

Del Mississippi al Guadalquivir

Flamenco y Jazz



Cátedra de Flamencología



Libros con Duende



FUNDACION
CRISTINA
HEEREN
de arte
flamenco



Instituto Andaluz del Flamenco
CONSEJERÍA DE CULTURA



- © Del texto: José Luis Navarro García
- © Del Prólogo: Francisco J. Escobar
- © De la edición: Fundación Cristina Heeren, Cátedra de Flamencología de la Universidad de Sevilla y Libros con Duende.

Cubierta: Guadalquivir de David Roberts

I.S.B.N. 978-84-15718-47-5

2020

POESÍA DE LA PALABRA ESCRITA, POESÍA DE LA VOZ HUMANA:
INTERSECCIÓN DE CÓDIGOS ESTÉTICOS ENTRE JAZZ Y FLAMENCO
(AL SON DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA)

Dado mi gusto por los aires de *jazz*, recorría catálogos de discos y, a veces, un título me sugería posibilidades poéticas...

(Luis Cernuda, *Historial de un libro*)

A MODO DE OBERTURA O INTROITO: AFINACIÓN CONTEXTUAL

En el canon historiográfico de nuestras letras españolas contemporáneas, bien conocida es la exquisita sensibilidad de señeros escritores de los años cincuenta del siglo XX tanto por la estética del flamenco como por la del jazz; así desde José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Quiñones o Félix Grande. Estos dos últimos autores, en particular, compartieron giras y vivencias en tierras hispanoamericanas con música de fondo hasta el punto de que Quiñones entonaba cantes flamencos y Grande le acompañaba con su guitarra. Además, ambos escritores, unidos por un homogéneo pensamiento musical compartido, mostraron a las claras su manifiesto interés por la intersección de códigos culturales entre el flamenco y el jazz. De hecho, Quiñones, en el fragmento VIII de su *Crónica del tango y la finadita*, composición comprendida en *Las crónicas americanas* (1973), hace convivir al cantaor Manolo Caracol con el saxofonista John Coltrane en la simbiosis léxica “Caracoltrane”. Asimismo, se decanta por la evocación de figuras tan reconocidas como Manuel Torre y Antonio Mairena junto a Leandro Gato Barbieri y Charlie Parker (“Carlitos Parker”)¹:

IX

Como en el jazz grande, aventura
idéntica que todo alcance las montañas:
sólo podemos cuidar los medios y un ambiente
donde hacer entender
que estamos de verdad en lo mismo,
que en cierta forma somos ellos,
pero nadie, ni ellos,
promover que Torre, Carlitos Parker,
Caracoltrane, Florentino, Mairena o Gato Barbieri

1. Músico recordado, por cierto, en *Este poema no tiene título* de José María Álvarez (“Estoy condenadamente loco como / Charlie Parker...”) y por Eduardo Jordá en Bird (“No quiero que se acerque nadie. Escucho”). En estas lábiles fronteras entre el discurso musical y el literario cabe destacar repertorios antológicos selectos como *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz* (2013), al cuidado *ejemplar*, en el sentido cervantino, de Juan Ignacio Guijarro.

se encuentren con sus treinta dimensiones
y que toda esa ancha gloria
sea además y enteramente
recogida por Mrs. Técnica.

En consonancia con dicha senda estético-conceptual de Quiñones, su amigo Félix Grande, en *Blanco Spirituals* (1967), había recurrido a estos dos modelos de la música en convivencia con otros nombres destacados como Charlie Parker, o sea, al igual que en el poema anterior, Edith Piaf, Louis Armstrong² o Billie Holiday³. Se comprueba, en efecto, en *Por los barrios del mundo viene sonando un lento saxofón* del escritor extremeño:

De Charlie Parker a Edith Piaf
un diluvio de negro spirituals
y de blanco spirituals llueve
sobre la civilización;
llueve Piaf, llueve Parker, llueven
Manolo Caracol, Louis Armstrong,
Discípulo, John Coltrane, Billie Holiday.

X

Pues bien, a propósito de la predilección de Félix Grande por la guitarra flamenca, si nos atenemos al examen analítico detenido de la evolución estética de este instrumento, se hace evidente cómo una de sus líneas medulares viene dada por el enriquecimiento armónico-melódico; y es así, con frecuencia, desde la dinámica llamada-respuesta, atendiendo a estructuras armónico-métricas procedentes no solo de la música clásica sino también del jazz; o lo que es lo mismo, como procediera uno de los guitarristas allegados a Félix Grande y acaso la figura más representativa y singular en este mestizaje sutil de flamenco y jazz: Paco de Lucía. No obstante, esta directriz técnica resulta evidente en lo que hace a la gradual composición de acordes, entre la racionalización teórica y la intuición fundamentada, en tanto que incluye los *de paso* en el acompañamiento, es decir, en paralelo al concepto estético arraigado en el jazz. A ello cabe añadir otros emblemas expresivos cardinales como el empleo estratégico del silencio, con una función simbólica trascendente⁴, o la ampliación y extensión de los arquetipos armónico-rítmicos y *estándares*, analizados conforme a la línea de in

2. Sobre su altura interpretativa, Gabriel Celaya, modelo para Félix Grande, había dicho “Recuerden a Louis Armstrong” en *Jazz*, con íncipit “Un cálido sonido sube lento”.

3. Con pervivencia de sus cualidades musicales y anécdotas legendarias, en calidad de mitificación, al decir de Julio Diamante en *Blues para Billie Holiday*, quien refiere, a modo de *ritornello*, que “Cantes lo que cantes el blues está en tu voz”, y también José María Álvarez en *persecución y asesinato de Billie Holiday* (“Y Billie Holiday, la doncella de los burdeles”) o en *Maduz* (“fue *Easy living* y la cantaba Billie Holiday.”), así como Pere Gimferrer en *Canción para Billie Holiday* (“Y la muerte / nadie la oía”) y Luis Felipe Comendador en *Sólo ver pasar el tiempo* (“Sentarme por las tardes”).

4. “Silenci de jazz” viene a referir Josep Palau i Fabre en *La música de les esferes*.

investigación *Jazz Studies*, con preferencia por los modos musicales griegos tales como jónico, dórico, frigio, con lazos vinculantes respecto a la cadencia andaluza, o mixolidio⁵.

En efecto, tal aclimatación creativa, en esta confluencia de modos y sistemas musicales, se deja ver, aunque a la luz de otros presupuestos compositivos, en propuestas literario-musicales como la de Manolo Sanlúcar en *Locura de brisa y trino* (2000), con la aterciopelada voz de Carmen Linares y la rítmica percusión de Tino di Geraldo. Estamos, en cualquier caso, ante un compositor-guitarrista que ya orientó su atención, en la década de los setenta del siglo XX, hacia géneros polirrítmicos como la rumba, según refleja *Caballo negro* (1975), con reedición en el mercado norteamericano al calor de *Flamenco Fantasy in jazz*. Dicho género volverá a aparecer, atendiendo a claves más evolucionadas, en *Son de negros en Cuba* de *Locura de brisa y trino*. En lo que concierne a Tino di Geraldo, en concreto, se erige como un percusionista avezado en la experimentación fronteriza entre flamenco y jazz que cristalizaría, con sentido musical y hasta de sabor humorístico, en obras suyas como *Burlerías* (1994), *Flamenco lo serás tú* (1998) o *Tino* (2003)⁶. Por último, Carmen Linares viene a ser, al decir de Antonio Muñoz Molina, en “La cantaora de jazz” de *Verso a verso. Carmen Linares canta a Miguel Hernández* (2017), la “cantaora de jazz” que cultiva la “poesía del flamenco, la poesía del jazz, la poesía de la palabra escrita, la poesía de la voz humana”. En cuanto a la voz literaria de Muñoz Molina y su feliz retrato de Carmen Linares, parangonada a Carmen McRae y Sarah Vaughan⁷, servirá, en fin, para concluir esta obertura o *introito*:

XI

Carmen Linares primero se abrió paso como cantaora en un mundo de hombres, y luego investigó y recuperó las voces de las mujeres en el flamenco. Ahora, en su plena madurez, se une a otro linaje, sin abandonar el suyo: el de las cantantes graves del jazz, las cantantes de hondura, Sarah Vaughan, y la otra Carmen, Carmen McRae.

Y siendo de nuevo una cantaora jonda del más antiguo linaje, ahora ha inventado para sí misma una categoría inédita: cantaora de jazz.

COMPASES INICIALES PARA UN MOTIVO DE EXPOSICIÓN: PROTOHISTORIA O LOS FELICES AÑOS VEINTE (*ROARING TWENTIES*)

En la protohistoria documentada en estas fronteras creativas entre la “poesía del flamenco y la poesía del jazz”, como refiere Muñoz Molina, se van gestando y consolidan

5. Modo musical apuntado en los versos conclusivos de *Jazz Band* de Felipe Benítez Reyes (“Maten ya de una vez a Louis Armstrong / con una escala mixolidia”) y objeto de análisis, con reflexión teórica añadida, por parte de compositores y pedagogos del jazz como Miguel Blanco, adscrito a Musikene.

6. Sin olvidar tampoco sus formaciones en trío junto a Carles Benavent y Jorge Pardo en *El concierto de Sevilla* (1999), con conocidos temas o estándares como *Donna Lee* de Charlie Parker, y *Sin precedentes* (2007).

7. Cantante de jazz que ha sido elogiada por Cristina Peri Rossi en *Mujer de principios* (“He sido fiel al blues / de Sarah Vaughan”) y José Daniel M. Serrallé en *To take in draughts of life* a propósito de *Day Dream* (“Ah noches que fuisteis”).

do gradualmente caminos de investigación musical hasta llegar a puntos de maridaje cultural desde la Era del Jazz, con hitos en los años veinte desde *El gran Gatsby* (1925) de Scott Fitzgerald al filme *The Jazz Singer* (1927) del director Alan Crosland. Entre estos puntos de encuentro se distingue, a efectos de imaginario estético, la imitación tímbrica del fraseo melódico del cante por instrumentos, en un principio, ajenos al nacimiento intrínseco del flamenco y, en cambio, connaturales a la génesis constitutiva del jazz. Sucede, no obstante, con el saxofón de Fernando Vilches, “El Vallejo del saxofón”, y su dúo con Ramón Montoya, o su rival El Negro Aquilino, “El Marchena del saxofón”, acompañado de Sabicas. Especial atención merece, de hecho, este guitarrista, que, como otros exiliados de la altura del mismo Ramón Montoya, Esteban de Sanlúcar o Mario Escudero, tuvo su residencia desde 1936 en Nueva York, contexto de plena ebullición jazzística en el que acabaría grabando en 1966, si bien con publicación en 1970, a instancia del guitarrista de jazz Joe Beck y a regañadientes, un disco entre flamenco y jazz-rock. En dicho album se identifican temas, en calidad de *estándares* por lo general, en los que entraban en diálogo no solo dos conceptos guitarrísticos dispares sino también la voz, el piano, el órgano, el bajo y la batería, como *Inca Song*, *Zapateado*, *Zambra*, *Palmas*, *Flamenco Rock*, *Bulerías* y *Farruca*⁸.

XII

Por lo demás, en tales experiencias estético-vivenciales, el fraseo del cante cobra acogida en los distintos timbres de instrumentos como el saxofón o la guitarra flamenca junto a la jazzística. Asimismo, se detecta, de un lado, cierta predilección en el empleo del solo instrumental, además de glosalalias, onomatopeyas a modo de *scat* y otros recursos afines a nivel vocal, visibles desde Louis Armstrong a Ella Fitzgerald⁹, y, de otro, un marcado énfasis en el proceso de composición e interpretación *in fieri* como *work in progress*, tan característico del formato jazzístico de saxo, contrabajo o batería en *jam session*¹⁰. Por ello no es de extrañar la creativa armonización del aire y soniquete flamenco, con búsqueda de la jondura y profundidad expresiva desde la interioridad, como interesó a músicos de la talla del trompetista Roy Etzel, al *swing*, *mood latino* y *bossa nova*, conforme a altas cimas en intérpretes del fuste de Oscar Peterson o Ella Fitzgerald¹¹; como tampoco cabe olvidar el ragtime y la técnica out de sabor jazzístico, en virtud de altas cotas de libertad creativa sustentada en una labor de sólido estudio previo, hasta culminar en la improvisación contemporánea en hermandad con el *free* y *cool jazz*, gracias a pianistas como Ahmal Jamal y sus *New Rhumba* y *Rhumba nº 2*,

8. Pese a su resistencia inicial, en 1971 Sabicas volvió a registrar una experiencia similar como exploración de los sonidos del flamenco y del rock en *The Soul of Flamenco and the Essence of Rock*.

9. Con homenaje por parte de José Corredor Matheos en los versos “Canta el viejo Louis Armstrong, / y es el mundo el que canta. / Ahora que la voz / es la de Ella Fitzgerald [...]”.

10. Que habrá de tener su aclimatación y práctica escénica en el sexteto de Paco de Lucía, como veremos, dado que según recuerda Miguel Fernández en su *Poema 14*: “El jazz es creación sobre el concierto.”.

11. Cantante evocada por Manuel Vázquez Montalbán en *Jamboree* (“La muchacha era negra y cantaba”), Miguel D’Ors en *Escuchando a Ella Fitzgerald da en meditar los misterios del amor de Dios* (“Nosotros pusimos las noches sobresaltadas”) y Toni Montesinos Gilbert en *Garage Bar, 99 Seventh Ave. So.* (“El jazz está en la sangre de la noche”).

con notable desarrollo por parte de Gil Evans y Miles Davis¹².

Ahora bien, estos pilares medulares para el fecundo diálogo entre jazz y flamenco se fueron fraguando ya en el ámbito de Nueva Orleans y el río Mississipi, en el estado de Luisiana¹³, al calor del gradual mestizaje de sus sonos autóctonos con la música afroespañola y cubana¹⁴. Ello viene a dar pleno sentido, entre otras directrices esenciales, a la presencia del tango y el carácter sincopado del jazz¹⁵, en entronque con el *ragtime* y con huellas de la impronta rítmica argentino-brasileña, así desde la *bossa nova* a Astor Piazzolla¹⁶, o la inclinación en esta intersección de códigos desde la binarización por géneros como la rumba; esto es, a tenor del *bepop* de Dizzy Gillespie, quien tocó en la versión cinematográfica por José A. Zorrilla en 1991 de *El invierno en Lisboa* de Antonio Muñoz Molina¹⁷, como también al trasluz de la óptica expresiva de Charlie Parker y su cabal asimilación de estructuras armónico-métricas cubanas jalonadas en la polirritmia y la instrumentación en la línea de maracas, bongos o tambores africanos, según se colige de su propuesta de *bebop* y otras tendencias culturales afines del jazz moderno. Es más, todavía habrá de tener su pervivencia tales *aires* sincréticos de *bossa nova* en la estética flamenca actual, como se comprueba en las sevillanas interpretadas por los guitarristas Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar en la película *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura. Por tanto, en estos primeros compases referidos a la protohistoria con prolongación ulterior, los lazos íntimos entre la música española y la americana resultan constantes cardinales para comprender los aires españoles de Jelly Roll Morton¹⁸, Gil Evans, con influencia de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla para su *Blues for Pablo*, Claude Thornhill o Charlie Parker en virtud, en definitiva, de ecos de la habanera *La Paloma* de Iradier, como prefiguración de la de *Carmen* de Georges Bizet.

12. Instrumentista de excepción recordado por Joan Margarit en *Parker conversa amb la mort* ("El metall d'or s'agrisa en putrefactes") y Ángel Petisme en *Me falta una página esta noche* ("Miles Davis me habla de ti").

13. En cuyo marco sociocultural he tenido, por cierto, recientes experiencias musicales y vivenciales *in situ*.

14. "Y en el Mississipi baño mis manos / para mesar su frente de agua pura." dice José María Hinojosa en *O* ("Entro en el cabaret por una síncopa").

15. Por esta razón hace convivir Fernando Quiñones, en el referido fragmento VIII de su *Crónica del tango y la finadita*, el tango con el cante flamenco ("Tango, cante, tierra central."), en diálogo con las autoridades de jazz anteriormente aducidas.

16. Músico interesado, a su vez, en las amplias posibilidades y orígenes estéticos del jazz.

17. Con resonancias de su protagonista, el saxofonista Bill Swann, y otros guiños a la obra de Muñoz Molina ("Dijeron: siempre es invierno en Lisboa") por Joaquín Pérez Azaústre en *El puerto del invierno*. Por lo demás, Dizzy Gillespie fue rememorado tanto por Juan Carlos Mestre en *Plaza del Ángel* ("En esta plaza los turistas alemanes beben cerveza") como por Uberto Stabile en *Dice Gillespie* ("Dice Gillespie que la muerte no es lo peor").

18. Con remembranza evocadora de Antonio Martínez Sarrión en *Speak-easy* ("por favor la patrulla que oís se compone / de Jelly Roll Morton").

DESARROLLO EXPOSITIVO DEL TEMA HACIA LA EDAD DE ORO: DÉCADAS DE LOS CINCUENTA Y SESENTA

En consonancia con lo expuesto hasta el momento, andando el tiempo, tendrá lugar la verdadera Edad de oro del jazz a partir de las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX, contexto sociocultural en el que se reconoce una visible recepción de *aires* no solo españoles sino más específicamente relacionados con el flamenco. Se trata, claro está, de un híbrido marco de mestizaje creativo que implica, eso sí, la pervivencia y reescritura, en calidad de palimpsesto o palingénesis, de compositores tan influyentes como Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo al hilo de sonos procedentes de melodías populares como el vito, según sucede en los casos de John Coltrane y Charlie Haden¹⁹, y piezas conocidas y reconocidas como *el Concierto de Aranjuez*. En este espacio de creatividad cultural, en suma, cabe situar a Chet Baker²⁰, Jim Hall y Don Sebesky en *Chet Baker & Paul Desmond – Together* (1992) así como en *Concierto* (2011), y a Uli Roth con su *Aranjuez de Legends of Rock* (2002).

XIV

Pero sobre todo, en este conciso repaso historiográfico-musical, hay que mencionar la granada aportación de músicos del aliento interpretativo del gran trompetista Miles Davis, transitando las tendencias jazzísticas principales como *cool*, *bebop*, *hard bop*, *modal* o *jazz-rock*, en tanto que sintió una especial sensibilidad por los sonos arábigo-africanos que, al parecer, percibía en el flamenco. Tanto es así que, bajo su rúbrica, están firmados *Flamenco Sketches* y *Sketches of Spain*, de 1959 y 1960²¹. En tales aportes se identifica precisamente su interpretación del popular *Adagio* del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, con sustitución de la guitarra solista por la trompeta y con mediación del bajista Joe Montdragon en cuanto a la asimilación de la obra, que sirvió de estímulo con posterioridad para la versión de Chick Corea *Will o' the Wisp*, a la estela de *El fuego fatuo* de *El amor brujo* de Manuel de Falla, en hermandad con sonos de soleá y saeta. Esta última modalidad genérica en particular, por su marcada espiritualidad hasta el punto de recrear la ambientación de la Semana Santa de Sevilla por el sonido de cornetas y tambores, contó con el elogio del cantaor Enrique Morente cuando llegó a parangonar la profundidad expresiva de dicha pieza a la irreplicable interpretación de este estilo por figuras como Manuel Vallejo, La Niña de los Peines²²

19. Este último con reescrituras al trasluz de *Anda jaleo*, tema que, en calidad de *estándar*, auspiciará propuestas ulteriores como *Anda jaleo para dos pianos y voz* (2006) de Joan Albert Amargós, además de *Los cuatro muleros* en *Los cuatro generales*.

20 Fuente de inspiración para escritores del fuste creativo de Joan Margarit en *Destrucción* (“Ahora que está muerto, caído en el asfalto”), Francisco Díaz de Castro en *Vamos a perdernos* (“Mi amante está leyendo. Yo miraba”), Fernando Garcín en *Todo está perdido*, *Cenicienta* al hilo de su experiencia estética respecto a *Blue Room* (“No imaginaba que la noche fuera tan corta”), Luis María Murciano en *It could happen to you* (“Nadie se extrañaría”) y Antonio Lucas, en fin, en *Cuando escuchas a Chet Baker...* (“Tiene esta noche luz de piedra sumergida”).

21. Con resonancias interpretativas, como rendido homenaje, por el pianista gaditano Chano Domínguez en 2012; cf. *infra*.

22. Cuya versión de la saeta *Se enturbecieron [sic] los cielos* escuchó el propio Davis, junto a otra grabación de una saeta registrada por Alan Lomax en Sevilla gracias a la voz de una cantaora anónima.

o Manolo Caracol. Y un gran catador de discursos musicales como Antonio Muñoz Molina, en su preliminar evocado “La cantaora de jazz”, viene a referir: “Miles Davis demostró que una trompeta con sordina puede enunciar una saeta lo mismo que una voz gitana”. Por lo demás, Davis llegó a entrar en consonancia con el saxo tenor de John Coltrane²³ o el señero piano de Bill Evans, modelo que ha interesado cada vez más a la comunidad instrumentista flamenca, sobre todo en el plano guitarrístico, como se comprueba con el almeriense Niño Josele²⁴.

De otro lado, no cabe olvidar incursiones puntuales, en el maridaje cultural propuesto entre jazz y flamenco, como la del vibrafonista y multiinstrumentista Lionel Hampton y su disco *Jazz flamenco*, de 1957. Constituye, en fin, un fugaz anuncio de lo que con el tiempo daría lugar, ya con verdadero calado evolutivo, al proyecto *Jazzpaña* a partir de la simbiosis de ambos territorios musicales en los noventa, en diálogo con el mágico pianista invidente Tete Montoliu²⁵, a raíz de un trabajo conjunto en *jazz-session*, y también, desde otros presupuestos performativos, con la bailarina María Angélica, con una especial sensibilidad por la improvisación, desde el concepto de rapsodia a la luz de George Gershwin²⁶ y con motivos o subtemas musicales de fondo vinculados al mundo de la tauromaquia gracias a diestros como Manolete.

Siguiendo esta atalaya estético-conceptual, se identifican, asimismo, resonancias de discursos vinculados al flamenco y los ritmos hispanoamericanos, por lo general afro-cubanos, a tenor de la creatividad del saxofón de Charlie Parker²⁷ y Louis Armstrong, pertrechado de sus sonidos arraigados en Nueva Orleans desde la trompeta y la voz grave²⁸. Junto a ellos se encuentran Duke Ellington y su *Big Band* con discos como *Afro-Bossa*, Nat King Cole²⁹, Django Reinhardt con *Brazil* y su *jazz manouche*³⁰, o John

23. Visiblemente ponderado al hilo de su espiritualidad musical trascendente por Joan Margarit en *John Coltrane* (“He recordat les tevéns mans morades”).

24. Cf. *infra*.

25. Músico homenajeado por José Florencio Martínez en *Pájaros de luz negra. Tete Montoliu en Zeleste* (“Sacabas tu piano y de tu noche”).

26. Con evocación de *Summertime* por Antonio Orihuela en *Another Porgy and Bess* (“El Conservatorio de Música de Huelva”).

27. “Pájaro bituminoso” según Ildefonso Rodríguez en *Ataque* (“Sin ataque...”) y recordado, junto a Chet Baker, por Joan Margarit en *Remolcadors entre la boira* (“Lluent amiga de la nit”).

28. Como evocasen Salvador Espriu en *Spiritual, amb la trompeta de Louis Armstrong* (“No s’acaben amb mi la cadena i el temps”), Gabino-Alejandro Carriedo en *Soneto-buey* (“con su trompeta Armstrong, con su batuta”), Ángel González en *La trompeta. Louis Armstrong* (“¡Qué hermoso era el sonido de la trompeta”) o Javier Cánaves en *Odio el blues* (“En la penumbra de la habitación”).

29. Rememorado al calor de sus “canciones lentas” por Pere Gimferrer en *Elegía* (“Morir serenamente como nunca he vivido”).

30. De palmarias resonancias en los años noventa si se atiende a *Mil novecientos cuarenta y cuatro* de Antonio Martínez Sarrión (“En la sucia paleta del verano”) y, claro está, a *Sweet and Lowdown* de Woody Allen.

Coltrane³¹, en el contexto del *bebop* o *bop* conforme a la reivindicación de los derechos de la etnia negra y procurando hallar orígenes africanos en el jazz, con su *Olé Coltrane* inspirado en el vito en calidad de *estándar*. Como no faltan tampoco, en aras de ampliar dicho contexto musical poliédrico, el referido Tete Montoliu, con discos como *Temas hispanoamericanos*, *Temas brasileños* y su dúo de *Freeboleros* en la grata compañía de Mayte Martín, Joe Pass, gracias a su tema *Paco de Lucía* a modo de reconocimiento al maestro algecireño en el album *Virtuoso 3* (1978), Stefan Schyga, guitarrista que llevó a cabo obras de la factura de *Jazzmenco* (1993), en una línea estético-conceptual que ha venido desarrollando con posterioridad en *Malagueña*, *El vito*, *Rumbossa*, *Rumba gitana*, *Milonga en blue* o *Summer rumba*, y hasta Bebo Valdés en su magistral arropo pianístico a Diego El Cigala, desde *Calle 54*, documental estrenado en España en el año 2000, y *Lágrimas negras* (2003), con propuestas como el bolero-son, bajo la rúbrica de producción fílmica por parte de Fernando Trueba y Javier Limón.

Son caminos de experimentación todos ellos que tuvieron, en fin, su práctica creativa en músicos tan eclécticos como el guitarrista Carlos Montoya, sobrino de Ramón Montoya, con obras del sabor híbrido de *Spanish Folk Medley* o *Caribe a Flamenco*, y discos como *From St. Louis to Seville*. Junto a él destaca Tino Contreras, multiinstrumentista de jazz que desarrolló incursiones en los ritmos no solo latinos sino del flamenco, con modulaciones y transiciones a estilos genéricos como los caracoles o los fandangos de Huelva en *Flamenco jazz* (1962). Y es que, en la década de los setenta del siglo XX, artistas de la altura creativa de Enrique Morente, en el plano vocal, y sobre todo Paco de Lucía, en lo que al campo guitarrístico-instrumental se refiere, tienen el firme propósito, desde ópticas e intereses diferentes, de realizar encuentros culturales entre flamenco y jazz, como vamos a ver seguidamente. Profundicemos, en efecto, en este doble itinerario trazado al compás de estos dos modelos de notoria imaginación creadora y recreadora. Comencemos con el maestro granadino.

XVI

TEMA CON VARIACIONES O MÁS ALLÁ DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA: MORENTE Y PACO DE LUCÍA

El cantaor Enrique Morente, considerado “el Miles Davis del cante flamenco” por Tete Montoliu y sensible a fuentes como Charlie Parker, Miles Davis o Billie Holiday³², ha

31. Objeto de inspiración para Jaime Ferrán en *Coltrane Blues* (“En el principio fueron el ritmo y la tristeza”), Rafael Calero Palma en *La verdad. John Coltrane* (“Saxo tenor. / Free jazz y be-bop”), David Mayor en *Nacionalidad* (“Nací cuando el mundo era otra maleza, / después de la muerte de John Coltrane”) y, finalmente, Miguel Serrano Larraz en *Eric Dolphy* (“No soy John Coltrane”).

32. Cuya “rosa enferma” ha llegado a emocionar a Antonio Gamoneda en “La memoria es mortal...”. Por lo demás, otros ecos musicales de Holiday en discursos poéticos vienen dados por Francisco Díaz de Castro en *Don't explain* (“Canción imaginada, tú”), Pere Rovira en *Una fruita estranya* (“Als arbres del sud hi ha una estranya fruita”), José Julio Cabanillas en *Siete de fuego* (“No se acaban en mí la cadena y el tiempo”), Iván Carabaño en *Billie Holiday* (“Es tu garganta”) y Vanesa Pérez-Sauquillo en *A Billie Holiday* (“quiero encontrar la escoba que favorezca”).

brindado a la historia de la música tanto su personal sonoridad armónico-melódica como su progresiva indagación creativa en las fronteras entre la métrica literaria y la propiamente musical³³. Pues bien, a la vista de este prisma musical poliédrico se encuadra su proyecto conjunto con artistas como el baterista Max Roach, en 1992, teniendo a Raimundo Amador en calidad de mediador musical, con inclinación por técnicas como la glosolalia, el *scat* y la improvisación dialogística a partir del concepto de Experimental y en sistemas armónicos modal y atonal en estilos genéricos como el martinete, soleá, taranta, tangos de Granada o vidalita³⁴; Perico Sambeat y una toná en *A-Free-K* del álbum *Adamuz* (1998); Chano Domínguez, en lo que hace a la granaína, malagueña y remate por bulerías en *Era en el mundo de Imán* (1999); o Pat Metheny y su jazz experimental, tan valorado por músicos como Vicente Amigo, en el documental *Morente sueña la Alhambra* (2005), con dirección de José Sánchez-Montes. Este filme en particular, con grabación en disco, se presenta como un viaje simbólico-iniciático por los principales espacios del monumento granadino³⁵, al calor de la tradición con un sentido dinámico y de renovación. Lo dejan ver el dúo Morente y Metheny en *Donde habite el olvido* de Luis Cernuda y Generalife, con huellas de *El agua ensimismada* de María Zambrano, aunque también Estrella Morente, Juan Manuel Cañizares³⁶, Isidro Muñoz, el mencionado Tino di Geraldo, Carles Benavent, Israel Galván, Blanca Li, Khaled o Ute Lemper.

XVII

Ahora bien, en maridaje con estas imaginativas incursiones exploratorias en el plano vocal por Morente, un paradigma excepcional, en lo que a nivel instrumental se refiere, lo constituye la aportación magistral del guitarrista algecireño Paco de Lucía. De hecho, cabe poner de relieve ya su temprano trabajo conjunto con el saxofonista Pedro Iturralde, así unas *Soleares*, *Bulerías* y otros géneros para los volúmenes *Jazz-flamenco* y *Flamenco-jazz*, y el formato *Pedro Iturralde Quintet with Paco de Lucía*. Dicho saxofonista es, en cualquier caso, el autor de *Etnofonías* y de sabrosas reescrituras de las *Canciones populares españolas*, asimiladas por Paco de Lucía en su dúo con Ricardo Modrego en *Canciones de García Lorca para guitarra* (1965), en la línea de *Las morillas de Jaén*³⁷, *Café de Chinitas* o *Zorongo*, pero también de *El vito* o *Canción del fuego fatuo*, tema este, en calidad de estándar, que grabó, por su parte, el maestro de

33. Con adaptación incluso de textos poéticos de San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Luis de Góngora, Federico García Lorca, Miguel Hernández o Pablo Ruiz Picasso.

34. Contexto de investigación musical en el que no faltaron anticipos *in nuce* a propósito del lorquiano *Poeta en Nueva York* en *Omega*, grabado con Lagartija Nick en 1996.

35. Además de otros enclaves tan representativos como la lorquiana Huerta de San Vicente.

36. Autor de *Punto de encuentro* (2000), en diálogo con otros atractivos lenguajes musicales, y obras discográficas dedicadas entre 1999 y 2019 a la interpretación de clásicos de *aires* españoles como Isaac Albéniz, Enrique Granados o Joaquín Rodrigo.

37. Temática que interesará a otros músicos como Joan Albert Amargós en una composición homónima de 2006.

Algeciras en 1978 en el disco *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla*³⁸.

Pues bien, junto a Iturralde y una amplia nómina de destacados músicos de miras creativas, Paco de Lucía encontró progresivamente caminos de indagación conceptual, incluyendo la improvisación y repentización en contextos escénico-performativos, que le llevarían a ensayar géneros como la rumba, o sea, de manera similar al interés demostrado por los artistas del jazz referidos con anterioridad. Fruto de esta imaginativa experimentación gradual nacerían, entre otras piezas compositivas, *Rumba improvisada* (1971) o *Entre dos aguas* (1973) del disco *Fuente y caudal*, con versión en directo identificable en *Paco de Lucía en vivo en el Teatro Real* (1975). A estas primeras y frescas propuestas le habrían de seguir otras ulteriores tales como *Río ancho* (1976), *Convite*, *Chanela y Palenque* (1981), *Alta mar* (1984), *Caña de azúcar* (1987), *Playa del Carmen* (1990), *Buana Buana King Kong* (1993), *Manteca colorá* (1998) o *El dengue y Casa Bernardo* (2004). Es más, Paco de Lucía, motivado por su incesante proceso de búsqueda más allá de las raíces canónicas del flamenco en la década de los setenta, formaría un trío guitarrístico con John McLaughlin y Al Di Meola, además de otros trabajos conjuntos con Larry Coryell, así en *Castro Marín* (1981) junto a McLaughlin, con fértil intersección de códigos procedentes tanto del flamenco como del *post-bop* y el *jazz-rock*, entre otras tendencias musicales; de ahí se acabarían gestando grabaciones de hibridación cultural como *Friday Night in San Francisco* (1980), *Al Di Meola, John McLaughlin, Paco de Lucía* (1981), *Passion, Grace and Fire* (1983) o *Paco de Lucía, Al Di Meola, John McLaughlin* (1981), contextos en los que se llevan al directo temas como la rumba *Río ancho*, en convivencia con citas a *estándares* tan conocidos e interesantes como *Pink Panther Theme*, de Henry Mancini. Del mismo modo, cabe referir el consonante y contrapuntístico diálogo entre Paco de Lucía y Chick Corea, al que le dedicaría el maestro gaditano piezas como *Chiquito* y *Chick*, y con quien grabaría *Touчstone* y *The yellow nimbus* en 1982.

XVIII

Y es que la estela de Chick Corea, al que le tributó homenaje Joan Albert Amargós en su *Chick' Song* y en el plano literario, junto a Miles Davis, Rodrigo Olay en *Beat generation* ("Escapar. La carretera"), habrá de prolongarse a nivel conceptual y al hilo de la improvisación en distintas versiones en la práctica escénica, como *Zyryab* en Fa # M, con progresivas modulaciones, del disco homónimo (1990). Sobre este particular, Corea, en las décadas de los sesenta y setenta, se fue familiarizando con estos aires españoles al encontrarse integrado antaño en el equipo de señeros colaboradores de Miles Davis y Gill Evans. Ello le llevaría años después a proponer su *Return to forever* (1972), con fugaces ecos de inspiración andaluza, *Spain*, al calor del *Adagio del Concierto de Aranjuez*, incluido en el album *Light as a feather* (1973), así como *Armando's Rhumba* o *Spanish Fantasy* de su *My Spanish heart* (1976). Completan su incursión en

38. Por lo demás, dos años antes, en concreto en 1976, Iturralde dedicó un disco de manera integral al flamenco en *Flamenco Studio*, con arreglos de Pepe Nieto, acompañamiento de Paco Cepero a la guitarra y otros músicos con imaginario creativo abierto.

estos sonos hispano-latinos, en fin, *La fiesta en An Evening with Herbie Hancock & Chick Corea in Concert* (1978), así como *Touchstone* (1982), con la imaginativa sonanta de Paco de Lucía.

Por último, siguiendo la fulgurante estela de los músicos de jazz y los *aires* españoles pero desde sendas estéticas diferentes, Paco de Lucía, en paralelo a sus aportes con músicos de la talla del propio Corea, graba de manera integral el *Concierto de Aranjuez* en 1991 así como *Triana, Albacín y El Puerto* de la *Suite Iberia* de Isaac Albéniz, con arreglos y guitarra experimentada de Juan Manuel Cañizares, quien registraría años después *Iberia* (2007), y también con la aportación cabal de José M.^a Bandera. Con el tiempo, en concreto en 2014, Paco de Lucía continuaría profundizando en los *aires* andaluces, con interpretación flamenca de por medio, en su obra póstuma *Canción andaluza*.

PERPETUUM MOBILE O A LA LUZ DEL LEGADO DE PACO DE LUCÍA: DE LA INTERSECCIÓN DE CÓDIGOS EN LA *MOVIDA* DE LOS OCHENTA AL SEXTETO DE LOS NOVENTA

El granado campo de posibilidades estéticas abierto por Paco de Lucía entre flamenco, jazz y otros códigos musicales afines permitió que un nutrido elenco de artistas de amplia creatividad imaginativa transitaran esta atractiva senda y legado fértil. Entre estos, en la década de los ochenta, se encuentra, en un lugar señero, el saxofonista y flautista Jorge Pardo con grabaciones como *El canto de los guerreros* (1983), al tiempo que llegaría a ser autor de discos del sabor de *A mi aire* (1987) y, ya en 1991, *Las cigarras son quizá sordas* (1991), con guiños a Charlie Parker, Miles Davis o Bill Evans³⁹, *Veloz hacia su sino* (1993), su *10 de Paco* (1994), junto a Chano Domínguez en homenaje a Paco de Lucía, *2332* (1997), *Mira* (2001), *Vientos flamencos I y II* (2005, 2009), *Desvaríos* (2007), *Huellas* (2012), *Historias de Radha y Krishna* (2014) o *Djiin metaflamenco* (2016). Próximo a Jorge Pardo hay que recordar igualmente al percusionista Rubem Dantas y al cantaor Pepe de Lucía, siempre en consonancia dialogística con la aportación maestra del guitarrista de Algeciras, sin olvidar tampoco al bajista Carles Benavent, en virtud de colaboraciones habituales con Paco de Lucía y discos del fuste de *Agüita que corre* (1995), *Aigua* (2001), con temas o estándares en calidad de homenaje como *Bluestorius*, dedicado a Pastorius, *Sumando* (2006), al alimón con el guitarrista Josemi Carmona y con el sonido pianístico de la altura de Chick Corea, *Quartet* (2009) o *Un, dos, tres* (2011).

Se estaba fraguando, en fin, con estos nombres aducidos y por mimesis respecto a las formaciones jazzísticas al uso, el sexteto de Paco de Lucía, según se colige de obras discográficas de notoria relevancia y proyección en los años noventa como *Live*

39. Además de su colaboración en el proyecto *Jazzpaña* (1992).

in America (1993) o composiciones del aliento de los tangos en *Flamenco* (1995) de Carlos Saura, que incluía a Ramón de Algeciras como guitarra de acompañamiento. Y fue así conforme a un formato grupal que entroncaba con los de jazz y que todavía sigue teniendo vigencia, con divergencias no demasiado significativas, es verdad, en la guitarra flamenca actual. Con todo, sin que hubiese intencionalidad de por medio por parte de Paco de Lucía, este legado suyo ha supuesto cierto menoscabo y detrimento, en cambio, del concepto del guitarrista concertista de antaño en compañía solo de su sonanta, como resultó ser lo habitual en la generación de Ramón Montoya, Miguel Borrull o Javier Molina, la de Niño Ricardo y su prolongación en el ricardismo, e incluso la de Sabicas y su estela en el sabiquismo, tendencias todas ellas que cristalizarían, a modo de crisol sincrético, en la primera etapa del propio Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Víctor Monge Serranito⁴⁰.

En cualquier caso, al trasluz de esta óptica compositivo-interpretativa de maridaje y en paralelo a la hibridación experimental de Paco de Lucía, surgirán importantes proyectos de conciertos, en la década de los noventa, como *Montreux 1991*, con voces de la profundidad de Camarón de la Isla o El Pele, y grabación ulterior en 2018. Sin embargo, no faltan tampoco discos innovadores, con frecuencia auspiciados por compañías como Nuevos medios, del aliento del referido *Agüita que corre* de Carles Benavent o *Festejo* (2007) de Rubem Dantas en los que participa Paco de Lucía, como igualmente al hilo de la polirrítmica bulería *El Portalón* en *Vitoria Suite* (2006) de Wynton Marsalis; este último músico, trompetista adscrito al prestigioso Lincoln Center for the Performing Arts de Nueva York, contó en esta obra con colaboraciones de artistas entre flamenco-jazz de la talla de Chano Domínguez y su trío habitual formado por Tomasito, El Piraña y Blas Córdoba, el Kejío.

Pues bien, Chano Domínguez, en concreto, desde su *opera prima* en *Más allá de nuestras mentes* (1978), deja clara ya su voluntad de experimentación híbrida al margen de géneros y modalidades estancas, como irá corroborando después en el disco mencionado *10 de Paco* (1994), con Jorge Pardo, *Hecho a mano* (1996), *En directo. Piano solo* (1997), motivado por temas o *estándares* con *variaciones* como *La Tarara*, *Imán* (1999), *Oye cómo viene* (2001), *Café de Chinitas* (2004), al calor de Lorca y Salvador Dalí, *Con alma* (2004), *Acércate más* (2006) o *New flamenco sound* (2006). Sin embargo, su producción estética fronteriza entre flamenco y jazz no concluye aquí sino que se acabará prolongando, como híbrido contrapunto, en *Flamenco sketches* (2012), en homenaje a Miles Davis y su *Kind of blue*, pero también en armonía con la pervivencia de modelos tan distinguidos del flamenco como La Niña de los Peines, *Chano y Josele* (2014), en hermandad musical con el guitarrista almeriense Niño Josele, *Soleando* (2015), *Over the rainbow* (2017), en calidad de recital de piano solo, con guiños estra

40. Como generación esencial a efectos evolutivos de la guitarra flamenca de concierto actual.

tégicos a maestros como Thelonious Monk⁴¹, *Chano & Colina* (2017), en compañía del contrabajista Javier Colina, con el que venía trabajando desde la década de los ochenta, o, en fin, *Puro de Oliva* (2018). Incluso Chano Domínguez viene a frecuentar el maridaje dialogístico con otros lenguajes afines, con el flamenco y el jazz como *collonna sonora*, así junto a Martirio en *Coplas de madrugada* (1997) y *Acoplados* (2004), o en *Cuentos del mundo* (2005), al alimón con Marina Albero, además de deliciosos formatos audiovisuales como el mencionado documental *Calle 54* de Fernando Trueba o *Iberia* (2005) de Carlos Saura, tomando como partida la Suite homónima para piano de Isaac Albéniz. Tan enriquecedora experiencia musical, en suma, le permitirá a Chano Domínguez desarrollar esta línea estético-conceptual con *aires* nacionalistas en su *Piano ibérico* (2010), como también Juan Manuel Cañizares a nivel guitarrístico, tras las huellas de Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla o Frederic Mompou.

TUTTI Y POLIFONÍA MÁS ALLÁ DE SOLISTAS EN EL SIGLO XXI: DE DÚOS Y MÚSICA DE CÁMARA A FORMACIONES GRUPALES Y FLAMENCO BIG BAND

Con el objeto de completar el contexto trazado en páginas precedentes, no faltan tampoco, comenzando el siglo XXI, otros dúos de interés experimental, a efectos de la tensión existente entre el respeto a la tradición de códigos y la innovación, como los formados por el bajista Dave Holland y el guitarrista flamenco Pepe Habichuela en el album *Hands* (2009). Este último intérprete, al margen de ser artífice de discos como *Yerbagüena* (2001), está vinculado, como es sabido, a la señera dinastía de los Habichuela, núcleo familiar en el que, junto a Sorderita y Ray Heredia, se gestará el grupo Ketama⁴², gracias a Juan, Antonio y José Miguel Carmona⁴³. De hecho, dan

XXI

41. Muy aplaudidas son, en efecto, hasta la fecha, las notas pianísticas de Monk y el poder evocador y envolvente de su *bebop* con temas como *Blue Monk*, *Round Midnight* o *Straight, No Chaser*, que dio título a Thelonious Monk: *Straight, No Chaser* (1988) bajo la dirección de Charlotte Zwerin. Sobre este particular baste recordar versos como los de Ildelfonso Rodríguez en *Alrededor de la medianoche: Thelonious Monk* (“Larga es la luz: una esquila de metal dorado”), Carlos Aganzo en *Jazz* (“El jazz es una jota con la forma de un saxo”), con alusiones complementarias a Miles Davis, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, John Coltrane y Chet Baker, Álvaro García en un fragmento de *El río de agua* (“Si termina esta música”) y sobre todo José Ángel Valente en el poema *Cincuentenario*, sublimación estética de su conciencia del transcurso del tiempo y de la naturaleza perecedera del ser humano:

En mi cincuenta aniversario,
solo o mientras se oía
el piano de Thelonious Monk mojado por la lluvia,
tuve dolor costal y fuertes calenturas,
coloqué como pude un pétalo en el ojo izquierdo,
saqué brillo al derecho y fuerzas de miseria
y en posición marcial saludé a las modestas
señales del futuro.

42. Con puntos de encuentro respecto a otros destacados grupos experimentales como Pata negra, con *Blues de la Frontera* (1987), y La Barbería del Sur, con su disco homónimo (1991), entre el flamenco y lenguajes heterogéneos como el jazz o los *aires* afrocubanos.

43. Trío familiar que no ha abandonado la formación, pese a un dilatado paréntesis temporal.

buena cuenta de dicha intersección de códigos por parte de este grupo obras innovadoras como *Ketama* (1985), *La Pipa de Kif* (1987), *Songhai* (1988), con el contrabajo jazzístico de Danny Thompson y la kora africana de Toumani Diabaté, *Y es ke me han kambiao los tiempos* (1990), *Pa gente con alma* (1991), *El arte de lo invisible* (1993), *Songhai, vol. 2* (1994), *De akí a Ketama* (1995), *Konfusión* (1997), *Toma Ketama* (1999) y *Dame la mano* (2002), con aires de *house* y *hip hop*. Este disco da paso, en fin, a una suspensión de la actividad del grupo que se ha retomado en 2018 con una reescritura de su *De akí a Ketama* (2019).

De otro lado, también prácticamente desde el año 2000, vienen teniendo plena vigencia dúos heterogéneos entre guitarra flamenca e instrumentos de sabor tímbrico vario con potencial jazzístico, con palmaria recuperación de modelos esenciales como Chick Corea o Astor Piazzolla, entre el jazz y los *aires* latinoamericanos contemporáneos. Sucede, en calidad de ejemplo paradigmático, con Tomatito y Michel Camilo en *Spain* (2000), con entronque respecto a las versiones precedentes en el jazz del *Concierto de Aranjuez* y *Spain* de Chick Corea, *Spain again* (2006), en una sugerente evocación de *La fiesta* de Chick Corea y *Stella by Starlight* de Ella Fitzgerald, además de *Libertango*, *Fuga y misterio* y *Adiós Nonino* de Astor Piazzolla, y *Spain for ever* (2016), al calor de vívidas resonancias de *Armando's Rhumba* de Chick Corea, *Nuages* de Django Reinhardt u *Oblivion* del propio Piazzolla.

XXII

De manera análoga, brilla con esplendor propio el creativo dúo formado por el guitarrista flamenco Gerardo Núñez y el saxofonista Perico Sambeat, este último autor de *Adamuz* (1998) con el aporte vocal de Enrique Morente, *New York Flamenco Reunion* (2000), en compañía de Mark Miralta, o *Flamenco Big Band* (2008), con aportaciones cabales como la de Miguel Poveda o Pablo Martín. Núñez y Sambeat, en cualquier caso, han trabajado juntos en empresas artísticas del aliento de *Cruce de caminos o Pasajes / Passages* en 2001 y 2002, y en discos en la línea estético-conceptual de *Andando el tiempo* (2004), gracias a colaboraciones tan excepcionales como las del trompetista Paolo Fresu o el contrabajista referido Pablo Martín⁴⁴, y *Travesía* (2012), a modo de viaje simbólico interior, revestido de tonos humanos más allá de la cultura. Núñez, en efecto, se erige, en la actualidad, como un reputado guitarrista y autor de obras modélicas como *Flamencos en Nueva York* (1989), en virtud de guiños sutiles a Gill Evans, *Calima* (1998), o su híbrida aportación entre flamenco y jazz, junto a músicos versátiles como Chano Domínguez, en *Jazzpaña II* (2000) y *Jazzpaña live* (2015), o el guitarrista de jazz sueco Ulf Wakenius en *Logos* (2016), con visibles dosis de improvisación creativa y repentización.

Finalmente, prosiguiendo con este sucinto repaso a los guitarristas actuales y con vistas a las próximas décadas del siglo XXI, un nutrido elenco de instrumentistas que tie

44. Con quien Gerardo Núñez grabaría, además, en *Un ramito de locura* (2002) de Carmen Linares.

nen sus raíces en el flamenco se han venido adentrando en el lenguaje del *free jazz* y otras modalidades afines tanto por la posibilidad de explorar la creatividad improvisatoria en formatos de cámara como por el hecho de encuadrar su expresión identitaria en formatos, circuitos y otras atalayas estéticas vinculadas a las *músicas del mundo*. Son los casos de guitarristas como el trianero Rafael Riqueni, de notoria apertura creativa ya en *Juego de niños* (1985) y *Mi tiempo* (1990), alentado por una formación de cámara con los timbres texturales del contrabajo de Manuel Calleja y la percusión de Guillermo McGill; José Antonio Rodríguez, autor de trabajos discográficos del calado de *Manhattan de la Frontera* (1999), en la confluencia conceptual de Nueva York y enclaves flamencos tan representativos como Jerez o Morón de la Frontera, y *Córdoba ... en el tiempo* (2007), en el que se pueden escuchar temas como la rumba *La Farga*; y, claro está, Vicente Amigo, tras el legado de fuentes tan visibles como Paco de Lucía, Pat Metheny o John McLaughlin, según denotan desde su *De mi corazón al aire* (1991), a propósito de la rumba como género que abre el disco, *Vivencias imaginadas* (1995), al hilo de Querido Metheny, o *Paseo de Gracia* (2009), preñados de aires jazzísticos e improvisaciones de raigambre rumbera en *Pan caliente*.

No faltan otros guitarristas flamencos singulares como Juan Carmona, bajo la palmaria influencia de Reinhardt y obras de interés compositivo-interpretativo como *Orillas* (2002), *Sinfonía flamenca* (2006), *El sentido del aire* (2010), *Melos. Chants de la méditerranée* (2012), de marcada impronta árabe, *Alchemy* (2013), con sabor jazzístico-afrolatino y colaboraciones, entre otras, de Larry Coryell, y *Perla de Oriente* (2016), en un manifiesto homenaje a Paco de Lucía. Junto a él cabe evocar a Niño Josele y su interés por los *aires* jazzísticos hasta la fecha en obras como *Paz*, en homenaje a Bill Evans, a quien se acercó gracias a las siempre atinadas y sabias recomendaciones de Bebo Valdés, *Española* (2009), con deudas para con Bill Evans, Paco de Lucía, Mc Coy Tyner o el propio Bebo Valdés, en calidad de modelos. Por último, recordemos a José Quevedo Bolita, conforme a propuestas estéticas renovadoras, en hermandad con artistas de la altura de Cepillo y Pablo Martín, como *Ultra High Flamenco* (2007) y *Bipolar* (2011), además de discos, en solitario, del sabor e impronta híbrida de *Fluye* (2013) y *Caótico* (2018), con sonido metal de Big Band y manifiesta pervivencia de *Sketches of Spain*, de Miles Davis.

Ahora bien, en hermandad con estos destacados guitarristas y con vistas a las próximas décadas del siglo XXI, uno de los nombres más singulares en el panorama instrumentista entre flamenco y otros imaginarios musicales viene dado por el pianista Dorantes. No obstante, este músico, desde *Orobroy* (1998), con voces tan profundas como las de Pedro Peña o Inés Bacán, y *Sur* (2001), al calor de la sutileza expresiva de Esperanza Fernández, se propuso conjugar la herencia flamenca de su familia con otros lenguajes consonantes que implican la intersección de códigos y puntos de encuentro respecto al *jazz-free*. De hecho, esta apertura vinculada al diálogo improvisatorio con artistas próximos al jazz como Noa o Renaud García-Pons está cobrando

cada vez más notoriedad en discos suyos como *Sin muros* (2012). Y es que tal libertad creativa la llevaba practicando el pianista lebrijano desde hacía años hasta el punto de entrar en hermandad multicultural con intérpretes que se han servido del jazz en prácticas escénicas como el Festival de Etnosur de 2004 tales como Tino Di Geraldo, Jorge Pardo o Carles Benavent. Es más, los compases más recientes de su trayectoria se han venido orientando hacia esta dirección creativa con su *Paseo a dos* (2015), en un armónico dúo con el referido contrabajista de jazz y amante del flamenco García-Pons, en el que no está ausente la imitación tímbrica del fraseo del cante, según hicieran antaño saxofonistas tan reputados como Fernando Vilches o el Negro Aquilino, o *El tiempo por testigo ... a Sevilla* (2017), con reescrituras de temas anteriores concebidos como *estándares* y desde un prisma improvisatorio cercano al *free jazz*. En cualquier caso, en un reciente diálogo que he mantenido con Dorantes al hilo del estado de la cuestión circunscrito al flamenco y la cultura contemporánea, el músico lebrijano ha brindado el siguiente testimonio, con el que podemos concluir el presente apartado:

Me gusta mucho la parte del jazz libre que uso. Precisamente, el otro día con un músico de jazz que íbamos de Alicante a Madrid, Javier Moreno, que ha estado mucho tiempo en Nueva York, coincidíamos los dos. A él le gusta el free jazz, que es muy abierto. Le dije que a mí me gustaría hacerlo y él dijo: “Pero si lo haces”. No lo había pensado, pero sí es verdad que algunas veces estamos en un trío y cada uno hacemos lo que nos da la gana. En *La danza de las sombras* hay momentos que son una especie de free jazz. [...] Incluso Javier [Moreno] me decía que en Nueva York, ahora mismito, hay una tendencia que no se llama free jazz, que da igual que sea música clásica o lo que sea. [...] Estoy escribiendo cosas de cómo crear nuestra propia gramática como la tiene el jazz. El jazz tiene sus círculos, sus armonías, sus tonos relativos, sus sustituciones... En el flamenco se puede crear algo igual y que resulte muy interesante y que no tengamos que estar bebiendo a la hora de las armonías, ni de la música contemporánea, ni de la música del jazz. Incluso creo que el flamenco está más cerca de la música contemporánea que el jazz. La música contemporánea europea encaja mucho más con el flamenco. Por eso me gusta mucho Stravinsky, Béla Bartók, los cuartos de tono, esos ritmos de Stravinsky, esos timbres.

XXIV

CADENZA Y RONDÓ FINAL

Como en el caso de Dorantes y otros pianistas del sabor y espléndidas facultades de Diego Amador o Sergio Monroy, entre otros⁴⁵, asistimos a un marcado maridaje entre la tradición ortodoxa del flamenco, la música contemporánea y las denominadas *World Music*, que están facilitando el acceso a sonoridades más “libres” y próximas al formato jazzístico, aunque no sea *free jazz*, en sentido estricto. Con todo, los instrumentistas del flamenco, como los guitarristas referidos, no interpretan al modo de los músicos del jazz aplicando, con frecuencia y de manera muy cerebral, sus distintas escalas estereotipadas, porque su estética medular es el flamenco. En contraste, estos músicos de jazz, cuando “improvisan” en una instrumental *jam session*, combinan sus escalas, que son las que le otorgan ese sonido tan característico, pensando cada nota

45. Que no puedo abordar aquí por razones de economía discursiva.

hasta una progresión concreta, más allá de *estándares*, ciclos y ruedas de acordes. En otras palabras, los instrumentistas flamencos no se decantan tanto por trabajar con el método habitual del jazz, sino más bien conforme a una concepción ecléctica de “improvisación” y de espontaneidad que han bebido del propio *modus operandi* del flamenco, así en el acompañamiento del cante y baile, y de la “improvisación” libre contemporánea, con denominador común, es verdad, en el *free jazz* y otras ramificaciones ulteriores afines. De hecho, la “improvisación” libre de la música clásica contemporánea como tendencia permite trazar puentes entre la música flamenca, el *free jazz* y otros discursos estéticos actuales que van a prolongarse en las próximas décadas del siglo XXI.

En resumidas cuentas, estas *in-fusiones* jazzísticas reconocibles en la comunidad musical del flamenco, a modo de jazz flamenco o flamenco con *aires* jazzísticos, podrá hallar el lector del presente volumen que tiene entre sus manos en virtud de un recorrido diacrónico desde prácticamente comienzos del siglo XX hasta las últimas tendencias actuales. Y es que *Del Mississippi al Guadalquivir. Flamenco y Jazz* de José Luis Navarro se erige como una obra instrumental fruto de una granada revisión del estado de la cuestión, tanto en el plano de fuentes primarias como secundarias. Asimismo, la obra, redactada con claridad divulgativa como sistemática guía o *aviso para navegantes*, plantea, de paso, útiles directrices para una ulterior reflexión crítica, además de atractivos planteamientos hacia futuras perspectivas de análisis.

XXV

Agradezco, en definitiva, a su autor, experimentado investigador que ha consagrado su vida al estudio vocacional del flamenco, al igual que su compañera de viaje vital y profesional, Eulalia Pablo, que me haya hecho copartícipe de esta *jam session* o, si se me permite el guiño conceptual, en clave de “Jazz entre amigos”, como el conocido programa de Televisión Española emitido en el arco cronológico entre 1984 y 1991. No obstante, al transitar y acariciar, con *tempo* y tiempo pausado, los variados compases, o páginas si se quiere, de esta *Jam Session*, he podido degustar escuchas analíticas renovadas de estos clásicos de siempre. Para ello, he acudido reiteradamente a la audición de las fuentes propuestas en este libro e incluso deteniendo el sonido de los discos, cuando ha sido necesario, mediante pausas con el objeto de reparar en nuevos matices y sutilezas expresivas de temas y *estándares* con *variaciones*.

Es más, tan sabrosa intersección de códigos culturales entre jazz y flamenco apunta hacia una prolongación de dicha labor investigadora por parte del autor de *Del Mississippi al Guadalquivir. Flamenco y Jazz* en esta línea conceptual universitaria que se viene denominando, en la actualidad, transferencia o divulgación del conocimiento. Cuestiones académicas al margen, a raíz de la enriquecedora lectura de este libro, siempre nos quedará la posibilidad de abrir otras venideras y fructíferas sendas de investigación, circunscritas a los estudios musicológicos, etnomusicológicos, de las *ideas*, mentalidades o culturales. Ello nos permitirá, de hecho, continuar paladeando

José Luis Navarro

la audición atenta de estos señeros modelos del flamenco y del jazz, con sus puntos de encuentro y, por qué no, a veces de desencuentro, al trasluz de esta simbiosis estético-musical planteada. Porque, como nos recordaba Antonio Muñoz Molina y su atractivo *son* de “La cantaora de jazz” de *Verso a verso*. *Carmen Linares canta a Miguel Hernández*, seguiremos adentrándonos, en suma, en el sugerente poder evocador de estas notas híbridas, lúcido reflejo acaso del arte de la vida y vidas de arte conforme a “[...] la poesía del flamenco, la poesía del jazz, la poesía de la palabra escrita, la poesía de la voz humana”.

Francisco J. Escobar
Universidad de Sevilla

Índice

Prólogo	III
Introducción	9
I. Pioneros	
Jelly Roll Morton	11
Mississippi John Hurt	13
Fernando Vílches y El Negro Aquilino	14
Carlos Montoya	27
Luis Rovira	30
Gil Evans y Claude Thornhill	31
II. Ecos latinos	
Sidney Bechet	34
Louis Armstrong	35
Duke Ellington	39
Count Basie	43
Gleen Miller	44
Dizzy Gillespie	48
Nat King Cole	50
Charlie Parker	51
Oscar Peterson	53
Ahmal Jamal	53
Bebo Valdés y El Cigala	55
Tino Contreras	57
Roy Etzel	58
Tete Montoliu	59
Otros temas y otros nombres	61
III. La edad de oro del Jazz	
Lionel Hampton y María Angélica	63
Tony Scott	69
Miles Davis	70
John Coltrane	86
Charlie Haden	90
IV. Desde esta orilla	
Pedro Iturralde	93
Paco de Lucía	98
Manolo Sanlúcar	114
Enrique Morente	115
Montreux y Vitoria Gasteiz	124

V. Encuentros fugaces	
Sabicas y Joe Beck	127
Jimmy Giuffre	129
Hampton Hawes	130
Herb Alpert	130
Chet Baker y Jim Hall	131
Mike Longo	132
Joe Pass	133
Wynton Marsalis	133
Stefan Schyga	134
VI. A los dos lados del charco	
Charles Mingus	137
Chick Corea	139
Joan Albert Amargós	142
Jorge Pardo	144
Carles Benavent	154
Tino di Geraldo	158
Trío Jorge Pardo - Carles Benavent - Tino di Geraldo	160
Jazzpaña	161
VII. Flamenco-Jazz, fin de trayecto	
Chano Domínguez	165
Gerardo Núñez	187
VIII. Dorantes, un mundo aparte	
Dorantes	193
IX. Nuevos nombres	
Pepe Habichuela	201
Ketama	202
Tomatito	204
Pata Negra	207
Perico Sambeat	208
Rafael Riqueni	210
Juan Carmona	211
José Antonio Rodríguez	214
Vicente Amigo	215
Carmen Linares	218
Niño Josele	219
José Quevedo "Bolita"	222
Y hay más	226
Bibliografía	228
Hemerografía	232
Webgrafía	232
Índice temático	233