

La relación jazz-flamenco: Una visión panorámica a través de su historia (1932-90)

Juan Zagalaz

Facultad de Ciencias de la Educación
Universidad de Málaga
juanzagalaz@uma.es

Resumo

Durante os últimos anos, tem vindo a aumentar o número de publicações académicas sobre as diversas manifestações musicais que, pelo menos desde os finais da década de cinquenta, associaram elementos do jazz e do flamenco. Este interesse surgiu como uma resposta à efervescência da cena espanhola e à emergência de um novo perfil de músico, que alia um conhecimento profundo da prática do flamenco e uma capacidade de tocar e improvisar recorrendo ao vocabulário melódico e harmónico do jazz. A produção artística destes e outros intérpretes tem sido catalogada com a etiqueta de jazz-flamenco ou flamenco-jazz, mas a falta de consenso no mundo académico aponta para a necessidade de uma definição mais rigorosa dos contornos desta eventual hibridização. Para compreender este fenómeno é necessário examinar a forma como o jazz e o flamenco se relacionaram desde os seus primeiros encontros no século XX. Este artigo oferece uma visão panorâmica, mas detalhada e analítica, das interações entre o jazz e o flamenco desde 1932, data do surgimento do saxofone flamenco em Espanha, até à publicação do disco *Zyryab* de Paco de Lucía, com a colaboração do músico americano de jazz Chick Corea, em 1990. Procurámos abordar a forma como estes dois géneros se relacionaram durante este período a partir de diferentes pontos de vista, estabelecendo uma base ampla para novas investigações que possam contribuir para a definição e preservação desta nova realidade artística.

Palavras-chave

Jazz; Flamenco; Hibridación; Improvisación.

Abstract

During recent years, there has been a remarkable increase in academic publications on different musical manifestations involving elements from jazz and flamenco which began to appear at least from the late 1950s. This has come about in response to the lively Spanish scene, in which there began to emerge clearly new kinds of musicians capable of performing in both styles, with a deep knowledge on the flamenco music and skilled at improvising and playing using the melodic—harmonic vocabulary of jazz. The artistic output of these and other musicians has been labelled jazz-flamenco or flamenco-jazz, but the lack of academic consensus shows the need for more studies that help to define the contours of this potential hybridization. In order to understand this phenomenon, it is necessary to examine the way jazz and flamenco have interacted since their first encounters in the twentieth century. This paper offers a wide but detailed discussion of the most important contacts occurred between jazz and flamenco in the period between the emergence of the Flamenco saxophone in 1932, and 1990, when the album *Zyryab* by Paco de Lucía with the collaboration of Chick Corea appeared. The way both styles have interacted

during this period have been approached from different points of view, establishing a wide basis for new research that can help to define and preserve this new artistic reality.

Keywords

Jazz; Flamenco; Hybridization; Improvisation.

Introducción

EN ESPAÑA, ES RELATIVAMENTE FRECUENTE referirse a la interacción del flamenco con otras músicas como *fusión*, con especial incidencia en el jazz y la música latina. Esta catalogación contrasta con la percepción de la historiografía general del jazz, que emplea el mismo término para denominar una fase muy concreta de su historia, en la que el jazz se abrió para introducir elementos procedentes de otras músicas de distinta naturaleza. Este término, además, está presente en diferentes ámbitos del mundo académico y, de forma recurrente, en la investigación de las músicas urbanas. Así, GIOIA (1997) afirma que el jazz, en sí, es una música de fusión, y en la misma dirección, pero en la historiografía flamenca, Valderrama Zapata indica que lo flamenco sería el resultado de «un proceso de amaneramiento, fusión y transformación [...]» (VALDERRAMA ZAPATA 2008, 20). Del mismo modo, Cruz Palacios afirma que el flamenco es «la consecuencia de siglos de influencias, de viajes, de contactos, de búsquedas, de huidas, de necesidades, de estudio, de recuerdos» (CRUZ PALACIOS 2010). Esta línea, como vemos, es argumentada por estos y otros autores, si bien Iglesias nos recuerda que el término *fusión*, procedente del mundo tecnológico, designa una mezcla «cuyo producto es una creación perfecta en la que los elementos incorporados no pueden ser identificados porque no mantienen su estado original en la nueva estructura» (IGLESIAS 2005, 827). Por lo tanto, si se aplica esta adaptación conceptual, efectivamente jazz y flamenco son músicas de *fusión*, ya que los contornos de las distintas músicas y culturas que los han conformado ya no son totalmente reconocibles, hecho refrendado por los más que evidentes problemas que experimenta la historiografía a la hora de desentrañar los orígenes de ambas expresiones artísticas.

Siguiendo esta argumentación, es posible que llamar *fusión* a cada evento que haya implicado a jazz y flamenco durante gran parte del siglo XX no se ajuste a la realidad que nos ocupa. En épocas recientes, distintos especialistas han propuesto otras denominaciones o catalogaciones a la hora de observar y analizar los distintos grados de relación entre músicas de carácter folklórico, popular o urbano. Así, el término hibridación ha sustituido recientemente al de *fusión* en la musicología (IGLESIAS 2005), aunque la gran cantidad de matices ofrecida puede, en cierto sentido, resultar compleja o correosa. Steingress habla de la fusión formal y semántica como el proceso en el que dos lenguajes musicales que interaccionen den como resultado un *híbrido* que cuente con sus propios productores y consumidores. Este proceso no implicaría la transculturación, ya que podrían

darse tres casos: transculturación sin fusión, fusión sin transculturación y fusión a partir de transculturación (STEINGRESS 2004). Por tanto, de la fusión surgiría el híbrido, aunque este híbrido no conllevaría, necesariamente, una transferencia cultural profunda, asignando al concepto *fusión* un matiz distinto al ofrecido por IGLESIAS (2005). Una perspectiva de gran interés es la aportada por Benjamin BRINNER (2009), quien distingue entre *Estilos de Fusión*. El autor matiza tres conceptos importantes: contraste (cuánto comparten los estilos *fusionados*); dominancia (si la participación de los estilos es equilibrada o, por el contrario, hay uno dominante); y mezcla (si los recursos musicales de cada estilo están mezclados o separados). Brinner también pone en valor los parámetros textura y forma, así como el uso de instrumentos utilizados y generalmente asociados a uno u otro estilo. Otra catalogación es la que divide las relaciones concretas entre jazz y flamenco en tres categorías: apropiación, contacto y fusión (ZAGALAZ - DÍAZ OLAYA 2012). Apropiación, cuando una de las dos músicas, sin abandonar su esencia o carácter toma elementos generalmente superficiales de otra, y frecuentemente con connotaciones comerciales; contacto, cuando músicos de ambos mundos realizan el acto *performativo* juntos, cualquiera que sea su naturaleza, pero no implicando necesariamente el abandono de su propio género; y *fusión*, que respondería al proceso por el cual se produce una transferencia cultural profunda, resultando en una propuesta distinta y novedosa, con identidad propia y carácter único. Todas estas perspectivas presentan convergencias y divergencias, si bien plantean soluciones a la hora de observar y analizar los distintos hechos artísticos que implican a los resultados de la relación entre músicas de distinta procedencia.

Llegados a este punto, conviene plantear una cuestión esencial, referida a la relación que han mantenido jazz y flamenco desde su surgimiento a la actualidad. Si consideramos tanto el jazz como el flamenco como músicas de *fusión* (o, por qué no, híbridos en sí mismos), y observamos las distintas propuestas actuales y pasadas que implican el contacto entre ambas músicas, ¿podemos hablar de un movimiento formado, articulado y establecido que se pueda llamar jazz-flamenco? ¿O, tal vez, sería más adecuado flamenco-jazz? ¿Existen, por tanto, dos hibridaciones distintas? ¿O quizá un jazz aflamencado y un flamenco jazzado? ¿Cómo ha podido condicionar o enriquecer esta relación tanto al jazz como al flamenco? Recientes estudios, como los de PAMIES (2016), MANUEL (2016) y JIMÉNEZ (2017) asumen la existencia en la actualidad de un subestilo del jazz. Así, Manuel afirma que desde 1990 «el género híbrido del flamenco jazz ha emergido como una entidad dinámica y original en el reino del jazz» (MANUEL 2016, 29), mientras que Pamies sugiere que el trabajo realizado por Pedro Iturralde a final de los sesenta, contando con la participación de Paco de Lucía, «ayudó a definir lo que es el jazz flamenco así como los caminos que iban a conseguir una nueva música con su propia identidad, más que solo una fuente de inspiración para artistas de jazz» (PAMIES 2016, 49). JIMÉNEZ (2017) ofrece como punto de inflexión el lanzamiento del disco *10 de Paco* en 1995, realizado por Chano Domínguez y Jorge Pardo, como la propuesta que propició la

aparición de grupos bajo la denominación de flamenco jazz o jazz flamenco. IGLESIAS (2017) reflexiona sobre el concepto de «traducción cultural» propuesto por BURKE (2010, 105-9) para referirse a este tipo de prácticas, si bien destaca que, en el caso de la relación jazz y flamenco, presenta al menos dos inconvenientes: por una parte que la acción que se destaca es siempre unidireccional (¿flamenco jazz o jazz flamenco?), así que no se puede hablar de «traducciones» entre ambas músicas, sino de un estilo hacia otro; en segundo lugar, el término traducción «está ligado a un contexto lingüístico y literario que valora positivamente la fidelidad al original, algo que no tiene por qué cumplirse en las mezclas culturales.» (IGLESIAS 2017, 225).

Como se puede observar, las distintas percepciones, aun en la actualidad, son tan variadas como los resultados de los distintos contactos entre jazz y flamenco, y dependen, en gran medida, de la posición del observador. Que en la actualidad existe un tipo de músico con un vocabulario armónico y melódico-armónico proveniente del jazz y con un desarrollo artístico, estético y musical procedente del flamenco es evidente; la existencia de músicos solventes en ambos estilos generalmente, españoles o afincados en España, y con unos planteamientos estéticos que beben de ambas músicas, es absolutamente innegable, si bien es posible que todavía se requiera algo de perspectiva histórica para poder observar y definir este fenómeno de una forma más amplia y precisa.

Por tanto, ante la dificultad terminológica y la escasez de estudios musicológicos sobre estas cuestiones que, de una forma analítica y comparada, completen la visión histórica y antropológica esencial (ZAGALAZ 2012; MANUEL 2016; PAMIES 2016; IGLESIAS 2017), resulta más coherente limitar el ámbito de estudio de este texto a la relación entre jazz y flamenco como un hecho constatable, para ofrecer una perspectiva de cómo se han enriquecido mutuamente o la forma en la que han interactuado, sin otorgar a ninguno de los estilos una posición predominante desde el punto de vista académico.

De este modo, el objetivo de este texto es mostrar y conectar los encuentros más determinantes entre jazz y flamenco, así como analizar en profundidad sus características musicales y sus contextos sociales, geográficos y estilísticos, en la franja temporal comprendida entre 1932, coincidente con uno de los antecedentes de la relación con el auge del saxofón flamenco (ZAGALAZ 2015), y 1990, fecha de publicación del disco *Zyryab* de Paco de Lucía, en el que se observan cambios profundos y transculturales producidos en el seno de la tradición flamenca (ZAGALAZ 2012; MANUEL 2016). Se pretende ofrecer una perspectiva amplia del fenómeno con el fin de comprender el porqué de esos contactos, qué supusieron tanto para el jazz como para el flamenco, y cómo los músicos ampliaron sus horizontes creativos e interpretativos en base a estos contactos. Del mismo modo, se busca encuadrar estas manifestaciones en los conceptos de fusión e hibridación previamente mencionados, con el fin de ofrecer una superficie amplia pero bien definida que sirva

de base y referencia para futuras investigaciones, tan necesarias dado el exiguo número de estudios académicos en este sentido, y que contrasta con la efervescencia e interés que despierta la cuestión de la relación jazz-flamenco tanto en el ámbito nacional como internacional.

Del jazz hacia el flamenco y del flamenco al jazz: Una pequeña historia

A lo largo de la historia del siglo XX, jazz y flamenco se han acercado en numerosas ocasiones, aunque la proporción de los parámetros musical, creativo y comercial ha variado en función a la época, el contexto histórico y sociopolítico, y los músicos involucrados en cada manifestación. Aunque generalmente se ha considerado a las incursiones de Lionel Hampton y Miles Davis como el primer gesto de acercamiento entre jazz y flamenco, es conveniente considerar una serie de grabaciones que, si bien no contienen ningún elemento que pueda considerarse esencialmente jazzístico, sí que sientan un precedente en lo relativo a una de las tendencias observadas en momentos futuros en torno al contacto entre jazz y flamenco. En el año 1932, se produjo en España el auge del saxofón flamenco en el marco de la Segunda República española (ZAGALAZ 2015; 2013), protagonizada por los saxofonistas Fernando Vilches y Aquilino Calzado González y que contaría, entre otros, con la participación de los guitarristas flamencos Ramón Montoya,¹ Manolo de Badajoz y Sabicas.² El concepto, presentado en espectáculos masivos y heterogéneos en las plazas de toros de todo el país, consistía en interpretar adaptaciones de los temas flamencos de moda, sustituyendo la voz del cantaor por el propio saxofón, y contando con guitarristas flamencos de primer orden para el acompañamiento. Aunque ambos saxofonistas acabaran estando relacionados más adelante con el jazz, un análisis melódico y estilístico nos conduce directamente a la imitación de los cantaores del momento, como Vallejo y Angelillo³ sobre repertorio más popular del flamenco de la época. Por tanto, la presencia de elementos jazzísticos en el discurso melódico es nula, si bien tanto Aquilino como Vilches estaban relacionados con *jazz bands* de corte comercial de la época. Sin embargo, considerando los derroteros por los que la relación jazz-flamenco discurrió posteriormente, como en la «Saeta» de Davis, las «Soleares» de Pedro Iturralde y Paco de Lucía, o

¹ Ramón Montoya es considerado por gran parte de la historiografía del flamenco como el padre de la guitarra flamenca de concierto.

² Fernando Vilches fue un saxofonista jiennense nacido en 1897 y que abandonaría España en 1939 como exiliado político (ZAGALAZ 2015; ZAGALAZ 2013a). Realizó un total de seis grabaciones en 1932 junto a Ramón Montoya. Aquilino Calzado González, conocido como *El Negro Aquilino*, nacido en Cuba supuestamente en 1910. Aun así, y pese a la publicación en 2014 del disco *El saxofón humano. Negro Aquilino. El creador del cante jondo en el saxofón. Y su rival Fernando Vilches «El Profesor»* por la discográfica Fresh Sound Records (FSR – CD 3019), en el que se recogen una gran cantidad de grabaciones atribuidas a Aquilino, ciertas discrepancias relativas a los títulos, personal y fechas de grabación no están perfectamente definidas. Por lo tanto, pese a que el conocimiento en este sentido ha aumentado exponencialmente desde las publicaciones del autor y la del álbum de Fresh Sound previamente mencionados, todavía es necesario terminar de definir la secuencia de acontecimientos y clarificar los detalles de las grabaciones.

³ De hecho, a ambos se les denominó *El Vallejo del saxofón* en la prensa de la época, entre otros apelativos.

el trabajo realizado en tiempos actuales por Jorge Pardo y otros, así como el hecho de que el saxofón esté vinculado al jazz desde la óptica actual, es necesario tener en consideración estas grabaciones como precedente temprano de algunos de los posteriores planteamientos estéticos.

Para encontrar las primeras aproximaciones por parte de jazzistas americanos al flamenco y la música española, habrá que esperar a la segunda mitad de la década de los cincuenta. Tal y como relata Iglesias, la buena acogida que el jazz estaba teniendo en España a mediados de los cincuenta, propició que las instituciones estadounidenses en España efectuaran un esfuerzo económico mayor patrocinando a una de las figuras más destacadas del jazz en aquel momento, Lionel Hampton (IGLESIAS 2017). Así, durante el año 1956 el artista realizaría dos tandas de conciertos en España, una en marzo y otra en julio. La segunda tanta estuvo propiciada por la exitosa serie de conciertos anterior (ZAGALAZ 2016; IGLESIAS 2017), y en el retorno estival el éxito volvió a ser rotundo, hecho que derivó en la proposición de responsables de RCA España de grabar un disco que reflejara las distintas experiencias que el vibrafonista estaba viviendo en el país (PUJOL 2005).

Así fue como se produjo la gestación del álbum *Jazz Flamenco* (RCA 3L12015, 1956), en el cual participó un joven Tete Montoliu, que entró en contacto con Hampton en el primer concierto de Barcelona el 12 de marzo de 1956. El disco está compuesto por temas con sugerentes títulos como «Bop Flamenco city» o «Flamenco Soul», pero, tal y como afirma Iglesias, «quien se aproxime hoy al álbum buscando elementos o estructuras típicas de la música española se sentirá probablemente decepcionado» (IGLESIAS 2017, 248). No se observan elementos como el uso del modo frigio, de cadencias andaluzas, denominaciones o estructuras procedentes de palos del flamenco ni aproximaciones rítmicas de ninguna clase. Simplemente aire latino, la presencia de castañuelas como elemento flamenco, denominaciones inspiradas en el flamenco y la cultura popular española, y la estética de las dos portadas (diferente en las ediciones española y americana). En este caso, esta propuesta no se podría encuadrar en los conceptos de fusión planteados por IGLESIAS (2005), STEINGRESS (2004) y BRINNER (2009), apuntando más al concepto de apropiación propuesto por ZAGALAZ y DÍAZ OLAYA (2012).

Tras esta aproximación, el siguiente artista que incluyó referencias a la música española en un disco de jazz del que se tiene conocimiento fue Charles Mingus, quien entre julio y agosto de 1957 grabó el álbum *Tijuana Moods* (RCA Victor – LPM 2533), y en cuyo tema «Ysobel's table dance» incluye castañuelas (al igual que en el concepto de Hampton) y un motivo central interpretado por el propio Mingus definido en «un frenético ostinado o motivo repetido con el contrabajo sobre mi frigio, imitando el rasgueo de la guitarra española» (IGLESIAS 2017, 248). Esta propuesta está en contacto con la previamente observada de Lionel Hampton, incluyendo el uso de castañuelas, si bien se incluye la sonoridad frigia en su planteamiento armónico. De aquí, la historiografía suele dirigirse directamente a Miles Davis y sus conocidas obras de finales de los cincuenta. Sin embargo,

el guitarrista flamenco afincado en Estados Unidos Carlos Montoya, sobrino del previamente mencionado Ramón Montoya, grabó Nueva York el 3 de noviembre de 1958 un álbum titulado *From St. Louis to Seville* (RCA Victor – LPM 1986, 1959), en el que el guitarrista *improvisaba* de una forma melódica sobre la base propuesta por el combo de jazz a lo largo de varios cortes. La banda, según el especialista Fernando Ortiz de Urbina, estaría compuesta por el propio Carlos Montoya a la guitarra española, Barry Galbraith a la guitarra eléctrica, Milt Hinton al contrabajo y Osie Johnson a la batería (ORTIZ DE URBINA 2014), en lo que probablemente sea una de las primeras grabaciones conjuntas entre músicos de flamenco y jazz. Este contacto entre músicos procedentes de ambos estilos encuadra con el concepto de fusión planteado por STEINGRESS (2004), si bien la transculturación se produciría en una sola dirección: la improvisación melódica de la guitarra flamenca sobre una base esencialmente jazzística. Este hecho es relevante, en cuanto a que la adopción de la guitarra flamenca como instrumento solista en el ámbito melódico no se produjo hasta épocas posteriores, por lo que se sienta un precedente importante. Siguiendo la catalogación de BRINNER (2009), se puede hablar de contraste, ya que los elementos provenientes de jazz y flamenco son fácilmente identificables; de dominancia, ya que tanto el foco central es la guitarra solista de Montoya; y mezcla, ya que los parámetros musicales propios de cada estilo aparecen convenientemente integrados.

PAMIES (2016) ha puesto el foco recientemente sobre otra grabación, generalmente olvidada en esta secuencia de relaciones entre el jazz y el flamenco observadas y reflejadas desde el mundo académico. Se trata del tema «Lament for Manolete» del estadounidense Tony Scott, interpretada por el propio Scott al clarinete y por el guitarrista flamenco Juan Sastre,⁴ en un modelo similar al planteado por Aquilino y Vilches durante el auge del saxofón flamenco. El tema está incluido en un álbum titulado *Sung Heroes*⁵ (SSC 1015) que, según consta en la contraportada, fue grabado los días 28 y 29 de octubre de 1959 en el Fine Studio de Nueva York. Françoise Zalacain,⁶ fundador del sello Sunnyside, informó de que ellos fueron los primeros en publicar ese material en 1986, al haber

⁴ En el transcurso de la elaboración de este texto, y a través de los vídeos de Juan Sastre subidos a la plataforma YouTube, se estableció contacto con Jonathan Schneider, sobrino de Sastre, que aportó información al respecto. Su nombre real era John Schneider, descendiente de una familia rusa-judía, nació en New York el 10 de julio de 1935, y no tenía ascendencia española. Según Jonathan Schneider, Sastre se formó en la Blair Academy de Blairstown, New Jersey, en 1951, donde conectó con estudiantes procedentes de Suramérica, aprendió a hablar castellano, y tomó contacto con el flamenco. Poco después, cambió su nombre a Juan Sastre (Schneider significa sastre en alemán) para conseguir más contratos. Es posible que tuviera algún contacto académico con Sabicas, si bien este extremo no está confirmado. Se desconocen las circunstancias exactas sobre cómo conoció a Tony Scott, si bien Jonathan Schneider aporta detalles relativos a la grabación: se produciría en los Fine Studios de New York el 28 y 29 de octubre de 1959, y Sastre solo participó en «Lament to Manolete». Juan Sastre falleció en accidente aéreo en Aspen, Colorado, en 1968. Quiero agradecer a Jonathan Schneider la amabilidad, la disposición, y la valiosa información aportada.

⁵ El disco fue publicado de nuevo en 1989 por la compañía alemana Core Records (COCD 9.00803 O), titulado *Dedications*.

⁶ Me gustaría que constara mi agradecimiento a Françoise Zalacain, que amablemente respondió a las dudas del autor relativas al lanzamiento de *Sung Heroes*, así como por proporcionar valiosa información adicional al respecto.

recibido el máster de manos de Ray Passman, un conocido letrista y publicista del mundo del jazz y muy cercano a Tony Scott, y la información contenida en el álbum les fue proporcionada por el reconocido baterista Paul Motian. En esta sesión estuvo acompañado por Bill Evans (piano), Scott LaFaro (contrabajo) y el propio Paul Motian (batería), en lo que sería probablemente la primera sesión conjunta del trío que posteriormente grabaría, entre otros álbumes, *Portrait in Jazz* (RLP 12 – 315, 1960), *Sunday at the Village Vanguard* (RLP 9376, 1961) y *Waltz for Debby* (RLP 9399, 1961), creando un cuerpo de trabajo enormemente influyente para el mundo del jazz (GIOIA 1998). Sin embargo, no hay constancia documental de que el tema «Lament for Manolete» se grabara en esa sesión, aunque es más que probable que la sesión se llevara a cabo o bien ese año o bien con anterioridad, ya que, tal y como afirma Burt Korall en la contraportada del disco, Scott abandonó Nueva York en 1959 para viajar por el mundo debido, entre otros factores, al fallecimiento de músicos de su entorno como Hot Lips Page (1954), Lester Young (1958) o Billie Holiday (1959). Probablemente este sea el motivo por el que esta grabación ha pasado inadvertida a los investigadores de la relación jazz-flamenco hasta la fecha, ya que, dadas sus especiales características, resulta de gran interés para comprender la mencionada relación, aunque no se publicara hasta 1986.

Al contrario que en la propuesta de Carlos Montoya previamente referida (1958), la iniciativa proviene de un jazzista americano, pero también cuenta con un guitarrista familiarizado con la tradición flamenca. La melodía que abre la pieza lo hace con un intervalo ascendente de cuarta, lo cual recrea el toque de trompeta taurino, si bien al desarrollar la melodía se percibe que se inicia en modo frigio menor. El acompañamiento realizado por el guitarrista en este comienzo es un acorde de la menor rasgueado, por lo que la confrontación frigio menor sobre acorde mayor tan característica del flamenco no ocurre en estos primeros compases. Sin embargo, tras la tercera exposición del motivo musical, la armonía se desplaza de la menor a re menor para iniciar el descenso a través de la cadencia andaluza, resolviendo en esta ocasión en el dominante flamenco, la mayor. Este descenso implica un cambio del centro armónico, y dota a la pieza de una sonoridad próxima al flamenco. La melodía interpretada por Scott sugiere que dispusiera de grabaciones de pasodobles españoles y estuviera familiarizado con ellos.

Tras presentar la melodía principal, el guitarrista efectúa una sección a solo de casi un minuto, antes de que Scott vuelva a plantear la melodía principal pero variada, de forma mucho más sutil e íntima que en la entrada, dotando a la pieza de otra dimensión y una sensibilidad extrema. El resto de la pieza discurre alternando espacios a solo de la guitarra con la exposición de más variaciones de la melodía. La participación de un guitarrista flamenco en un acercamiento liderado por un músico de jazz es la característica más destacada, si bien esta aproximación podría encuadrarse en el concepto de hibridación propuesto por STEINGRESS (2005). Un análisis más profundo podría

determinar el nivel de transculturación, así como las posibles referencias que tanto Scott como Sastre podrían haber utilizado para la confección de esta grabación.

Am ÁMBITO TONAL DE RE MENOR (LA FRIGIO)

Tony Scott

Juan Sastre

Rasgueo

ÁMBITO TONAL DE RE MENOR (LA FRIGIO) CADENCIA ANDALUZA

Am Dm

CADENCIA ANDALUZA

C Bb A

Resolución en acorde Mayor (dominante flamenco)

Ejemplo 1. Comienzo de «Lament for Manolete» de Tony Scott

Tras esta serie de grabaciones, emerge la titánica figura de Miles Davis, que a finales de la década de los cincuenta mostró un claro interés por la música de procedencia española. En su disco *Miles Ahead* (1957), incluyó uno de los motivos principales del ballet *El Sombrero de Tres Picos* de Manuel de Falla en su tema «Blues for Pablo», perteneciente a «La Danza del Molinero», citado breve y parcialmente, al principio y al final (IGLESIAS 2017, 250). Dos años después, incluyó el tema «Flamenco Sketches» en su obra *Kind of Blue* (Columbia CS 8163, 1959). Este tema, de una sonoridad armónica que traslada a la estética impresionista y planteado de forma modal, se puede observar un elemento característico de la música flamenca del siglo XX, consistente en desplazar la tríada del dominante flamenco (con función de tónica) medio tono ascendente al tiempo que el bajo se mantiene en la fundamental. Este recurso, como muchas otras sonoridades del flamenco, procede de la mecánica de la guitarra española y de la técnica atribuida a los guitarristas flamencos al desplazar el acorde la mano izquierda dejando cuerdas al aire, aunque Bill Evans o Davis podrían también haber tomado este recurso de la obra de Manuel de Falla o Manuel Rodrigo.

Pero fue en el álbum *Sketches of Spain* (CS 8271, 1960) donde Davis y Gil Evans pusieron el foco de forma exclusiva en la música española. El propio Davis afirmó que el álbum comenzó a gestarse a comienzos de 1959 al escuchar el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, y tal y como han apuntado distintos especialistas, los arreglos de Evans para este disco están entre los más sofisticados de la historia del jazz (IGLESIAS 2017; LAJOIE 2003; REEVES 2002). Entre los títulos de los temas que componen del álbum, se encuentran sugerentes nombres como «Saeta» o «Soleares», y tal y como afirma Cugny, Evans dedicó semanas a investigar sobre el flamenco y la música de tradición oral española (CUGNY 1989, cit. in IGLESIAS 2017). El disco se publicó el 8 de julio de 1960, proporcionó a Davis y Evans su primer Grammy, y se convirtió en uno de los discos de jazz más vendidos hasta la fecha (IGLESIAS 2017).

Aunque los estudios analíticos sobre los temas que componen este álbum son todavía extremadamente limitados, el corte «Saeta»⁷ ha llamado la atención de diversos investigadores (ZAGALAZ 2016; PAMIES 2016; IGLESIAS 2017), especialmente por la procedencia de las eventuales fuentes utilizadas que Davis y Evans utilizarían para su confección. El tema comienza y termina recreando una marcha procesional, mientras que el cuerpo lo compone una interpretación a solo de Davis, emulando al cantaor o cantaora, de nuevo en conexión con los conceptos observados en el auge del Saxofón Flamenco y en la aproximación de Tony Scott previamente analizada. Zagalaz y Berlanga presentaron en 2016 los resultados preliminares⁸ de su estudio sobre la saeta en el Congreso Jazz Utopia, celebrado en Birmingham, en una comunicación titulada «Miles Davis and his Sketches from Spain: An Analytical Approach to Saeta». El estudio recopiló las distintas fuentes de las que pudieron disponer tanto Davis como Evans, y se procedió a transcribir, analizar y compararlas con la propia saeta de Davis. Según Zagalaz y Berlanga, las grabaciones de las que dispusieron corresponderían a una saeta grabada por la famosa intérprete flamenca La Niña de los Peines, titulada «Se enturbecieron los cielos», incluida en un disco de la compañía Columbia *Cante Flamenco: La Niña de los Peines* (Columbia C – 59), editado en 1941 y reeditado en 1953; dos saetas de Lolita Triana y dos de Roque Montoya, incluidas en la Antología del Cante Flamenco publicada por Hispavox en 1958 y que la actriz Beverly Bentley habría traído a Davis desde España (SZWED 2003); y por último, una saeta grabada en directo en la Semana Santa de Sevilla e incluida en el *Spanish World Library LP* compilado y editado por Alan Lomax, material que George Avakian, antiguo productor de Miles Davis, habría proporcionado a Evans y Davis para la

⁷ La Saeta flamenca es una pieza *a capella* que se ejecuta al paso de las procesiones de Semana Santa, de temática religiosa, y que incluye reminiscencias árabes y judías. Para indagar más en su historia, se recomienda consultar la web Flamencópolis <<http://www.flamencopolis.com/archives/315>> (accedido el 15 de abril de 2019), desarrollada por el especialista en flamenco Faustino Núñez.

⁸ Estos resultados preliminares se encuentran publicados en la siguiente localización web: <<http://www.juanzagalaz.com/2016/11/30/529/>> (accedido el 15 de abril de 2019).

confección del álbum (SZWED 2010). Además de estas posibles fuentes, se incluyeron otras transcripciones de saetas realizadas por el propio Miguel Ángel Berlanga,⁹ con el fin de complementar las sugeridas desde el entorno de Davis. Las principales conclusiones del estudio fueron que Davis tuvo en mente la estructura de la saeta clásica (como la de La Niña de los Peines), ya que reproduce motivos melódicos estructurales en momentos muy específicos de la interpretación. Sin embargo, estilísticamente estaría más cercana a las saetas modernas (representada por la registrada por Lomax). Además, la duración del solo de Davis, bastante superior al de la mayoría de las saetas, así como su aproximación melódico-armónica (ZAGALAZ 2016), sugiere que Davis se tomara la interpretación, en cierto sentido, como un *standard* de jazz: estableciendo la cabecera y procediendo a su propia creación de manera posterior, despegando en torno al minuto 2:39 del discurso melódico más próximo a la saeta. Un detalle muy significativo es la recreación de la banda procesional al comienzo y final de la grabación, arreglo que desarrollaría Gil Evans. De entre todas las grabaciones de saetas analizadas, el arreglo de la banda que más similitudes presentaría es el de la recogida por Lomax, ya que independientemente de la tonalidad, presenta exactamente la misma aproximación contrapuntística, no presente en ninguna de las otras grabaciones, y muy poco habitual en las grabaciones españolas de saetas anteriores a 1959.

Por lo tanto, todo parece indicar que Evans se basó en la grabación de Lomax para la realización de los arreglos, y Davis escuchó varias saetas, lo que le permitiría detectar esos motivos melódicos estructurales, si bien se basaría principalmente en «Se enturbecieron los cielos», de la *Niña de los Peines*, ya que esos motivos son prácticamente idénticos. Evans y Davis realizaron, por tanto, «un intenso proceso de familiarización con la música española» (HARRISON 1997, cit. in IGLESIAS 2017, 252), estableciendo las bases para posteriores propuestas y legitimando, en cierto modo, la posibilidad de conectar la estética jazzística con las distintas expresiones estéticas procedentes de flamenco. La forma de acercarse al flamenco por parte de Miles Davis cuadra con los conceptos de hibridación planteados por Iglesias y Steingress, así como el de transculturación, ya que en el caso de la saeta, los análisis revelan que tanto Davis como Evans indagaron en el flamenco y la música española. En el caso de «Flamenco Sketches», se puede interpretar como un estilo de fusión basado en la dominancia (BRINNER 2009), si bien la alusión, aunque clara, es breve en el contexto tanto del tema como del disco completo.

John Coltrane, que acompañó a Davis en la grabación de *Kind of Blue*, registró en 1961 su disco *Olé Coltrane* (Atlantic LP 1373), en cuyo tema homónimo, de dieciocho minutos de duración, basado en la cadencia andaluza y con un patrón rítmico cercano a la bulería, se puede escuchar en varias ocasiones la melodía popular española «El Vito». El análisis de esta grabación revela que el

⁹ Para más información sobre las Saetas, consultar BERLANGA (2008; 2009).

nivel de profundidad de estudio del flamenco observado en la saeta grabada por Davis no es comparable, por lo que el proceso de transculturación no se produciría a gran escala. Este planteamiento conecta más con el concepto de dominancia (BRINNER 2009) o apropiación (ZAGALAZ - DÍAZ OLAYA 2012), si bien hay dos aspectos especialmente destacables: en primer lugar, el empleo de un tema popular español como melodía principal del tema, con su consiguiente base armónica basada en la cadencia española/andaluza y en el modo frigio, así como una aproximación rítmica amalgamada que emula al patrón de la bulería; en segundo lugar, la continuidad de esos acercamientos a la música española por parte de jazzistas americanos iniciados por Lionel Hampton, y que propiciarían años más tarde otras aproximaciones, como la del saxofonista Pedro Iturralde junto a un joven Paco de Lucía a finales de la década de los sesenta, esta vez en territorio europeo.

Pedro Iturralde y Paco de Lucía: Jazz Flamenco

Fue en el año 1967 cuando el saxofonista navarro Pedro Iturralde (Falces, 1929 - Madrid, 2020), a raíz de una composición previa llamada «Veleta de tu viento» en la que improvisaba en un estilo que él mismo denominaba *andalucismo*, determinado por el uso del modo frigio (o modo de mi), fue invitado a participar en el festival de jazz de Berlín. Según el propio Iturralde, la invitación pudo deberse al éxito cosechado por esa aproximación en su intensa actividad en el Whisky Jazz de Madrid, donde extendió su idea de *andalucismo* a las canciones populares de García Lorca, grabadas en 1931 junto a La Argentinita y entre las que destacaba el «Zorongo Gitano»:

En aquella época yo estaba en el Whisky Jazz Club, el antiguo, de Madrid, que fue el mejor que había, y he tocado con americanos, y con todo el mundo... Y entonces, en América, en los años sesenta ya buscaban ya salirse de los estilos conocidos del jazz y hacer algo [...] y se empezó a hacer también cante más modales en lugar de improvisar sobre unos acordes e improvisar sobre un modo, la escala. Yo pensé en el flamenco, y en las músicas populares, e hice un disco... y aparte que yo hice esto como jazz... yo ahora... Yo quería llamarle *andalucismo*, no jazz flamenco, o jazz andaluz, o jazz sobre Andalucía, porque yo cogí para hacer el jazz flamenco, tomé temas que García Lorca recogió del folclore andaluz. Son temas... canciones, son canciones. García Lorca le puso letra y algunas las armonizó a su manera [...] esas canciones son canciones antiguas, canciones populares antiguas andaluzas. No son de flamenco y menos del cante jondo. [...] El Zorongo Gitano fue la primera pieza que yo tocaba en el Whisky Jazz mucho antes de editar los discos. Y yo abrí esa puerta [...]. Paco de Lucía se hizo famoso porque le llevé a Berlín conmigo, y después va Chano Domínguez... pero yo fui el primero. [...] en Navarra teníamos un guitarrista que ha sido el mejor de la historia [...] Sabicas [...] él era gitano de Navarra, y tocaba por la radio [...] y yo lo vi en persona cuando estaba con Carmen Amaya de gira. Entonces, este era un creador que creó cosas de

flamenco que ahora todos los guitarristas copian algo de lo que hizo él. Entonces, yo cogí estas canciones... [...] aquí no se ha entendido eso bien, porque empezaba a llamarse fusión del jazz cuando no es una fusión... es jazz. Pero en vez de tocar *standards* americanos [...] yo esas canciones andaluzas, tomé como base, y esas canciones andaluzas, Anda Jaleo, Café de Chinitas, Zorongo Gitano y tal y cual, [...] esas canciones no tienen una forma para improvisar, porque para improvisar hace falta que la pieza como todos los *standard* americanos, tenga una forma (entrevista a ITURRALDE 2014).

Iglesias reflexiona sobre el hecho de que el germen principal de estos discos resida en las *Canciones Populares Españolas* de García Lorca, ya que el poeta y dramaturgo fue «un personaje siempre incómodo para el régimen franquista por su labor cultural durante la Segunda República, su homosexualidad y, sobre todo, su asesinato por las autoridades granadinas del bando sublevado en agosto de 1946» (IGLESIAS 2017, 322-3). Cuando el régimen comenzó a restablecer la figura de Lorca «lo hizo potenciando su imagen católica y andalucista» (IGLESIAS 2017, 323), si bien pese a estos esfuerzos, subsistió una visión de Lorca como símbolo libertario y antifranquista. Esto tuvo consecuencias para el jazz, ya que a mediados de los sesenta muchos intelectuales se vincularon al flamenco, y el jazz «dejó de representar un medio de transgresión social y política» (IGLESIAS 2017, 324). En cualquier caso, las palabras de Iturralde previamente referidas van en línea con la perspectiva de Iglesias cuando afirma que «las razones de las preferencias particulares del saxofonista parecen haber sido mayoritariamente formales» (IGLESIAS 2017, 324).

La grabación del primer volumen de *Jazz Flamenco* (Hispanavox, HH (S) 11–128, 1967), los días 30 de junio y 14 de septiembre de 1967.¹⁰ El concepto consistió en un pequeño combo de jazz al que se le añadía un guitarrista flamenco, aunque la interacción entre banda y guitarrista se limitó a intercalar secciones guitarrísticas al desarrollo normal del combo, con muy poca (o ninguna) interacción mutua.¹¹ El repertorio consistió, mayoritariamente, en temas procedentes de las previamente mencionadas canciones populares grabadas por Lorca, así como algunas adaptaciones de palos flamencos. La presencia de la cadencia andaluza y del modo frigio es constante, e Iturralde plantea frases jazzísticas tomando el flamenco como inspiración:

Al realizar este disco, mi intención ha sido tomar el flamenco como fuente de inspiración y, sobre su base y forma de sentir, poder expresarme de una manera libre y sincera por medio de la improvisación y dentro de la concepción rítmica del jazz moderno, demostrando así que

¹⁰ Siempre según la información contenida en el vinilo original.

¹¹ La referencia Juan ZAGALAZ (2018) contiene un análisis detallado de los discos grabados por Iturralde con la colaboración de De Lucía.

nuestra música, sin perder su personalidad, puede integrarse a otra cultura tan universalmente actual como es el jazz. (ITURRALDE 1975)¹²

Los créditos de la primera fecha de grabación apuntan a que el guitarrista flamenco sería Paco de Antequera, aunque Norberto Torres afirma que este guitarrista solo grabaría el corte «Las Morillas de Jaén» (TORRES 2010). Por tanto, un joven Paco de Lucía sería el responsable del resto de temas, apareciendo como Paco de Algeciras debido a motivos contractuales (GARCÍA MARTÍNEZ 1996), ya que De Lucía tenía contrato con Philips y los discos fueron editados por Hispavox. Esos problemas legales no parecieron afectar a la grabación¹³ del segundo disco de Iturralde en esta dirección, registrado tras la actuación de la banda en el Festival de Jazz de Berlín, el 3 de noviembre de 1967. Así, se grabó *Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet: Paco de Lucía* para el sello alemán Saba (SB 15 143 ST, 1968), en el que se incluía el previamente mencionado «Veleta de tu viento», además de temas como «El Vito»¹⁴ y la «Canción del Fuego Fatuo» de Manuel de Falla. Poco después, a comienzos de 1968, Iturralde vuelve de nuevo al estudio de grabación para registrar el segundo volumen con la casa Hispavox, también llamado *Jazz Flamenco* (HHS – 11 151, 1968), con una formación prácticamente idéntica a los anteriores.

De entre todos los cortes que integran los tres álbumes, cabe destacar la propuesta realizada en el tema «Soleares», en el que se produce un dúo entre Pedro Iturralde y Paco de Lucía sin más acompañamiento. Montes y Cifuentes anotan que «Pedro Iturralde, llevado por su amor al flamenco, se olvidó del jazz»,¹⁵ en un concepto en el que el saxofón del navarro se convierte en cantaor, retrotrayéndonos irremediabilmente a los discos de Vilches y Aquilino.¹⁶ Sin embargo, a diferencia de lo acontecido en los años treinta, la articulación y sonido de Iturralde son inconfundiblemente jazzísticos (ZAGALAZ 2012), si bien la melodía planteada podría tener otro origen o inspiración. De hecho, el tema «Soleares» guarda numerosas similitudes con otra grabación, editada en 1968 por el sello Belter del artista Antonio Fernández «Fosforito» (EP Belter, 52.190, 1968). Se trata del tema «No te des por ofendida», unas soleares escritas por el propio Fosforito incluidas en una grabación cuyo guitarrista de acompañamiento era el propio Paco de

¹² Pedro Iturralde en la contraportada del vinilo *Pedro Iturralde Jazz Flamenco*, en su reedición de 1975.

¹³ No así a la publicación, que en España se produjo en 1974 debido precisamente a estos problemas, ya que el sello alemán en el que se publicó fue SABA.

¹⁴ Tanto la elección del tema como la propia estética nos recuerdan, irremediabilmente, a la grabación *Olé Coltrane*, previamente mencionada y registrada en 1961.

¹⁵ En los textos incluidos en el disco *Jazz flamenco*, en su reedición de 1975 por Clave (18 – 7013).

¹⁶ En entrevista personal con Pedro Iturralde, realizada el 22 de enero de 2014, narraba que en su niñez, debido a problemas de salud, tenía que estudiar en una casa de campo, al aire libre bajo algún árbol. Por esa zona atravesaba un camino por el que pasaba gente a trabajar, y una mañana alguien le dijo «Anda chaval, a ver si le llegas al Negro Aquilino!». Al ser preguntado si conocía sus grabaciones, contestó que en lo que hacía Aquilino no había improvisación, sino *copla* interpretada con saxofón.

Lucía. Pese al ligero desfase en las fechas de publicación, es probable que Iturralde tuviera acceso a la grabación de Fosforito o a otras grabaciones similares, ya que tanto la interpretación de De Lucía como numerosos giros melódicos realizados por Iturralde encuentran reflejo en la interpretación del cantaor cordobés:

The image shows a musical score comparison between two interpretations of a flamenco soleá. The top staff is labeled 'Fosforito' and the bottom staff is labeled 'Iturralde'. Both staves are in treble clef. The Fosforito staff has lyrics underneath: 'Si al gu na vez te o fen di no te des por o fen di da'. There are three boxes with arrows pointing to specific parts of the Iturralde staff: 'Mismo motivo inicial' points to the beginning of the melody; 'Reposa en la misma altura' points to a note in the middle of the melody; and 'Resuelve en la tónica flamenca con descenso en modo frigio' points to the end of the melody.

Ejemplo 2. Transcripción del comienzo de las Soleares interpretadas por Pedro Iturralde y Fosforito acompañados de Paco de Lucía

Tal y como se puede observar, pese a que el saxo ejecuta adornos y floreos propios del instrumento, el ámbito tonal es el mismo y la estructura es muy similar. La principal diferencia, aparte de que la interpretación de Fosforito esté en si bemol flamenco y la de Iturralde en La flamenco,¹⁷ reside en que Fosforito accede al fa tras una tríada mayor, que sugiere la utilización del frigio *mayorizado*, mientras Iturralde emplea en toda la frase la tercera menor. Sin embargo, la distribución de la frase, el previamente mencionado ámbito tonal y las notas de origen y destino, correspondientes a la tónica flamenca, son iguales en las dos interpretaciones. El hecho de estar en diferentes tonos no oculta la similitud entre ambas aproximaciones, aunque también encajaría, en mayor o menor medida, con otras interpretaciones de soleares flamencas; y aunque el propio Iturralde reconoce que en esta grabación no hay improvisación,¹⁸ el resultado artístico es sólido y adelanta, de una forma clara y en fase con las propuestas de Vilches, Aquilino, parte del trabajo que desde mediados de la década de los ochenta viene desarrollando el flautista y saxofonista Jorge Pardo.

La serie *Jazz Flamenco* de Iturralde se puede encuadrar tanto en el concepto de hibridación de Steingress como en el de contraste de Brinner, si bien una eventual transculturación dependería de

¹⁷ Tal y como se aclara en la publicación original, «la interpretación de Pedro Iturralde ha sido transportada medio tono ascendente para poder apreciar mejor la similitud con la de Fosforito, en su tono original» (ZAGALAZ 2018).

¹⁸ El propio Iturralde, sin especificar el tema, comentó en entrevista personal que «cuando toco con Paco de Lucía (en *Soleares*) yo creo que no improviso, toco la melodía [...] ahí trato de emular [...] traté de decir la segunda Soleá, que yo la aprendí [...] de Fosforito» (entr. ITURRALDE 2014).

cada tema o categoría de temas (STEINGRESS 2004; BRINNER 2009). Así, en los temas con banda completa y guitarra flamenca, más allá de la elección del repertorio y sus características armónicas basadas en sonoridades frigias y la cadencia española/andaluza, guitarra y banda parecen alternar sus intervenciones sin que se produzca una integración profunda entre ambos bloques; la guitarra ejecuta melodías principales y dispone de secciones a solo, pero a diferencia de lo ocurrido en el concepto de Carlos Montoya, no realiza solos en las secciones habilitadas para improvisar. Sin embargo, en temas como la Solea, en los que solo intervienen Iturralde y De Lucía, el saxo emula la voz del cantaor, de forma además informada ya que Iturralde estudio las melodías a través de la obra de Fosforito, sí parece haber un proceso más profundo de transculturación similar al desarrollado por Miles Davis en la Saeta y previamente referido.

En cualquier caso, este encuentro supuso la primera experiencia discográfica de De Lucía con el jazz, género en el que seguiría trabajando a partir de entonces y cuya influencia en su música iría creciendo «a lo largo de la década de los sesenta» (ZAGALAZ 2017, 572) introduciendo poco a poco diferentes elementos que acabarían conformando un concepto distinto, con esencia flamenca, pero abierto a la universalidad de otras vertientes musicales.

Paco de Lucía y el jazz: 1973-90

Tras el experimento con Iturralde, en el que De Lucía representó un papel más bien secundario, los caminos hacia nuevos horizontes estaban abiertos. Así, pese a existir otros lenguajes musicales más cercanos, el flamenco, a través de Paco de Lucía, acudió de forma reiterativa al jazz en busca de ideas. La efervescente actividad de De Lucía en los setenta, unida a la nueva oleada de interés por el flamenco producida en esa década (CALVO - GAMBOA 1992), así como el evidente y progresivo cambio en el escenario sociopolítico en la década de los setenta, tuvo como resultado el tremendo éxito cosechado por la rumba «Entre dos aguas», incluida a última hora, y como relleno, en su disco *Fuente y Caudal* (Philips – 63 28 109, 1973). En esta grabación, De Lucía plasmó los elementos esenciales del grupo flamenco, que «permiten a la guitarra solista mayor libertad y salir de su papel rítmico/armónico, interviniendo como instrumento más bien melódico e improvisador» (TORRES 1994, 41). Se observa pues la introducción de percusión en forma de bongós, así como la aparición del bajo eléctrico. Este éxito posicionó a Paco de Lucía en la élite internacional, lo que le llevó a entrar en contacto con distintos músicos procedentes de otros países y culturas musicales. De este modo, su participación en el disco *Elegant Gipsy* (CL - PC 34461, 1977) de Al Di Meola, significó para el guitarrista algecireño «el espaldarazo definitivo» (CALVO - GAMBOA 1992, 6) desde el punto de vista internacional. El contacto con músicos de jazz continuó durante los siguientes años, con las giras de 1979 junto a John McLaughlin y Larry Coryell, siendo sustituido este último por Al Di Meola un poco más adelante, conformando parte del aprendizaje de De Lucía en terrenos

jazzísticos (POHREN 1992). Todos estos contactos continuados en el tiempo iniciaron en De Lucía un proceso de transculturación profunda, ya que empezó a moldear su concepto compositivo y solístico basándose en las mecánicas del jazz, pero sin abandonar la estética flamenca. Además, tal y como apunta Manuel, la llegada de la democracia abrió un torrente de expresiones culturales previamente reprimidas (MANUEL 1988), entre las que se encontraba el flamenco, si bien el evento ocurrido en 1976, cuando De Lucía recibió una paliza en la Gran Vía madrileña por parte de un grupo de desconocidos que le acusaban de *rojo* a colación de unas declaraciones del guitarrista en una entrevista en Televisión Española, pone el contrapunto a la visión de Manuel; tal y como apunta Téllez, «Franco había muerto, pero el franquismo, no» (TÉLLEZ 2015, 275).

En 1981 se produjo el lanzamiento de *Solo Quiero Caminar* (Philips 810 009 – 2), donde se observa la «primera traducción discográfica del nuevo cauce musical que Paco venía intuyendo desde hacía años» (TÉLLEZ 2003, 347). Este nuevo cauce, como se ha observado, no sólo consistió en adoptar elementos nunca antes introducidos en el contexto flamenco, como la incorporación del bajo eléctrico o la percusión y, posteriormente, saxo y flauta travesera. «Se inauguraba una nueva forma de *performancia* en el flamenco» (TORRES 2002, 113), en la que la improvisación melódico-armónica procedente del jazz tomaba cada vez más peso, así como el paulatino enriquecimiento de la armonía en los acompañamientos (TORRES 2002). El propio Paco de Lucía afirmaba en 2003 que, dentro del flamenco, fue el «primero que empezó a organizar la improvisación para que todo el grupo pudiera tocar» (DE LUCÍA, in TÉLLEZ 2003, 14), lo cual implicaba, de base, un cambio conceptual muy profundo, que abandonaba los cauces del flamenco clásico e introducía elementos procedentes del jazz, tanto a nivel estrictamente musical como a nivel *performativo*. Pese a que este concepto cristalizara con claridad en la publicación de 1981, existe un precedente en el que se pueden observar elementos que adelantan la eclosión estilística de *Solo quiero caminar*. Se trata del disco publicado en 1978, llamado *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla* (Philips 91 13 008), en el que el guitarrista algecireño realizaba su particular incursión en el terreno de la música clásica. Paradójicamente, fue en este contexto donde encontramos los primeros experimentos serios, en concreto en los temas «Canción del fuego fatuo» y «Ritual del fuego», donde De Lucía «se sirve del concepto estructural grupo flamenco, conformado por músicos de la esfera jazzística y procedentes de la mítica banda Dolores, entre los que estaba el flautista y saxofonista Jorge Pardo» (ZAGALAZ 2013b, 870). Es precisamente en la «Canción del Fuego Fatuo» donde observamos elementos interesantes y novedosos en el discurso solístico de De Lucía. En una sección en la que la progresión de acordes integra elementos diatónicos más occidentales con una resolución en dominante flamenco, se observa la reiteración del guitarrista en ciertas sonoridades en puntos armónicos estructurales, en una clara búsqueda del concepto tensión –resolución jazzístico pero con una innegable sonoridad flamenca:

Ejemplo 3. Comparación de dos frases del solo de Paco de Lucía en «Canción del fuego fatuo»

Se aprecia con claridad cómo el discurso de De Lucía es estrictamente melódico, generando la tensión al aplicar la quinta aumentada del acorde de Sol, que actúa como dominante de fa sostenido flamenco, para inmediatamente resolver en la quinta natural. La resolución se produce sobre el dominante (con función de tónica), optando en esta ocasión por el frigio *mayorizado*.¹⁹ Cabe destacar la ausencia de *licks* o frases procedentes del jazz, si bien la mecánica de contraposición melódico-armónica, aunque todavía muy sutil, es claramente apreciable. Sin embargo, en la aportación de Pardo a esta grabación encontramos, como contraste, una aproximación que incluye frases inequívocamente jazzísticas (ZAGALAZ 2012). Sobre la misma progresión de acordes, y hasta en dos ocasiones, el planteamiento cromático del músico madrileño en el compás previo a la resolución flamenca no deja lugar a dudas sobre su procedencia estilística, empleando un vocabulario de improvisación mucho más cercano al jazz que el de De Lucía:

Ejemplo 4. Dos frases cromáticas de orientación jazzística ejecutadas por Jorge Pardo en la «Canción del fuego fatuo»

¹⁹ Concepto que indica una variación del modo frigio o de mi, en la cual la tercera pasaría de menor a mayor (FERNÁNDEZ 2004).

Más allá del impacto producido por la incorporación de la flauta travesera al concepto flamenco, ampliamente observado por Trinidad Jiménez en su tesis doctoral sobre Jorge Pardo (JIMÉNEZ 2017), y que en este caso concreto podría ser justificado al ser un disco inspirado en la tradición culta occidental, y personalizada en Manuel de Falla, la posterior consolidación de Pardo y otros músicos de formación jazzística al nuevo concepto de grupo flamenco, acuñado por TORRES (1994), da lugar a pensar en el inicio de una transculturación más profunda. Esta se produciría esencialmente de forma oral, de músico a músico, en un proceso en el que De Lucía se enriquecería de la perspectiva y formación de músicos como Pardo y, a la inversa, estos músicos comenzarían a interiorizar la estética flamenca, en una simbiosis estilística bidireccional que podría constituir el germen de planteamientos posteriores, de una manera orgánica y profunda. Este proceso ofrece ejemplos aún más claros en la obra de ruptura *Solo quiero caminar*, de 1981, en la que la deuda con el mundo del jazz es todavía más evidente. La inclusión del saxofón, también a cargo de Pardo, no presenta ninguna justificación estilística dentro del mundo del flamenco, quedando muy lejos el saxofón flamenco de Vilches y Aquilino, cuyas grabaciones eran prácticamente desconocidas en la década de los setenta. La propia denominación de la banda, *Paco de Lucía Sextet* ya alude a connotaciones jazzísticas y de proyección internacional, y su estructura, compuesta por percusión, bajo eléctrico, vientos, voz, guitarra rítmica y guitarra solista, presenta evidentes similitudes con la banda *Return to Forever* de Chick Corea (TORRES 2002), sustituyendo el piano por dos guitarras. Además, este álbum se registraría justo tras el duro proceso al que De Lucía se expuso al girar junto a McLaughlin y DiMeola, ya que el desconocimiento del guitarrista sobre las técnicas de improvisación jazzísticas era casi absoluto, como ha expresado en numerosas ocasiones:

A principio lo pasé muy mal porque empecé a aprender en... tocando en el escenario. Y compitiendo con otros dos guitarristas que eran Al DiMeola y John McLaughlin que son gente que han improvisado toda la vida y yo nunca había improvisado hasta esa época. Y, de pronto, pues me tiré. Me tiré a tocar con ellos. A competir con ellos en el escenario. Claro, yo no sabía y ellos era lo que llevaban haciendo toda la vida. Esa primera gira a mí me costó dolores de cabeza y dolores de espalda. Yo recuerdo que después de cada concierto yo terminaba con unos dolores de cabeza que me iba al hotel, que no podía ni dormir. De la tensión que acumulaba. Porque eso de improvisar sin saber... entonces yo suplía aquello, yo no sé con qué. Con temperamento, con velocidad... yo no sé cómo, pero yo salía del paso cada día. Pero claro, a costa de dolores de cabeza diarios. (DE LUCÍA, cit. in MEERT 1994)

Pese al poco tiempo para digerir conceptos y mecánicas, la inercia de esta experiencia, sumada al contacto con los nuevos integrantes de su banda, hace que la influencia del jazz sea notoria en todo el disco, y dada la repercusión e impacto de la obra de De Lucía para el mundo del flamenco,

un enriquecimiento en base a elementos musicales de diversa índole claramente procedentes del jazz. Así, es en la rumba «Convite» donde encontramos algunos de los ejemplos más evidentes (POHREN 1992) del contacto con el jazz, comenzando con una nueva forma de plantear el empleo de cromatismos.²⁰ Sobre una progresión diatónica que se dirige a un dominante flamenco, como en el caso de «Canción del fuego fatuo», De Lucía plantea un uso de material cromático más cercano al concepto jazzístico, para acabar resolviendo de nuevo usando el frigio mayor sobre el dominante flamenco:



Ejemplo 5. Frase cromática interpretada por Paco de Lucía en el tema «Convite»

El recorrido del lanzamiento de *Solo quiero caminar* se extendió durante años, con giras internacionales que llevaron el nuevo concepto alrededor del mundo. Esta actividad acabaría cristalizando en la grabación del disco *Live...One Summer Night* (Philips – 822 540 – 1), publicado inicialmente en Holanda y resultado discográfico de la gira europea de 1983, si bien fue editado en 1984. Previamente, Paco de Lucía participó, junto al bajista del *Sextet* Carles Benavent, en la grabación del disco *Touchstone* (Warner Bros. Records 1 – 23699, 1982) de Chick Corea, representando un encuentro entre jazz y flamenco al máximo nivel (ZAGALAZ 2012), ya que tanto Corea como De Lucía estaban, en ese momento, entre los músicos más destacados en ambos estilos.

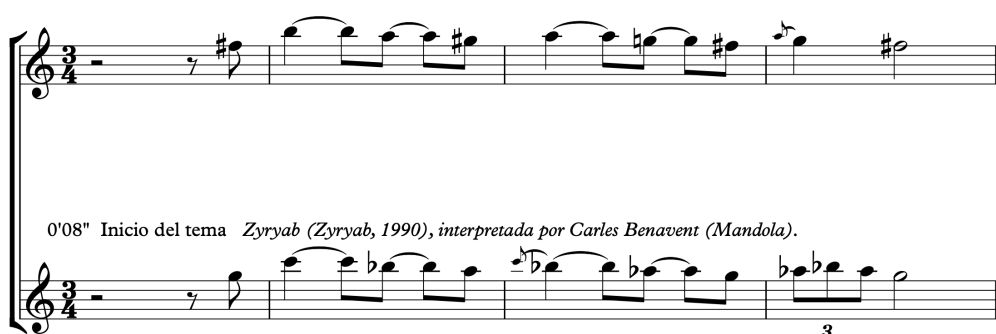
Además De Lucía grabó junto a los guitarristas John McLaughlin y Al DiMeola el disco *Passion, Grace and Fire* (Philips 811 334 – 1, 1983), extendiendo la relación con el jazz durante toda la década. La publicación de *Siroco* (Mercury – 830 913 – 2, 1987) supuso un ligero paréntesis en esta dirección, aunque tanto Pardo como Benavent comenzaron sus respectivas andaduras en solitario, en las cuales la experimentación y las sonoridades de jazz y flamenco comenzaban a definirse, expresando una sensibilidad musical fronteriza y en crecimiento, alimentada por la experiencia musical única que ambos seguían acumulando. Así, Pardo publicaría su primer disco, *Jorge Pardo* (Blau – A 002), en 1982, *El canto de los guerreros* (Linterna Música – A 483 – 003) en 1983 y *A mi aire* (Nuevos Medios – 13.224) en 1987, mientras que Benavent editaría en 1983 *Carles Benavent* (Nuevos Medios 13 – 051) y *Peaches With Salt* (Frog Records EFA 6455) en 1985. Ambos grabarían, además, en innumerables trabajos como invitados o junto a otros artistas en

²⁰ El uso de cromatismos es uno de los recursos más sencillos e intuitivos a la hora de adornar el discurso melódico. Además, dada la aportación de Pardo en el disco grabado tres años antes, es más que probable que esa utilización comenzara a ser transmitida por el contacto mutuo.

proyectos específicos, destacando su participación en discos de figuras como Chick Corea y Camarón. En este sentido, tanto Pardo como Benavent fueron desarrollando sus conceptos estilísticos desenvolviéndose con solvencia tanto en el ámbito del jazz como en el del flamenco, constituyendo en sí mismos una transculturación profunda en línea con la propuesta de STEINGRESS (2004) o de mezcla de BRINNER (2009).

Y ambos estarían, también, en la obra en la que De Lucía «lleva hasta su punto más extremo el grupo flamenco» (PÉREZ CUSTODIO 2005, 141), *Zyryab* (Philips 846 707-2). En este álbum, De Lucía cuenta con insignes colaboradores, como Manolo Sanlúcar o Joan Albert Amargós, además de su habitual sexteto. Sin embargo, la colaboración más destacada es la realizada por Chick Corea, especialmente en el tema que da nombre al disco, «Zyryab». Este tema resulta paradigmático tanto por su estructura como por su complejidad armónica. Se inicia con una introducción modulante en la que la mandola, ejecutada por Carles Benavent, traza la melodía principal que, en parte, parece compuesta por motivos melódicos procedentes del flamenco ya empleados por De Lucía en otros momentos de su carrera:

1'41" Frase contenida en *Llanos del Real* (*Almoraima*, 1976), interpretada por Paco de Lucía.



Ejemplo 6. Comparación entre una frase incluida en el tema «Llanos del real» (1976) y el comienzo del tema principal de «Zyryab» (1990)

Una vez terminada esta sección, la pieza prosigue con la exposición del tema. Basada en el acorde de la taranta, la base armónica presenta modulaciones lejanas y complejas, así como una riqueza y contundencia rítmica que mantienen la tensión del oyente. Una vez planteada la melodía, se da paso a la sección destinada a la improvisación, compuesta por una secuencia de diecisiete acordes que no corresponden a la base del tema principal. El intrincado y complejo laberinto armónico, con constantes modulaciones y la aparición de acordes complejos y ambiguos, muy guitarrísticos y próximos a la nueva estética flamenca, hace de esta base un auténtico reto para el improvisador. Así, De Lucía inaugura esta sección con un solo que se extiende durante tres vueltas completas a los diecisiete compases. Tras el solo de De Lucía, se repite el esquema con la re exposición de la melodía principal seguida de la sección para el solo, esta vez protagonizada por

Chick Corea, también durante tres vueltas. Tras su solo, aparece por última vez la melodía del tema principal, dando paso a Benavent, quien improvisa con la mandola durante un número menor de compases, enlazando con el arreglo final con el que termina el tema.

En cuanto a los planteamientos *solísticos* empelados por De Lucía, contrastan con las aproximaciones observadas en los ejemplos previamente analizados. De inicio, la progresión armónica es mucho más compleja y exigente, además de muy ambigua en algunas secciones, pudiéndose adoptar diferentes soluciones a través del discurso melódico-armónico tanto para encajar con la base como para generar tensión sobre ella. Así, se aprecia a lo largo de toda la interpretación una mayor intelectualización de los planteamientos *solísticos* del guitarrista de Algeciras. La implementación de arpeggios diatónicos, el empleo moderado de material cromático y la utilización, bastante puntual, de la escala pentatónica menor, representan la continuidad con el discurso previo, aunque de una forma más sofisticada. Sin embargo, el recurso más destacado es la escala menor melódica, aplicada de distintas formas de manera muy evidente. Así, en la segunda vuelta a la progresión, en la sección de enlace que se desarrolla sobre el acorde de do sostenido séptima bemol quinta ($C\sharp 7\flat 5$), se puede observar la utilización explícita de la escala de re menor melódica:



Ejemplo 7. Utilización de la escala de re menor melódica con centro modal en do sostenido (VII)

Partiendo de que el centro tonal de esta pieza es fa sostenido, entendido como el acorde de la taranta, el acorde de $C\sharp 7\flat 5$ con el bajo en mi sostenido, haría las veces de dominante. Desde el punto de vista del jazz, ese acorde también podría interpretarse como $G7\flat 5$ y, a su vez, actuando como el dominante flamenco de fa sostenido. En cualquier caso, la aplicación de la escala de re menor melódica sobre esta superficie es evidente y se repite en distintos momentos de la interpretación de De Lucía:



Ejemplo 8. Aplicación del séptimo modo de la escala de re menor melódica, do sostenido *superlocrio*

Aplicando de nuevo la lógica jazzística a la hora de interpretar estas soluciones armónicas, si aceptamos el acorde de $C\#7b5$ como opción, el recurso empleado por De Lucía sería contraponer el séptimo grado de la escala menor melódica de re, do sostenido *superlocrio*, sobre el dominante $C\#7b5$, en lo que en el argot jazzístico es conocido como escala *alterada*. En caso de interpretar el acorde como $G7b5$, la relación de la escala de re menor melódica se convertiría en sol lidio bemol 7, también usado de forma profusa entre jazzistas en determinados contextos armónicos:

The image displays three musical scales in treble clef, each with its degree numbers written below the notes:

- Escala de Re menor melódica:** Notes are D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Degrees: 1, 2, b3, 4, 5, 6, 7, 1.
- Escala de Do sostenido *superlocrio*:** Notes are D#4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. Degrees: 1, b2, b3, b4, b5, b6, b7, 1.
- Escala de Sol lidio dominante:** Notes are G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G5. Degrees: 1, 2, 3, +4, 5, 6, b7, 1.

Ejemplo 9. Comparación de la escala de re menor melódica con dos de sus modos: do sostenido *superlocrio* (vii) y sol lidio dominante (IV)

Independientemente de la interpretación que se otorgue a estos pasajes, así como otros similares que se repiten a lo largo de todo el solo, la principal conclusión es la interiorización de la escala menor melódica en el discurso de De Lucía, implicando una clara intelectualización y estilización de su vocabulario de improvisación, lo cual implica una transculturación profunda. Esto coincide con las afirmaciones de Pamies, quien hace referencia al uso de la escala disminuida sobre el dominante flamenco por parte de Iturralde (PAMIES 2016, 39), aplicación que también se ha observado en la obra de De Lucía en algunos de los solos melódico-armónicos a lo largo de su carrera (ZAGALAZ 2012; 2013b; MANUEL 2016). Aunque el fraseo y los giros son claramente flamencos, la metodología empleada para generar el solo, basada en la confrontación armónica de elementos más o menos disonantes, parece mostrar que De Lucía había comprendido esas mecánicas de improvisación, si bien de una forma más teórica y menos basada en la asunción de un vocabulario de *licks* jazzísticos lejanos al mundo del flamenco.

Conclusiones

Como primera reflexión, para valorar el tipo de interacción que se ha producido entre jazz y flamenco, procede establecer un marco lo suficientemente amplio como para no caer en la

constricción de conceptos o etiquetas que no facilitan la labor del investigador. Así, a falta de un mayor número de estudios que abarquen tanto una franja temporal más amplia como mayor profundidad desde el punto de vista analítico, procede referirse a estas y otras interacciones como de la relación jazz-flamenco. Esta relación se observa en distintas experiencias producidas por músicos de uno y otro género y en distintos contextos temporales, históricos y geográficos; no se observa una unidad o dirección estilística concreta, si bien ciertos elementos han presentado una continuidad sobre la que se establecen los fundamentos de lo que en la actualidad se conoce como jazz-flamenco.

Tomando el auge del Saxofón Flamenco en España como un precedente lejano, entre 1956 y 1963 se produce una tendencia a la experimentación hacia el flamenco y la música española por parte de músicos americanos (IGLESIAS 2017), propiciada inicialmente por las relaciones políticas entre España y Estados Unidos en esa época, y legitimada posteriormente por los acercamientos de Miles Davis o John Coltrane. El caso del disco *Jazz Flamenco* de Lionel Hampton presenta una relación más nominal que musical entre ambas músicas, en línea con el concepto de apropiación planteado por Zagalaz y Díaz Olaya; en el caso de Davis, tras la alusión nominal directa en «Flamenco Sketches», el disco *Sketches of Spain* muestra una transculturación más profunda, especialmente evidente en «Saeta», ya que tanto el análisis musical como los datos contenidos en la literatura disponible y en la información contenida en los discos revelan un estudio profundo de determinados aspectos del flamenco. La propuesta de John Coltrane en 1961 incluye la utilización de temas procedentes de la música popular española, así como el empleo del modo frigio y la cadencia española/andaluza, dando además continuidad tanto al concepto de Davis como a los de Lionel Hampton, Charles Mingus y Tony Scott. Un caso diferente es la aportación de Carlos Montoya, ya que representa la primera grabación conocida en la que interactúa un guitarrista flamenco y un combo de jazz compuesto por músicos americanos. Además, Montoya otorga a la guitarra el papel de solista melódico, adelantando el concepto posteriormente desarrollado por Paco de Lucía a partir de la década de los setenta.

Antes de eso, Pedro Iturralde añadía entre 1967 y 1968, casi de forma simbólica, un guitarrista flamenco a su combo de jazz, con un repertorio basado en las Canciones Populares recopiladas por Lorca, palos procedentes del flamenco y piezas de distintos compositores españoles. Paco de Lucía sería el guitarrista en gran parte de los cortes de los tres discos grabados por Iturralde, lo que probablemente incrementaría su interés por el jazz y, sobre todo, por la improvisación. Durante la década de los setenta, De Lucía siguió experimentando en sus propias grabaciones y en giras y colaboraciones con jazzistas, abriendo poco a poco las puertas del flamenco e implementando cada vez más espacios para la improvisación. Además, se rodeó de un grupo de músicos jóvenes procedentes del jazz pero que comenzaban a ser solventes dentro del contexto flamenco, como

Jorge Pardo o Carles Benavent, lo que sumado a la continuidad del sexteto y a su intensa actividad discográfica y concertística, fomentó una transculturación profunda derivada de un concepto híbrido en sí mismo. Del mismo modo, comenzó a asimilar las técnicas de improvisación jazzísticas basadas en la confrontación melódico-armónica, en lo que sí representaría una transferencia cultural profunda del jazz hacia el flamenco, y que es observable en las representaciones actuales catalogadas como jazz-flamenco. De Lucía se enriquecería del conocimiento y experiencia tanto de los músicos americanos de jazz con los que giraba o grababa como de los que le acompañaban en su propia banda, cristalizando en la obra *Zyryab*, en la que participó el pianista Chick Corea. Además, sus compañeros durante largas giras internacionales aprenderían también, y a nivel profundo, el funcionamiento y mecánica del flamenco de una forma orgánica. Sin embargo, Paco de Lucía nunca perdió la esencia flamenca, ya que su vocabulario de improvisación, que se fue estilizando e intelectualizando con el paso del tiempo, no incluye *licks* procedentes del jazz o del *blues*, sino que toma la forma de improvisar del jazz en términos de confrontación escala –acorde, y empleando el mismo tipo de fórmulas que los jazzistas. Jorge Pardo, Carles Benavent y Rubén Dantas, a su vez, interiorizaron los conceptos del flamenco para ser músicos capaces de desarrollarse en ambos estilos, llegando a girar con figuras centrales de ambos géneros, como son Paco de Lucía y Chick Corea, por lo que pueden ser considerados como músicos híbridos.

Por tanto, y como reflexión final, la hibridación entre jazz y flamenco que ha desembocado en la existencia en la actualidad de un movimiento denominado jazz-flamenco parte de los múltiples contactos producidos entre ambas músicas a lo largo del siglo XX, y se empieza a concretar gracias al atrevimiento de Paco de Lucía a la hora de adoptar elementos profundos procedentes del jazz e implementarlos en su concepto flamenco. En cualquier caso, es necesario llevar a cabo más y más profundas investigaciones en este sentido, que indaguen a través de parámetros musicales, históricos y sociopolíticos de esta realidad. Una realidad que fue posible gracias al talento y capacidad de innovación de Paco de Lucía en un contexto poco favorable a las innovaciones, como era el flamenco, además de fomentar el surgimiento de una nueva identidad musical al dotar a los músicos que le acompañaron en su sexteto, especialmente Pardo, Benavent y Dantas, la posibilidad de ser solventes en ambos estilos y abrir la puerta al crisol de manifestaciones que hoy se aglutinan bajo la denominación jazz-flamenco.

Referencias bibliográficas

- BERLANGA, Miguel Ángel (2008), «Saetas en Andalucía: un proyecto de investigación», in *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico* coordinado por F. J. Giménez Rodríguez, J. López González y C. Pérez Colodrero (Granada, Editorial Universidad de Granada), pp. 299-314
- BERLANGA, Miguel Ángel (2009), «Músicas de Semana Santa andaluza en su marco teatral. Polifonías tradicionales, romances, pregones y saetas», in VV.AA., *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza* (Madrid, CIOFF España), pp. 17-54
- BRINNER, Benjamin (2009), *Israeli-Palestinian Musical Encounters* (New York, Oxford University Press)
- CALVO Pedro, y José Manuel GAMBOA (1994), *Historia Guía del Nuevo Flamenco. El duende de ahora*. (Madrid, La Encrucijada)
- CRUZ PALACIOS, Juan (2010), «El flamenco hoy (4). El flamenco es fusión», *Rinconete. Centro Virtual Cervantes* <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_10/01122010_01.htm> (accedido el 15 de abril de 2019)
- FERNÁNDEZ, Lola (2004), *Teoría Musical del Flamenco* (Madrid, Acordes Concert)
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María (1996), *Del fox-trot al jazz flamenco: El jazz en España 1919–1996* (Madrid, Alianza)
- GIOIA, Ted (1997), *The History of Jazz* (New York, Oxford University Press)
- IGLESIAS, Iván (2017), *La modernidad elusiva. Jazz, Baile y política en la Guerra Civil española y el Franquismo (1936–1968)* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
- IGLESIAS, Iván (2005), «La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: El jazz-flamenco», *Revista de Musicología*, 28/1, pp. 826-38
- ITURRALDE, Pedro (2014), Entrevista personal telefónica realizada por Juan Zagalaz, el 21 de enero
- JIMÉNEZ, Trinidad (2017), «Y la flauta se hizo flamenca. El lenguaje de Jorge Pardo: metodología y análisis (1975 – 1997)» (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla)
- MANUEL, Peter (2016), «Flamenco Jazz: An Analytical Study», *Journal of Jazz Studies*, 11/2, pp. 29-77
- MANUEL, Peter (1988), *Popular Music of the Non – Western World* (New York, Oxford University Press)
- MEERT, Michael (1994), *Paco de Lucía, Light and Shade* (Euroarts, WDR, Arte, Televisión Española)
- ORTIZ DE URBINA, Fernando (2014), «Carlos Montoya: From St. Louis to Seville (y un libro...)», *Desde la 52. Blog sobre los sonidos de la sorpresa* <<http://jazzofftherecord.blogspot.com.es/2014/02/nd-carlos-montoya-from-st-louis-to.html#more>> (accedido el 15 de abril de 2019)
- PAMIES, Sergio (2016), «The Controversial Identity of Flamenco Jazz: A New Historical and Analytical Approach» (PhD dissertation, University of North Texas)
- PÉREZ CUSTODIO, Diana (2005), *Paco de Lucía. La evolución del flamenco a través de sus rumbas* (Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones).
- POHREN, Donn E. (1992), *Paco de Lucía y familia: El plan maestro* (Madrid, Sociedad de Estudios Españoles)
- STEINGRESS, Gerhard (2004), «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos historiosociológicos, analíticos y comparativos)», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8
- SZWED, John (2010), *Alan Lomax. The Man Who Recorded the World* (New York, Penguin Group)
- SZWED, John (2003), *So What. The Life of Miles Davis* (London, Arrow Books)
- TÉLLEZ, Juan José (2003), *Paco de Lucía. El hijo de la portuguesa* (Barcelona, Planeta)
- TÉLLEZ, Juan José (2003), *Paco de Lucía en vivo* (Madrid, Plaza Abierta)
- TORRES, Norberto (2009), *Guitarra flamenca. II. Lo contemporáneo y lo escrito* (Sevilla, Signatura Flamenco)
- TORRES, Norberto (2002), «La guitarra flamenca actual», in *El flamenco como núcleo temático: Seminario curso 2000–2001*, editado por Agustín Gómez Pérez (Córdoba, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones)

- TORRES, Norberto (1994), «Paco de Lucía o el Miles Davis del Flamenco», *La Caña*, 10, pp. 36-43
- VALDERRAMA ZAPATA, Gregorio (2008), *De la música tradicional al flamenco* (Málaga, Arguval)
- ZAGALAZ, Juan (2013a), «El enriquecimiento del jazz en España: Un viaje de ida y vuelta a través de algunos de sus máximos exponentes», in *Caminando Juntos. IV Encuentros musicales en la Universidad de Jaén*, editado por Mercedes Castillo Ferreira y Mari Paz López – Peláez Casellas, pp. 103-18
- ZAGALAZ, Juan (2013b), «El impacto del jazz en la renovación del flamenco: Una perspectiva analítica a través de la obra de Paco de Lucía entre 1978 y 1981», in *Musicología global, musicología local*, editado por Javier Marín López, et al. (Madrid, Sociedad Española de Musicología), pp. 863-80
- ZAGALAZ, Juan y Ana María Díaz OLAYA (2012), «Distintos tipos de contacto entre jazz y flamenco; de la apropiación cultural a la fusión de géneros», *Arte y Movimiento*, 7, pp. 9-19
- ZAGALAZ, Juan (2012), «The Jazz – Flamenco connection: Chick Corea and Paco de Lucía between 1976 and 1982», *Journal of Jazz Studies*, 8/1, pp. 33-54
- ZAGALAZ, Juan (2015), «Fernando Vilches y Aquilino Calzada: El surgimiento del saxofón flamenco en la Segunda República Española», *Anuario Musical*, 70, pp. 143-60
- ZAGALAZ, Juan (2016), «Los orígenes de la relación jazz-flamenco: De Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956 - 1968)», *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, pp. 93-124
- ZAGALAZ, Juan (2017), «El trazado melódico en las bulerías grabadas por Camarón de la Isla junto a Paco de Lucía (1969 – 1977)», *Revista de Musicología*, 40/2, pp. 565-92
- ZAGALAZ, Juan (2018), «Contactos tempranos entre el jazz y el flamenco en España: Una perspectiva analítica de la serie *Jazz – Flamenco* de Pedro Iturralde y Paco de Lucía (1967 – 1968)», *Jazz Hitz*, 1, pp. 125-42

Discografía

- BENAVENT, Carles (1983), *Carles Benavent* (LP Nuevos Medios 13 – 051)
- BENAVENT, Carles (1985), *Peaches with salt* (LP Frog Records EFA 6455)
- CALZADO, Aquilino, y Fernando VILCHES (2014), *El Saxofón humano. Negro Aquilino, el creador del cante jondo en el saxofón. Y su rival Fernando Vilches, «El Profesor»* (CD Fresh Sound Records FSR – 3019)
- COLTRANE, John (1961), *Olé Coltrane* (LP Atlantic 1373)
- COREA, Chick (1982), *Touchstone* (LP Warner Bros. Records 1 – 23699)
- DAVIS, Miles (1959), *Kind of Blue* (LP Columbia CS 8163)
- DAVIS, Miles (1960), *Sketches from Spain* (LP Columbia CS 8271)
- DE LUCÍA, Paco (1973), *Fuente y Caudal* (LP Philips – 63 28 109)
- DE LUCÍA, Paco (1976), *Almoraima* (LP Philips 63 28 199)
- DE LUCÍA, Paco (1978), *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla* (LP Philips 91 13 008)
- DE LUCÍA, Paco (1981), *Solo Quiero Caminar* (CD Philips 810 009 – 2)
- DE LUCÍA, Paco (1984), *Live... One summer night* (LP Philips – 822 540 – 1)
- DE LUCÍA, Paco (1987), *Siroco* (CD Mercury – 830 913 – 2)
- DE LUCÍA, Paco (1990), *Zyryab* (CD 1990, Philips 846 707 – 2)
- DI MEOLA, Al (1977), *Elegant Gipsy* (LP Columbia – PC 34461)
- EVANS, Bill, Scott LAFARO y Paul MOTIAN (1960), *Portrait in jazz* (RLP 12 – 315)
- EVANS, Bill, Scott LAFARO y Paul MOTIAN (1961), *Sunday at the Village Vanguard* (RLP 9376)
- EVANS, Bill, Scott LAFARO y Paul MOTIAN (1961), *Waltz for Debby* (RLP 9399)
- FOSFORITO (1968), *No te des por ofendida* (EP Belter 52.190)

- HAMPTON, Lionel (1956), *Jazz Flamenco* (LP RCA 3L12015)
- ITURRALDE, Pedro (1967), *Jazz Flamenco* (LP Hispavox, HH (S) 11 – 128)
- ITURRALDE, Pedro (1968), *Jazz Flamenco* (LP Hispavox HHS – 11 151)
- ITURRALDE, Pedro y Paco DE LUCÍA (1968), *Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet – Paco de Lucía* (LP Saba SB 15 143 ST)
- MCLAUGHLIN, John, Al DI MEOLA y Paco DE LUCÍA (1982), *Passion, Grace and Fire* (LP Philips 811 334–1)
- MINGUS, Charles (1962), *Tiuna Moods* (RCA Victor – LPM 2533)
- MONTOYA, Carlos (1959), *From St. Louis to Seville* (RCA Victor – LPM 1986)
- PARDO, Jorge (1982), *Jorge Pardo* (LP Blau – A 002)
- PARDO, Jorge (1983), *El canto de los guerreros* (LP Linterna Música – A 483 – 003)
- PARDO, Jorge (1987), *A mi aire* (miniálbum Nuevos Medios – 13.224)
- SCOTT, Tony (1986), *Sung Heroes* (Sunnyside Records SCC 1015)

Juan Zagalaz es profesor Titular de la Universidad de Málaga, Vicedecano de Cultura e Infraestructuras de la Facultad de Ciencias de la Educación, y su principal línea de investigación musicológica es la relación del jazz con el flamenco. Ha publicado en revistas internacionales como *Journal of Jazz Studies* (EEUU) o *Situarte* (Venezuela), además de en revistas españolas de prestigio como *Anuario Musical* y *Revista de Musicología*. Además de las facetas docente e investigadora, ha desarrollado una intensa actividad musical, lo que le ha llevado a tomar parte en numerosas producciones discográficas y en giras nacionales e internacionales. Más información en <www.juanzagalaz.com>.

Recebido em | *Received* 16/04/2019

Aceite em | *Accepted* 13/08/2020