando, de los pianísimos y del silencio (¡con qué elocuencia susurra aquí el silencio!), es decir algo cierto y poca cosa. Hay algo más: esta congoja, esta felicidad, este desasosiego y esta calma terminante y profunda que nos traen estas músicas».

En síntesis, Grande no solo interpreta la música de su tácito amigo (como silenciosa es su música callada), sino que conversa con ella en el solitario no-sonido, «aspecto sonoro de la nada»³³ o sigilo emocional de su soledad sonora, más íntima e insomne, como sucedía también en «Una gotera»; solo así se comprende contextualmente el siguiente fragmento, con un aura de misterio y algo de secreta complicidad mediante la poética de la inefabilidad, o lo que es lo mismo, como maridaje de espiritualidad y diálogo entre las artes en el romanticismo: «No sé cómo nombrar a esta conversación sigilosa y unánime que mantengo con esta grabación.».

Asimismo, en consonancia con otros guiños poéticos a la tradición literaria, más allá de los señalados, destacamos, respecto a la música «fieramente humana» de Paco de Lucía, la alusión de aliento existencialista a *Ángel fieramente humano* (Madrid, Ínsula, 1950) de Blas de Otero, por las deudas de Grande con la poesía social en calidad de poeta civil y comprometido, como tampoco están ausentes sutiles sinestesias en imágenes del aliento de «sonidos brillantemente oscuros», o sea, a la manera de Miguel Hernández y García Lorca. Por otra parte, se distingue, igualmente, la plasmación, en esta prosa poética, de la novedad musical del genio de Algeciras³⁴, con fórmulas conceptuales

³³ En palabras de uno de sus referentes machadianos a efectos de heterónimos o apócrifos, es decir, Juan de Mairena, al evocar, en un juego polifónico, la palabra de Abel Martín: «Sólo en el silencio, que es, como decía mi maestro, *el aspecto sonoro de la nada*, puede el poeta gozar plenamente del gran regalo que le hizo la divinidad, para que fuese cantor, descubridor de un mundo de armonías. Por eso el poeta huye de todo guirigay y aborrece esas máquinas parlantes con que se pretende embargarnos el poco silencio de que aún pudiéramos disponer.» (Antonio Machado, 1986 II: 16-17). Se trata, como se sabe, de un elemento esencial en la poética de otros autores de esta generación que reivindicaron la estética de lo hondo, como José Ángel Valente, con el que mantuvo, como se ha indicado, cierta polémica literaria Grande, o José Manuel Caballero Bonald, sobre todo en su *Anteo* (Chataigné: 2017); en lo que hace a Valente y su pensamiento musical: Escobar (2012b; 2012c; 2012d; 2012e; 2013; 2017).

³⁴ Como genio fue también Zyriab para Grande y Paco de Lucía, según analizamos en el trabajo referido.

similares, creando en consecuencia cierto ritmo interior en un mantra salmodiado como ritual ancestral, es decir, en el aquí y el ahora de la escucha atenta de la música como plasmación del propio tiempo psicológico y subjetivo del poeta. Así, por ejemplo, «hasta qué punto ... hasta qué punto» o (la cursiva es nuestra) «*Nadie*, absolutamente *nadie*, ha compuesto *jamás* música tan flamenca como ésta; ni en otras manos, *nunca*, sonó el flamenco como suena *aquí*. *Ni siquiera* el propio Paco de Lucía había llegado a tanta exactitud ... *Nunca* en mi vida había escuchado a la guitarra, *ni siquiera* en las manos del propio Paco de Lucía»³⁵, como se ve, en una visible estructura circular en la *dispositio* del texto con una función mágica al igual que en la música sufí e hindú, entre otras expresiones estéticas. Por supuesto, tampoco falta, como en otras prosas poéticas dedicadas al músico de Algeciras³⁶, el contraste contrapuntístico entre el respeto al canon de la tradición y la búsqueda de la renovada y creativa originalidad por parte de Paco de Lucía en un fragmento en el que se detecta un leve *lapsus calami*, habida cuenta de que Grande confunde la minera de concierto, evolucionada gracias al músico de Algeciras respecto al espacio sonoro transmitido y difundido por Ramón Montoya, por la taranta³⁷; estética y emociones, en definitiva, en el pensamiento musical de un guitarrista «frustrado» que renunció a su sueño para consagrar su vida y obra a la literatura, en las fronteras entre la realidad y la ficción.

Apéndice I: Félix Grande, «Una gotera», *La noria* (1983)

Escucho la guitarra de Paco de Lucía.
La música me araña los huesos de la edad.
Lejanamente todo mi pasado se enfría.
Una gotera insiste entre la soledad.

La madrugada apoya su frente en la ventana

³⁵ Y de forma similar, aunque con variaciones anafóricas y paralelísticas: «es obligatorio y no es nada ... es necesario y a la vez es retórico ... es algo imprescindible y es ocioso ... es preciso y a la vez es trivial ... es decir algo cierto y poca cosa» o «Señalar ... Asegurar ... Mostrar ... Indicar».

³⁶ Según analizamos en el trabajo en preparación.

³⁷ Como puede comprobarse: «Celebrar el sonido viejo y novísimo que gime y canta en estas obras por bulerías, por taranta, por soleá, por alegrías, por rondeña, por tangos, es algo imprescindible y es ocioso.»; y con anterioridad había señalado: «Asegurar que no hubo nunca, jamás, tanta raíz flamenca sosteniendo un árbol tan frondoso de originalidad, es necesario y a la vez es retórico.». Sobre Montoya y Paco de Lucía, véase de *Agenda flamenca*: «Obediencia a la libertad. Ramón Montoya», «Es imposible callarla» y «Rondeña» (Grande, 1985: 85-90, 91-95 y 96-101).

y me confía unas sílabas de pena y compasión:
se lo agradezco desde la yel de esta desgana.
Hay una losa de algo sobre mi corazón.

Una gotera. Una gotera hay en mi casa
en esta rara noche de música y de adiós.
Y en esta seguriya que me hiela y me abrasa
veo el rostro de la nada como un golpe de tos.

¿Qué es esto? ¿No está al lado mi bella hija dormida?
¿No está ahí cerca dormida la paz de mi mujer?
El invierno tiritita y me lame la vida.
Mi juventud se ha ido para nunca volver.

¿Te acuerdas, Paco? Un día fuimos adolescentes
entre hermosas guitarras y muchachas de miel.
Y hoy la noche de invierno me acaricia los dientes
y el viento de los años dormita en el mantel.

Todos mis sueños muertos se acuestan a mi lado
y esta gotera sigue rezando sin cesar.

Hasta el renunciamiento me dejó abandonado.
Se han ido lejos hasta mis ganas de llorar.

Cuando ya ni la lágrima acude hasta la herida
y la vida es convulsa como un golpe de tos
¿qué le queda a esta llaga trivial y entumecida?
¿qué le queda a esta música? ¿qué nos queda a los dos?

Suena en la seguriya la lujuriosa pena
de un tiempo que se apoya cansado en la pared.
Y suena en mi memoria y en mi cansancio suena
la horrenda saciedad que me dejó la sed.

Perdona, Paco. Excusa esta porción de invierno
con que te está escuchando mi viejo corazón.
Y que Dios te bendiga por ese ruido eterno
que suena como suena la palabra perdón.

Fumo mi cigarrillo sentado en una silla,
cercado por la silla, la tiniebla y la edad.
Oigo el perdón, muy próximo, en esta seguriya.
Y oigo, lejos, la espalda de la felicidad.

Apéndice II: preliminar de Félix Grande para Paco de Lucía, *Siroco* (Santa Mónica, California, Verve Records, 1987)

Cuando escuché por vez primera las músicas que contiene esta grabación, pensé: «Nadie, absolutamente nadie, ha compuesto jamás música tan flamenca como ésta; ni en otras manos, nunca, sonó el flamenco como suena aquí. Ni siquiera el propio Paco de Lucía había llegado a tanta exactitud». Pensé también: «Voy a llorar. Estoy a punto de llorar». Esa audición me dejaba como recién nacido y, a la vez, como de vuelta a una pena vieja que no he penado todavía. La historia entera del sentir flamenco, la gratitud, la felicidad, la angustia, la revelación, todo reunido, me humedecía los ojos. Escuchaba, lenta y súbitamente, en esta grabación prodigiosa, la peripecia general del dolor y de la grandeza de una música genial y casi «fieramente humana» y compuesta e interpretada por un genio. Todo en esos sonidos brillantemente oscuros era fidelísima herencia y opulenta invención. Era música mágica, consoladora y, al mismo tiempo, irreparable: ponía enfrente de nuestro corazón la historia de la pena andaluza y la historia de la fuerza andaluza, y a la vez la historia de nuestra propia pena personal junto a la historia de nuestra energía. Y supe de mí cosas que nunca había sabido, y que no sé nombrar. ¡Dios mío, hasta qué punto los seres humanos somos música, y hasta qué punto algunas músicas nos descifran nuestro propio secreto, el que yacía adormecido en la prehistoria de nuestros apellidos! No sé cómo decirlo. A esta música de Paco de Lucía entramos con un alma; al salir, tenemos otra alma, más compasiva, bondadosa y fuerte: salimos de esta música con mejor afinación vital.

Sospecho que estas no son maneras de presentar un disco. Pero qué puedo hacer. Soy un poeta y quiero ser sincero, y la sinceridad a veces nos empuja hacia el candor, la inocencia, la infancia. Uno se siente aquí abortado como un niño, solemne como un niño, con ganas de aprender a hablar: con el júbilo de advertir que está aprendiendo a hablar. ¿Qué se puede decir así? Señalar la potente joyería armónica, la inconcebible bravura técnica, la misteriosa arquitectura rítmica de estas músicas, es obligatorio y no es nada. Asegurar que no hubo nunca, jamás, tanta raíz flamenca sosteniendo un árbol tan frondoso de originalidad, es necesario y a la vez es retórico. Celebrar el sonido viejo y novísimo que gime y canta en estas obras por bulerías, por taranta, por soleá, por alegrías, por rondeña, por tangos, es algo imprescindible y es ocioso. Mostrar asombro ante las dimensiones de trágico esplendor y tenso ritmo que aquí adquieren la rumba o los tanguillos, es preciso y a la vez es trivial. Indicar que en la música flamenca no se había hecho jamás un uso tan doliente de los glissando, de los pianísimos y del silencio (¡con qué elocuencia susurra aquí el silencio!), es decir algo cierto y poca cosa. Hay algo más: esta congoja, esta felicidad, este³⁸ desasosiego y esta calma terminante y

³⁸ Corregimos la errata del impreso, o sea, *esta*, seguramente ocasionada por atracción de género (*esta calma*).

profunda que nos traen estas músicas. Nunca en mi vida había escuchado a la guitarra, ni siquiera en las manos del propio Paco de Lucía, tanta revelación flamenca, tanta tradición andaluza y tanta invención musical. No sé cómo nombrar a esta conversación sigilosa y unánime que mantengo con esta grabación. Pero quiero añadir que me dan pena la soledad y la angustia de Paco de Lucía; y que siento a la vez una especie de inclemente alegría al darme cuenta de que este artista está despedazándose para que la guitarra andaluza suene como un alarido mundial embarazado de consuelo; para que la guitarra flamenca suene como una puerta que se abre y en cuyos goznes escuchamos la dicha de un lenguaje de música recién creada junto al crujido de los antepasados.

Apéndice III: preliminar de Félix Grande para Paco de Lucía, *Luzia* (Madrid, Polygram Ibérica, 1998)

Cada nueva grabación de Paco de Lucía es siempre un acontecimiento. También ésta lo es. Cada nuevo trabajo suyo nos produce sorpresa. Ahora ocurre algo más: *Luzia* nos produce estupor: nos deja exhaustos y pasmados. Todo ser humano tiene sus límites, y los genios también. Durante años hemos creído que los límites de la genialidad de Paco de Lucía se habían reunido todos en *Siroco*. No era verdad. En *Luzia* la música es más profunda, más expresiva y más flamenca que en aquella grabación memorable. *Siroco* es la obra de un artista impetuoso; *Luzia* es la obra de un artista dueño de todo el poderío de la serenidad, de la orfandad y la pena. *Siroco* nos invitaba al júbilo y al llanto; *Luzia* nos aconseja descubrir la tristeza en el fondo de la alegría y nos muestra el consuelo que habita en una lágrima. *Siroco* fue compuesto con la autoridad de un coloso de la creación flamenca; *Luzia* ha sido compuesto con la autoridad de un ser humano que se sabe preceder: en *Siroco* la música conversaba con la historia andaluza; en *Luzia* conversa, además, con el estremecimiento del tiempo breve de los seres humanos. *Siroco* era un dispendio: *Luzia* es un despojamiento. En una grabación de 1981, *Sólo quiero caminar*, descubríamos un tema (*Montiño*) que iniciaba una sigilosa alianza entre el sonido, el ritmo y el misterio, una especie de confesión donde la música tenía el enorme peso de la levitación; ese sigilo emocional se hizo emocionante en *Siroco*; en *Luzia* esa gramática emotiva se ha convertido en ley.

La técnica de Paco de Lucía sigue siendo vertiginosa, pero ahora se ha transformado en pura intimidad. Su virtuosismo ha crecido hacia adentro: ya no pretende celebrarse a sí mismo, sino poner de pie las emociones radicales. El virtuosismo de Paco de Lucía durante mucho tiempo fue altanero; en *Luzia* se ha convertido en nuestro hermano. Su prodigiosa técnica ya no percibe nuestro deslumbramiento; ahora es más ambiciosa: nos lleva de la mano al centro de la música flamenca y al centro de nuestra propia vida verdadera. En otras grabaciones de Paco de Lucía

vivíamos una fiesta: ahora vivimos una ceremonia. Éramos ricos: ahora somos ciertos. Su música delectaba nuestro nombre: ahora pronuncia nuestros apellidos. Escuchábamos sus obras desde la precariedad de nuestra vida amarrada a una duración ilegible y pequeña: en *Luzia* escuchamos la música flamenca desde el reino enigmático en donde habitan nuestros antepasados. Con esta grabación Paco de Lucía nos ayuda a apropiarnos de nuestra antigüedad. Es decir: a ser más permanentes.

Ahora, la arquitectura armónica ya no es sólo opulenta: ha resuelto ser esencial; las armonías no se limitan a ser cómplices de las estructuras melódicas. Se cauterizan a ellas y les dan densidad. Las escalas no se disuelven en la costumbre de la tonalidad, sino que se derraman sobre el lugar donde la frase tiene sed; ya son una exhibición: son un servicio. Sus ligados, que alguna vez fueron el señorío de una mano izquierda, ahora son ansiedades de la música, ahora son los jadeos de una erótica del flamenco. Y en cuanto al ritmo, ese elemento óseo que sostiene todo el peso del cuerpo enorme de la música, en esta grabación es algo más que una viga maestra: es un vaivén donde la música se mece desde el pasado al porvenir. Paco de Lucía vivía dentro del ritmo; ahora el ritmo vive dentro de él. *Luzia*, una obra compuesta con una caliente unidad de lenguaje, no es sólo la montaña más alta de la cordillera del flamenco: es un instante rotundo en la historia de la música moderna. Por último: *Luzia* es también un gesto absolutamente flamenco: un homenaje de Paco de Lucía a la admirable mujer que lo parió.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAD GONZÁLEZ, Luisa y FLORES MARTOS, Juan Antonio, dir. (2010): *Emociones y sentimientos, enfoques interdisciplinares: la construcción social del amor*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

CAMARÓN DE LA ISLA (1992): *Potro de rabia y miel*, Madrid, Polygram Ibérica.

CABALLERO BONALD, José Manuel (2015): *Desaprendizajes*, Barcelona, Seix Barral.

CENIZO, José (2016): «Félix Grande y su legado flamenco», *La Musa y el Duende. Revista internacional de flamenco*, 0, pp. 7-9.

CHATAIGNÉ GÓMEZ, Ismael (2017): *Literatura y música en José Manuel Caballero Bonald*, tesis doctoral dirigida por los Dres. Francisco Javier Escobar Borrego y

Jean-François Carcelen, Universidad de Sevilla / Université Grenoble Alpes, Sevilla.

DAMASIO, Antonio R. (1996): *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, trad. Joandomènec Ros, Barcelona, Crítica.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2012a): «Recepción de clásicos áureos en la poesía española contemporánea: la pervivencia de Garcilaso de la Vega en la obra de Luis García Montero», *Bulletin Hispanique*, CXIV.1, pp. 439-463.

____(2012b): «Sobre Valente y lo Jondo: notas de poética», *Studi Ispanici*, XXXVII, pp. 293-315.

____(2012c): «Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en *Invención sobre un perpetuum mobile*, de Valente (con Celaya y Leopoldo M^a Panero como telón de fondo)», *Il Confronto letterario*, LVII, pp. 101-134.

____(2012d): «Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos (con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo)», *Revista de Filología*, xxx, pp. 185-200.

____(2012e): «Tres lecciones de tinieblas, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas», *Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoría e filosofía della letteratura*, VI, pp. 118-191.

____(2013): «Poesía y canción: el río sumergido, de José Ángel Valente. Cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes», *Demófilo*, XLV, pp. 11-40.

____(2017): «Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje», *Degrés. Revue de Synthèse á Orientation Sémiologique*, CLXIX-CLXX, pp. 1-19.

FERNÁNDEZ VALLEJO, Jesús (2003): «Desarraigo amoroso y existencial en cuatro poemas de Félix Grande», *Añil: Cuadernos de Castilla - La Mancha*, XXVI, p. 26.

GARNELO MERAYO, Saúl (2004): «Aproximación a la trayectoria poética de Félix Grande», *Estudios humanísticos. Filología*, XXVI, pp. 265-274.

GOLEMAN, Daniel (1996): *Inteligencia emocional*, trad. David González Raga y Fernando Mora, Barcelona, Kairós.

____(2007): *Emociones destructivas: cómo entenderlas y superarlas. Diálogos entre el Dalai Lama y diversos científicos, psicólogos y filósofos*; trad. David González Raga y Fernando Mora, Barcelona, Kairós, 3.ª ed.

GOMÁ, Javier (2005): *Imitación y experiencia*, Valencia, Pre-Textos, 2003; reimpresso en Barcelona, Crítica.

____(2007): *Aquiles en el gineceo, o aprender a ser mortal*, Valencia, Pre-Textos.

____(2009): *Ejemplaridad pública*, Madrid, Taurus.

____(2011): *Ingenuidad aprendida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

____(2012a): *Materiales para una estética*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza.

____(2012b): *Todo a mil: 33 microensayos de filosofía mundana*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

____(2012c): *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

____(2013): *Necesario pero imposible, o ¿qué podemos esperar?*, Madrid, Taurus.

____(2014a): *Razón: portería*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

____(2014b): *Tetralogía de la ejemplaridad*, Madrid, Taurus.

____, García Gual, Carlos y Savater, Fernando, coord. (2014): *Muchas felicidades*, Barcelona, Ariel.

____(2016): *Filosofía mundana. Microensayos completos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

GRANDE, Félix (1964): *Las piedras*, Madrid, Rialp.

____(1966): *Música amenazada*, Barcelona, El Bardo.

- ____(1967): *Blanco spirituals*, La Habana, Casa de las Américas.
- ____(1971a): *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, Barcelona, Seix Barral.
- ____(1971b): *Taranto. Homenaje a César Vallejo*, Barcelona - Lima, Carlos Milla.
- ____(1976): *Memoria del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, pról. José Manuel Caballero Bonald (reimpr. revisada: Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1991).
- ____(1978): *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*, Barcelona, Lumen.
- ____(1985): *Agenda flamenca*, Sevilla, Ediciones Andaluzas Reunidas.
- ____(1986): *Biografía. Poesía completa (1958-1984)*, 2.^a ed. aum., Barcelona, Anthropos, 1989; incluye *La noria*.
- ____(1997): *Conversación*, Málaga, UGT - Imprenta Sur.
- ____(2010): *Biografía (1958-2010)*, pról. Ángel Luis Prieto de Paula, Barcelona, Galaxia Gutenberg; incorpora *La cabellera de la Shoá*.
- ____(2011): *Libro de familia*, Madrid, Visor.
- ____(2013): *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March.
- ____(2012): «César Vallejo, 90 años de la publicación del poemario *Trilce*», en [https://youtu.be/HNOo_h0I0po] (Consultado: 15/01/2018)
- ____(2013): «Poética y Poesía. Félix Grande», en [<http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p5=2905>]. (Consultado: 15/01/2018)
- KHAYYÂM, Omar (2008): *Rubaiyat*, trad. Esteve Serra, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor.
- LANDERO, Luis (2002): *El guitarrista*, Barcelona, Tusquets.

MACHADO, Antonio (1986): *Juan de Mairena*, ed. Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 2 vols.

MARTÍNEZ, José (2016): «Félix Grande, un escritor flamenco», *La Musa y el Duende. Revista internacional de flamenco*, 0, pp. 5-7.

_____(2015): *Poética del Cante Jondo (Filosofía y estética del Flamenco)*, prologado por Félix Grande, Sevilla, Libros con duende.

MORA, Francisco Javier (2000): «Literatura y esquizofrenia: en torno a *Las Rubáiyátas* de Horacio Martín de Félix Grande», en José Romera Castillo y Francisco Guitérrez Carbajo (ed.), *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, pp. 431-442.

MORGADO BERNAL, Ignacio (2007): *Emociones e inteligencia social: las claves para una alianza entre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Ariel.

NÚÑEZ CUBERO, Luis y ROMERO PÉREZ, Clara, coord. (2009): *Emociones, cultura y educación: un enfoque interdisciplinar*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

OROZCO ALONSO, María Teresa (2016): *Psicología y música: estudio empírico sobre la relación entre música, variables psicológicas y hábitos de escucha*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan José Miguel-Tobal, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Psicología, Departamento de Psicología Básica II (Procesos Cognitivos).

OTERO, Blas de (1950): *Ángel fieramente humano*, Madrid, Ínsula.

PACO DE LUCÍA (1979): *Almoraima*, Madrid, Philips.

_____(1981): *Sólo quiero caminar*, Madrid, Philips Records.

_____(1987): *Siroco*, Santa Mónica, California, Verve Records.

_____(1998): *Luzia*, Madrid, Polygram Ibérica.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2002): «“Espiral”, de Félix Grande: una letanía nerudiana para viajar por la historia», en Carmen Alemany (coord.), *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante* «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano», III, pp. 89-93.

ROSALES, Luis (1969): *El contenido del corazón: elegía*, Madrid, Cultura Hispánica.

_____(1987): *Esa angustia llamada Andalucía*, Madrid, Cinterco.

_____(1997a): *Obras completas. 3, Estudios sobre el Barroco*, ed. Félix Grande, Antonio Hernández y Guadalupe Grande, Madrid, Trotta.

_____(1997b): *Obras completas. 4, Ensayos de filosofía y literatura*, ed. Félix Grande, Antonio Hernández y Guadalupe Grande, Madrid, Trotta.

_____(1998): *Obras completas. 6, La mirada creadora; Pintura, música y otros temas*, ed. Félix Grande, Antonio Hernández y Guadalupe Grande, Madrid, Trotta.

_____(2014): *Luis Rosales. Flamenco y Universidad*, Sevilla, Marita Ediciones, volumen XIII.

VELÁZQUEZ-GAZTELU, José María (2016): «Félix Grande: el destino, la fatalidad y el sueño», *La Musa y el Duende. Revista internacional de flamenco*, 0, pp. 4-5.