

## Flamenco - Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978 – 1981

JUAN ZAGALAZ

Universidad de Castilla La Mancha

Juan.czagalaz@uclm.es

### Resumen

La relación jazz-flamenco siempre ha sido atractiva tanto a oyentes como a académicos, aunque los acercamientos entre ambas expresiones artísticas han estado condicionados en multitud de ocasiones por parámetros comerciales. Aun así, la inquietud de artistas como Paco de Lucía y Chick Corea cristalizó en un contacto que terminó derivando en el vocabulario específico de un grupo de músicos que tenían la capacidad de ser solventes en ambos medios. Este artículo se ha propuesto analizar el trabajo del flautista y saxofonista Jorge Pardo, integrante de este movimiento, de una forma analítica, a través de la transcripción y análisis de sus solos en el periodo comprendido entre 1978 y 1981, en el que colaboró con Paco de Lucía y Camarón de la Isla. De los análisis se desprende que Pardo introdujo elementos esencialmente jazzísticos pero adaptados al contexto sobre el que se desarrollaban, logrando un vocabulario basado en el jazz pero con una inconfundible influencia flamenca tanto a nivel rítmico como expresivo.

### Abstract

The relation jazz-flamenco has been always attractive to public and scholars, although the approximation between both artistic expressions has been conditioned several times by commercial parameters. Fortunately, the interest showed by musicians as Paco de Lucía and Chick Corea finally crystallized in a contact which ended up deriving into a specific vocabulary of a group of musicians who were capable of being solvent in both environments. This article reaches to analyze the work of flutist and saxophonist Jorge Pardo through the transcription and the in depth analysis of his solos in the period between 1978 and 1981, in which he recorded and performed with Paco de Lucía and Camarón de la Isla. From the results we observe Pardo introducing essentially jazz elements but adapted to the context in which they were developed, acquiring a vocabulary based on jazz but also with an unmistakable flamenco influence both in a rhythmic level and in an expressive level.

### 1. Introducción

El flamenco y el jazz, músicas con fuertes raíces en sus respectivas culturas andaluza y norteamericana, aparecen, desde tiempo atrás y en la actualidad, vinculadas de manera regular en distintos sentidos. La existencia de textos, libros y contenido on-line al respecto parece reforzar la presencia de un hipotético movimiento con cierto respaldo histórico y cultural. El magnetismo del binomio jazz-flamenco o flamenco-jazz ha tentado a artistas de diferentes nacionalidades, ya sea de una forma puntual, como las aproximaciones de algunos músicos norteamericanos, o de forma conceptual, como algunos jazzistas patrios. Sin embargo, basta con sumergirse en la obra de los supuestos abanderados del movimiento para observar que no existe una homogeneidad estilística al respecto que respalde la hipotética existencia de un estilo denominado jazz-flamenco o viceversa. De entre las figuras que supuestamente han contribuido al establecimiento del género, destacan grandes nombres del jazz y el flamenco, como Chick Corea o Paco de Lucía, además del grupo de músicos, españoles en su mayoría, que desarrollan su actividad en la actualidad y que siguen invirtiendo en la fusión de estilos. De entre ellos, por citar a algunos, podríamos destacar a Chano Domínguez, Jorge Pardo, Perico Sambeat o Carles Benavent.

El problema surge al intentar poner límites al término fusión: ¿hasta qué punto una expresión artístico-musical puede ser considerada como una fusión? Si existe una clara preeminencia de uno de los elementos fusionados, ¿se trata de fusión o de enriquecimiento de un estilo? Cuando se usa una progresión de acordes flamenca para una improvisación de corte jazzístico, ¿es flamenco-jazz? Si empleamos acordes propios del jazz sobre un ritmo de bulería, ¿se trataría de jazz-flamenco? ¿Cómo se pueden catalogar todas estas aproximaciones del jazz hacia el flamenco

o del flamenco hacia el jazz? Jorge Pardo se expresó elocuentemente al respecto, afirmando que *lo que hoy se llama fusión siempre ha existido. Ni siquiera se puede hablar del jazz puro o el flamenco puro: ambas son músicas de fusión. En cuanto se juntan dos músicos es lo que tú tocas más lo que yo toco.* (Pardo: 2004).

En cualquier caso, el contacto de dos realidades culturales como el flamenco y el jazz ha desembocado en creaciones artísticas de diversa índole que han integrado elementos de ambos mundos. Resulta lógico pensar que la manera de abordar el concepto variará en función de la procedencia del intérprete, por lo que se puede realizar una primera división en cuanto a la manera de aproximarse a la mencionada fusión entre flamenco y jazz. Por una parte, los músicos procedentes de una tradición jazzística que se acercan al flamenco. El jazz es una música altamente intelectualizada desde que, a mediados de los años cuarenta, el *bebop* rompiera con los parámetros comerciales de la Era de las Grandes Orquestas y codificara el vocabulario de improvisación. Además, su carácter abierto ha permitido que se hayan generado contactos del jazz con otras músicas, entre las cuales se encuentra el flamenco que, sin embargo, siempre ha mostrado unos atributos bien distintos en este aspecto. Se trata de una música sustentada en la tradición y el instinto, lejos del estudio armónico sistemático y la aplicación de escalas contra acorde propias de improvisaciones jazzísticas. El parámetro rítmico, sin embargo, está altamente desarrollado, hasta el punto que grandes músicos de jazz u otros estilos más académicos han expresado su dificultad a la hora de comprender o interpretar en contextos estructurales flamencos. A esto hay que sumar el carácter conservador que ha tenido históricamente la comunidad flamenca, dudando por momentos de la autenticidad de figuras como Paco de Lucía o Camarón, como nos recuerda Grande (2001: 499-500).

Con este panorama, es fácil deducir que, históricamente, el jazzista se haya acercado al flamenco de manera más intelectualizada y analítica que el flamenco al jazz. Tenemos, como veremos más adelante, los ejemplos de Miles Davis, John Coltrane o Pedro Iturralde, quienes, desde una perspectiva descaradamente jazzística, han abordado temáticas flamencas y españolas con mayor o menor fortuna. A día de hoy, gracias a la paulatina institucionalización y regulación académica del flamenco, encontramos un mayor número de músicos con una formación más completa e investigadores especializados, en lo que es y será un excelente caldo de cultivo para presentes y futuras representaciones artísticas y estudios que aúnen esta música con otros elementos de diversa procedencia. Aun así, aunque la plena institucionalización y respaldo quede todavía en el horizonte, se perciben con claridad las dos vías de acceso al encuentro de ambas culturas: del flamenco al jazz, y del jazz, al flamenco.

Sin embargo, la perspectiva histórica que facilita el paso del tiempo nos hace vislumbrar, a través de la ingente cantidad de información existente, un camino intermedio trazado por una serie de músicos que se formaron y maduraron acompañando a grandes exponentes de cada uno de los géneros tratados. De aquella banda de rock-fusión llamada Dolores<sup>1</sup> y encabezada por el polifacético Pedro Ruy-Blas, surgieron los músicos que colaboraron en el homenaje a Manuel de Falla que Paco de Lucía publicó en 1978 y en el que se integraron elementos altamente innovadores, como la inclusión de la flauta travesera, así como en el controvertido *La leyenda del Tiempo* (Polygram, 838 832 -2) de Camarón (por primera vez sin De la Isla) y la explosión creativa de *Sólo quiero caminar* (Phillips-810 009-02), de 1981, donde encontramos al Paco de Lucía más creativo y arriesgado<sup>2</sup>. Este último disco trajo también la formación del memorable Paco de Lucía Sextet, además de una actitud inequívocamente abierta y atrevida que integraba multitud de elementos y matices musicales:

---

<sup>1</sup> Fusión, en este sentido, y dada la naturaleza de la propuesta artística de la formación, adquiere una amplitud más extrema.

<sup>2</sup> Los contactos de Paco con músicos internacionales de Jazz como Al Di Meola o John Mc Laughlin fueron frecuentes desde finales de los años setenta, culminando esta actividad con la participación en el disco de Chick Corea Touchstone (Stretch Records, SCD-9003-2, 1982).

Con estos músicos improviso más a la manera del jazz, y eso te enseña mucho. Los flamencos nunca pensamos en el acorde en el que estamos y la improvisación te enseña a pensar en la armonía y te abre más la mente. Yo no soy un buen improvisador, no me he criado en eso, pero me encanta y hay días en los que te sale un solo bonito. Entonces te compensa por los otros 20 malos. (De Lucía: 1991).

En esta línea trazada a través de los tres discos previamente mencionados existe un factor común en forma de intérprete. Se trata del saxofonista madrileño Jorge Pardo Cordero (Madrid, 1-XII-1956), quien formó parte esencial de la anteriormente mencionada banda Dolores, participó en *La Leyenda del tiempo*, grabó en el homenaje a Manuel de Falla de Paco de Lucía y formó parte del sexteto del guitarrista de Algeciras, impregnando los espacios que se le asignaron con su particular estilo, en la que el fraseo jazzístico se mezclaba con falsetas y giros claramente flamencos. Su trayectoria posterior, acercándose cada vez más al flamenco al tiempo que completaba giras con grandes músicos como los propios Paco de Lucía y Chick Corea, así como formando parte activa de sus respectivas bandas, hace que, a día de hoy, sea considerado como el paradigma del contacto directo entre jazz y flamenco. Este artículo se propone profundizar en los orígenes de esta fusión a través de la transcripción y análisis de solos efectuados por el flautista y saxofonista entre 1978 y 1981, abarcando sus intervenciones en los tres trascendentales discos previamente citados. Se persigue dilucidar el impacto de sus contactos con ambas músicas en su vocabulario de improvisación, así como ofrecer una perspectiva analítica de la fusión práctica de jazz y flamenco.

## 2. Jazz y flamenco: viejos amigos, nuevos caminos

Como se ha comentado previamente, flamenco y jazz han sido relacionados en multitud de ocasiones a lo largo de la historia. Independientemente de la proyección actual de una y otra música, es necesario recordar que el flamenco conserva ejemplos grabados de mayor antigüedad con respecto al Jazz. Así, el prestigioso Alan Lomax, quien realizó un trabajo imprescindible en pos de conservar el legado cultural estadounidense<sup>3</sup>, visitó España con el fin de desarrollar un estudio similar. Lomax se encontró con que las distintas compañías discográficas ya habían emprendido una tarea parecida; se sorprendió del rico patrimonio discográfico del flamenco y concluyó en que *el flamenco es una de las músicas populares del mundo con un mayor y más antiguo archivo sonoro* (Calvo y Gamboa, 1994: 158).

El jazz, al igual que el flamenco, se vendría conformando desde épocas previas a la fecha oficial de nacimiento discográfico. De hecho, la primera grabación comercial de jazz fue la producida en 1917 por *The Original Dixieland Jazz Band*, cuya canción *Livery Stable Blues* se convirtió en un éxito, vendiendo alrededor de 250.000 copias (Porter, 1992: 30). Aun así, este dato no deja de ser paradójico: *The Original Dixieland Jazz Band* estaba compuesta exclusivamente por músicos blancos, cuando el jazz se había venido gestando en el seno de la comunidad afroamericana del país. Se observa, pues, tanto la temprana preeminencia y condicionamiento comercial de la industria discográfica, así como el racismo inherente a la sociedad americana de la época, que no podía aceptar un producto basado en músicos de raza negra, aun cuando la situación se equilibrara un poco más adelante con la aparición de intérpretes como Sydney Bechet o Louis Armstrong (Zagalaz, 2010: 93).

El flamenco, sin embargo, hunde sus raíces en momentos más lejanos. Mientras su historiografía sigue intentando desentrañar los orígenes, parece consensuada la importancia del sustrato cultural andaluz, que aglutina las corrientes cristianas, mozárabes, árabes e indostánicas; y el elemento gitano, que se habría ido introduciendo a partir de las grandes migraciones producidas en el siglo XV en España. Así, la consolidación estilística y comercial del flamenco se

---

<sup>3</sup> En el ámbito del jazz, son célebres las entrevistas a Jelly Roll Morton, una de las figuras principales en el surgimiento del jazz, quien se autoproclamó inventor del mismo. Además, el pianista de Nueva Orleans afirmaba que para tocar jazz, es imprescindible el *toque español* (spanish tinge), aunque en la sociedad de la época el término *spanish* aludía más a la acepción *latino* más que a *español*, propiamente dicho.

produciría durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, en lo que se conoce como la etapa de los cafés cantantes. En estos lugares, donde la fórmula ofrecida sería la más idónea para ver y oír flamenco (Blas Vega, 2007: 27), cante y baile se profesionalizaron y asentaron, y ese auge comercial probablemente propició las grabaciones que Lomax encontró posteriormente, ya que antes de que el jazz naciera, en términos discográficos, el flamenco era un arte establecido e incluso internacionalizado<sup>4</sup>.

El jazz tendría que esperar hasta mediados de los años 30 para dar ese salto, si bien la capacidad comercial y publicitaria norteamericana lo acabó proyectando a todos los rincones del planeta. Fue de nuevo a través de un músico blanco, Benny Goodman, clarinetista y líder de banda, ya que la sociedad seguía sin estar preparada para aceptar a un afroamericano como paladín de una música con un fuerte carácter nacional. Goodman, gracias a la intervención de John Hammond<sup>5</sup>, contrató como arreglista al músico de color Fletcher Henderson, quien había destacado con su orquesta durante los años 20 entre el público negro. Así, la industria consiguió posicionar un producto esencialmente afroamericano a través de una figura más vendible, llegando a coronarlo como *The King of Swing*. Independientemente de que Goodman fuera, a posteriori, quien comenzara a introducir a músicos de color en su banda (inicialmente el pianista tejano Teddy Wilson), lo realmente determinante fue que el jazz comenzó a comercializarse a gran escala a partir de 1935, lo que llevó a una masiva profesionalización en grandes núcleos urbanos como Nueva York, Chicago o Los Ángeles.

El concepto cerrado de las *big bands*, que tenían que representar nota a nota el planteamiento del arreglista responsable, dejando muy poco espacio para los solos, chocaba con el carácter creativo y abierto de las músicas de las que el jazz había bebido para ir adquiriendo su personalidad estilística. Así, los músicos de las distintas orquestas acudían a locales nocturnos tras cumplir sus compromisos profesionales para participar en *jam sessions*. Era en estas reuniones donde el jazz terminó de consolidar su vocabulario de improvisación, dando lugar a lo que posteriormente, en torno a 1945, se conocería como *bebop*, y generando una competencia feroz que hacía mejorar a los músicos, en un ambiente que recuerda a lo acontecido en los cafés cantantes ubicados en distintos puntos de la geografía española. En cierto sentido, el rechazo social común en afroamericanos y gitanos, aun en momentos históricos distintos, contrasta con la avidez de la industria, que utilizó diferentes medios en Estados Unidos y España para comercializar ambas músicas; y precisamente esa influencia comercial, más allá de los contactos que ocurrieron entre jazz y flamenco desde la existencia de ambas en tierras patrias<sup>6</sup>, cristalizó en la grabación en 1956 de un disco que, de forma muy explícita, se llamó *Jazz Flamenco* (RCA 3L12012 & RCA VICTOR LPM 1422). El autor, Lionel Hampton, vibrafonista, fue casualmente el segundo músico de color que Benny Goodman había introducido en su cuarteto (previamente trío, junto a Teddy Wilson y Gene Krupa). En la época en la que se editó este álbum, el número de *big bands* se había reducido notablemente, ya que el *bebop* y las tendencias posteriores habían copado el interés general sobre el jazz, aun habiendo perdido el interés del gran público. Los responsables de la compañía de discos RCA España propusieron a Lionel Hampton realizar una grabación en la que se reflejaran las distintas experiencias que el vibrafonista estaba viviendo en el país (Pujol, 2005: 313) durante un descanso de su gira europea, que incluía fechas en Madrid y Barcelona. El disco contó con la participación a las castañuelas de una bailaora flamenca llamada María Angélica, que Hampton habría conocido, según la información contenida en las ediciones americana y española del disco, en una *jam session* de 48 horas producida en *uno de los mejores tablaos*

---

<sup>4</sup> Recientemente, el profesor de la Universidad de Alicante Kiko Mora, ha constatado la presencia del cantaor Antonio Grau Mora, conocido como “Rojo el Alpargatero” junto con la bailaora Carmencita, durante tres noches en el Chickering Hall neoyorquino, en 1892.

<sup>5</sup> John Hammond fue un promotor y crítico musical que impulsó al jazz con una intensa actividad, sobre todo a partir de los años 30.

<sup>6</sup> Uno de los contactos más tempranos y célebres fueron los protagonizados por el guitarrista Ramón Montoya junto con el saxofonista Fernando Vilches en 1925 y la de Sabicas junto al Negro Aquilino, en 1947.

de flamenco español<sup>7</sup>. Además, este disco representa el debut discográfico de una de las figuras más importantes del jazz español, Tete Montoliu, aunque sorprendentemente no aparezca en los créditos. El resultado es un extraño experimento que dista mucho de contener un ápice de flamenco, aunque de forma nominal se acuñó discográficamente el término.

Son también muy conocidas las aproximaciones que realizó el jazz a través de la figura de Miles Davis, quien en sus discos *Kind of Blue* (CL 1355, 1959) y *Sketches of Spain* (CK 65142, 1960) se acercó al flamenco y a la música española. El tema *Flamenco Sketches*, contenido en el celebrado *Kind of Blue* de 1959, contó con el sonido impresionista del pianista Bill Evans, dándole a la pieza una sonoridad más cercana a Ravel que a cualquier artista flamenco que hubiera existido hasta ese momento. Sin embargo, en una sección de la base propuesta para los solos de los distintos intérpretes, la alternancia de una tríada mayor con la ubicada en el semitono inmediatamente superior, pero manteniendo el bajo de la primera, justifica, aparentemente, el nombre de la pieza:

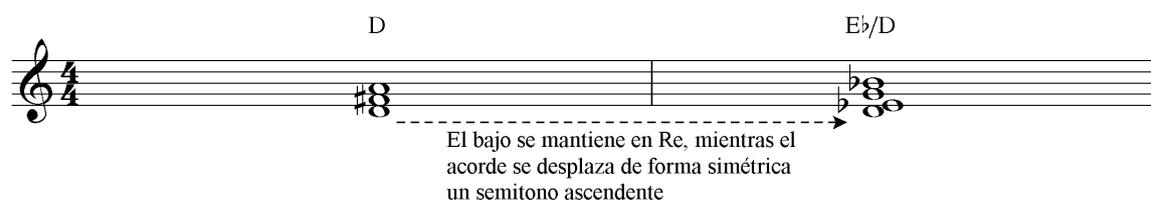


Figura 1: Progresión de acordes con claros matices frigios en la sección para improvisar de *Flamenco Sketches*

En *Sketches of Spain*, Davis realiza una aproximación algo más informada a la música española y andaluza. Recursos provenientes del flamenco, como los temas Soleá y Saeta, se combinaron con elementos procedentes de compositores “cultos” del nacionalismo español<sup>8</sup> como Manuel de Falla, en un entorno vestido de los elegantes y transgresores arreglos de Gil Evans. El universo artístico y creativo de Davis cristalizó en una obra de incuestionable entidad artística. Ahora bien, desde un punto de vista analítico, sería injusto catalogar cualquiera de estas grabaciones como jazz-flamenco. Es más certero hablar de músicos americanos procedentes de la tradición del jazz que enriquecen su concepto innovador con elementos procedentes de otras culturas o, como menciona Herrero, jazz sujeto a la influencia del flamenco (Herrero, 1991: 104). El jazz-flamenco parece quedar lejos todavía.

Un año después del lanzamiento de *Sketches of Spain*, otro coloso del jazz, John Coltrane, que precisamente grabó *Kind of Blue* dos años antes junto a Miles Davis, registró un álbum titulado *Olé Coltrane* (LP 1373, 1961). Pese a lo pretencioso y explícito del título, tan solo la primera canción presenta cierta analogía sonora con el mundo flamenco. Para ello, Coltrane se valió de elementos procedentes de la música popular, utilizando la melodía y progresión armónica de *El Vito*, a su vez sustentada sobre la cadencia andaluza. Los distintos solos que se suceden emplean alternativamente el modo frigio y el frigio *mayorizado*, emulando de forma algo más afortunada sonoridades procedentes del flamenco:

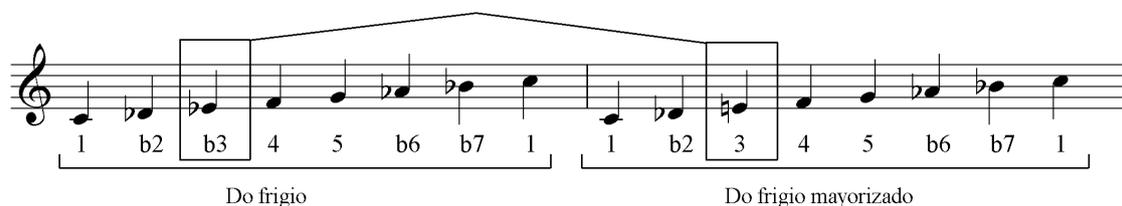


Figura 2: Diferencia entre frigio natural y frigio *mayorizado*

<sup>7</sup> Textualmente extraído de la información contenida en el vinilo original.

<sup>8</sup> La aproximación a la música española por parte de Miles Davis integra dentro del mismo conjunto al flamenco y al nacionalismo de Falla. Este hecho no debe inducir a confusión, siendo dos expresiones artísticas independientes y distantes, aun cuando Falla tomara elementos procedentes del propio flamenco para dotar a su obra de parte de ese carácter nacional.

Unos años después volvemos a encontrar un álbum llamado *Jazz Flamenco*, reacuñado por el saxofonista español Pedro Iturralde. Fue en una serie de tres discos, dos para el sello español Hispavox, *Jazz Flamenco Vol. I* (HH (S) 11-128) y *Jazz Flamenco Vol. II* (HHS 11-151) y uno para el sello Saba llamado *Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet-Paco de Lucía* (SB 15 143 ST), grabado tras la participación de Iturralde y su banda en el festival de Jazz de Berlín de 1967, producido por Joachin Berendt y lanzado en Alemania en 1968. Estas tres placas, registradas por la misma banda con pequeñas variaciones, presentaban un nuevo elemento que aproximaba un poco más al jazz con el flamenco: la inclusión de un guitarrista flamenco. Por tanto, encontramos un combo de jazz, en el cual participa, a veces de forma alterna, a veces de forma integrada, un guitarrista que efectúa toque puro. En los discos de Hispavox, los créditos reflejan a Paco de Antequera en dos temas del primer volumen, y a Paco de Algeciras en el resto<sup>9</sup>. La realidad es que tras el seudónimo “Paco de Algeciras” se escondía un joven Paco de Lucía, quien no podía aparecer en el disco por motivos contractuales (García Martínez, 1996: 119). La estética general recuerda mucho a *Olé* de Coltrane, con temas basados en melodías populares andaluzas próximas al flamenco (entre la que destaca, de nuevo, *El Vito*), además de nuevas referencias a la obra de Manuel de Falla y a distintos palos del flamenco, como *Bulerías* y *Soleares*. Es en esta última pieza, en la que sólo aparecen el saxo y la guitarra flamenca, donde observamos un verdadero contacto entre jazz y flamenco: un guitarrista efectuando un toque puro y un saxo emulando al cantaor, trazando contornos melódicos con una articulación claramente jazzística<sup>10</sup>.

Aunque De Lucía expresara en alguna ocasión que tras esa experiencia no había entendido nada<sup>11</sup>, durante la década de los 70 prosiguió con su particular apertura del flamenco, acercándose a distintos conceptos y estilos de una forma abierta y creativa. De Lucía comenzó a destacar fuera de nuestras fronteras y, tras varias tentativas de distintos músicos foráneos, colaboró en el disco de 1976 de Al Di Meola, donde también tocó John McLaughlin, lo que significó para el guitarrista de Algeciras la apertura de muchas puertas en su proyección internacional (Calvo y Gamboa, 1994: 159).

### 3. El vocabulario de improvisación de Jorge Pardo: licks y falsetas

¿Tú has oído en el disco de *Dolores* a un chaval que toca la flauta?”. “Sí; pero es que en el flamenco la flauta... Me van a matar, no lo van a entender<sup>12</sup>.”

Con estas palabras respondió Paco de Lucía a Pedro Ample (Pedro Ruy-Blas), fundador y líder de Dolores, cuando le sugirió contar con un joven Jorge Pardo, que comenzaba a despuntar en la escena musical madrileña de la Transición española. Tras participar con parte del grupo Dolores en el homenaje a Falla, intervenir en *La Leyenda del Tiempo*, de Camarón, y de consolidarse en la gestación del Sexteto de De Lucía con la grabación de *Sólo quiero caminar*, inició su carrera discográfica en solitario en 1982, además de colaborar y participar en innumerables discos de diversos estilos. Su frenética actividad le ha llevado a los más grandes escenarios del mundo y a realizar giras y grabaciones con figuras como el mencionado Paco de Lucía, en el mundo del flamenco, y Chick Corea, en el mundo del jazz, aunque su bilingüismo musical, con el paso de

---

<sup>9</sup> Aunque la autoría de la grabación de la guitarra flamenca en los discos de Iturralde para Hispavox haya sido siempre motivo de debate, el especialista Norberto Torres, en la discografía de Paco de Lucía incluida en su publicación *Guitarra Flamenca Vol. II* (Torres, 2008: 81) sostiene que Paco de Antequera solo habría grabado el corte *Las Morillas de Jaén*.

<sup>10</sup> Si bien la atmósfera recuerda a las grabaciones de Montoya y Sabicas, el contenido jazzístico de la interpretación de Iturralde es mucho más evidente, aunque un estudio comparativo de las tres grabaciones mencionadas probablemente aclarará las más que posibles conexiones entre ellas.

<sup>11</sup> En Antonio Casas (1974): Paco de Lucía. *Vibraciones*. Noviembre, 1974; *apud.* García Martínez (1996: 199).

<sup>12</sup> Pedro Ample (Ruy-Blas) a Paco de Lucía. Conversación recogida en (Gamboa, 2005: 89).

los años, ha podido acercarse cada vez más al flamenco, aun sin abandonar ese fraseo y estética jazzística tan personal:

Chick es un grandísimo músico pero me asusta estar pegado a gente como él que vive para y por su música 24 horas al día. Yo no soy de ese tipo de individuos. A mí me gusta la vida que llevo y dedicarme a mis cosas, no quiero que nadie me acapare. [...] Yo adoro a los grandes músicos como Chick, pero tengo a La Niña de los Peines y al Borrico, que es lo mío. (Pardo: 2005).

En cualquier caso, la figura de Pardo es paradigmática a la hora de acercarse a la eventual existencia de un estilo o tendencia llamada jazz-flamenco o flamenco-jazz. A través del estudio analítico de los trazados melódico-armónicos de su obra temprana podemos observar la mezcla de dos vocabularios distantes y distintos, al tiempo que cercanos y paralelos, desarrollados por un profundo conocedor de ambos universos y que navega entre ellos.

### 3.1 Paco De Lucía, Falla y Pardo. Flamenco, clásico y jazz

Paradójicamente, fue en esta particular aproximación al mundo clásico donde Paco de Lucía planteó un concepto novedoso en el que se incluían elementos rítmicos procedentes de la música latina, esencias jazzísticas y configuraciones instrumentales vanguardistas, consiguiendo no perder la atmósfera de la música de Falla. La inclusión de la flauta, presente en algunos de los cortes, parece verse parapetada por la temática próxima a la tradición culta, aunque la realidad es que estaba dando paso a un elemento que encontraría fácil acomodo en el flamenco durante los años posteriores. Pardo no participa en todos los temas, aunque su intervención colorea la percepción global del álbum:

Tabla 1: Participación de Jorge Pardo en el disco *Paco de Lucía Interpreta a Manuel de Falla*, 1978.

Canción	Participación
<i>Danza Ritual del Fuego</i>	Introducción Arreglos intercalados Doblaje de melodías intercaladas
<i>Danza (de La Vida Breve)</i>	Solo Arreglo final
<i>Canción del Fuego Fatuo</i>	Arreglos intercalados Doblaje de melodías a la guitarra Solo

De entre todos los temas que componen este disco, destaca por su originalidad y carácter transgresor la *Canción del Fuego Fatuo*, del Amor Brujo. La versión de De Lucía comienza con una rítmica similar al original y con sonoridad exclusivamente guitarrística, hasta que en torno al segundo 40, cambia el planteamiento general de la pieza. El patrón rítmico se hace más fluido y adquiere un *groove* distinto, lo que sumado a la inclusión de percusiones con un marcado carácter latino, una línea de bajo en directa conexión con la estética de Jaco Pastorius, y la aparición del evocador sonido de Jorge Pardo, hace que se genere una atmósfera inverosímil y novedosa. Además, es precisamente en esta adaptación de la popular obra de Falla donde encontramos material inconfundiblemente jazzístico en los fraseos de Pardo:

The image shows a musical score snippet for 'Canción del Fuego Fatuo' in G major. It starts at 2'33". The first part, labeled 'Cromatismo jazzístico', shows a chromatic line of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second part, labeled 'Resolución flamenca sobre el dominante', shows a similar line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a fermata over the final G4. Chords G, F°7, and F#7 are indicated above the staff.

Figura 3: Clara muestra de la alternancia de fraseo jazzístico y flamenco

Como se puede observar en este ejemplo, Pardo prepara el acceso al dominante flamenco, Fa sostenido séptima, con un fraseo claramente jazzístico, utilizando una sinuosa línea cromática

con una articulación procedente de la estética *bebop* y una continuidad melódica que alude a la obra temprana de músicos como Charlie Parker o Dizzy Gillespie. Una vez accede al dominante, abandona los cromatismos para moverse en el entorno tonal de la raíz del acorde, aunque la información rítmica parece acercarse mucho más al flamenco. Esta tendencia se ve reforzada por otra intervención posterior, en la que el instrumentista madrileño, sobre la misma base armónica, plantea de nuevo una frase estéticamente jazzística y poblada de cromatismos, aunque el tratamiento dado al dominante flamenco es distinto. En esta ocasión, realiza un descenso sobre el que ejecuta consecutivamente las terceras mayor y menor del acorde raíz, Fa sostenido séptima, reforzando el centro tonal con la finalización en esa misma nota:

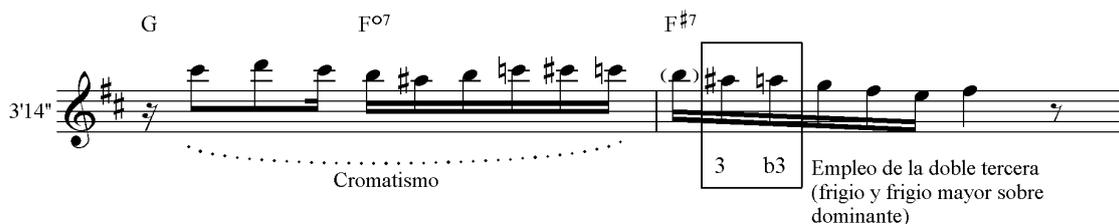


Figura 4: Nuevo ejemplo de cromatismo y resolución con doble tercera

El empleo de la doble tercera<sup>13</sup> está muy presente tanto en el flamenco, en general, como en el vocabulario de Paco de Lucía, en concreto. En esta frase, Pardo sintetiza de una manera eficiente los dos mundos, si bien el sentido de su fraseo se aproxima más al jazz que al propio flamenco. Lo que no deja de ser llamativo es el hecho de que, precisamente en este escenario, un disco homenaje a la música del compositor gaditano Manuel de Falla, Paco de Lucía decidiera tanto incluir una flauta travesera como dar libertad para plantear sonoridades y frases descaradamente jazzísticas; aunque puede que fuera precisamente la especificidad del planteamiento del disco lo que llevó a De Lucía a aprovechar la coyuntura y seguir abriendo puertas.

### 3.2 La leyenda de Camarón

Puede que el punto más efervescente de la carrera de Camarón aconteciese cuando se confeccionó y lanzó, Ricardo Pachón mediante, un disco que cambió la historia del flamenco, pese a que la recepción inicial no fuera del todo satisfactoria<sup>14</sup>, *La leyenda del tiempo*. La intervención de Jorge Pardo en el disco fue mucho más concreta que en los de De Lucía, aunque su participación fuera mayor en los ensayos y maquetas previas. Aún así, incluso llegó a actuar junto a él en el histórico concierto de Barcelona en 1979, compartiendo tablas con Weather Report, Stanley Clarke y Jeff Beck, en un nuevo contacto entre el mundo del jazz y el mundo de flamenco:

**Mañana, día 13, la plaza de toros la Monumental de Barcelona será escenario de un gran y único festival.  
En el mismo participarán los mejores exponentes del jazz y del rock de la actualidad en todo el mundo: Weather Report, Jeff Beck y Stanley Clarke, además de Dolores y el Camarón de la Isla.**

Figura 5: Recorte del diario la Vanguardia, 12 de julio de 1979

<sup>13</sup> Así como el de la doble séptima, mayor y menor. Estas dos variaciones sobre el modo frigio conforman la escala eneáfona, con frecuente presencia en músicas del mundo mediterráneo.

<sup>14</sup> Ricardo Pachón, en el documental *Tiempo de Leyenda*, afirma que el lanzamiento cosechó tal rechazo que se produjeron devoluciones argumentando que “eso no era Camarón”, en Sánchez Montes, José: *Tiempo de Leyenda*. 2009. Documental conmemorativo del 30 aniversario de su lanzamiento. Disponible on line en la web de Radio Televisión Española. <http://www.rtve.es/television/20091117/imprescindibles-tiempo-leyenda/301272.shtml> [Última consulta: 20 de enero de 2012].

En este trabajo, Pardo sólo toca en la rumba *Volando Voy*, compuesta por Kiko Veneno y con atributos claramente comerciales. La flauta aparece, además de en el cierre del tema, en un solo que se desarrolla durante ocho compases. En ellos se observa un planteamiento próximo al *latin-jazz* con continuos guiños al *bebop*, sobre todo en lo relativo al uso constante de síncopas para generar tensión, al empleo de un fraseo basado en grupos regulares de cuatro semicorcheas, y al retardo y acceso cromático a notas estructurales a modo de resolución:

Inicio de frase sincopado

B- A

Sección basada en grupos más regulares de 4 semicorcheas

B- A B-

Resolución por aproximación

Figura 6: Solo de Jorge Pardo en *Volando Voy*

En menos de dos años, Pardo, que venía desarrollando su arte en contextos experimentales y cuyo estilo, si bien no era estrictamente jazzístico, estaba estrechamente vinculado con la estética norteamericana, había mezclado su sonido con dos de los más grandes exponentes del flamenco de su época. Este enriquecimiento y su innovador papel no se estancaron aquí, sino que siguieron creciendo cuando Paco de Lucía le reservó un lugar en su celebrado *Sólo quiero caminar*, de 1981.

### 3.2 Sólo quiero caminar: el nacimiento del sexteto y de una nueva estética

Mucho más peso tuvo Pardo en la grabación del siguiente disco de Paco de Lucía, donde las experiencias que el guitarrista de Algeciras estaba teniendo con músicos de distinto calado parecieron asentarse en su concepto. Así, generó un álbum muy abierto al que se incorporó el bajista Carles Benavent, que sustituiría a Pepe Pereira, de Dolores, ya que tuvo que incorporarse al servicio militar (Pardo, en Calvo y Gamboa, 1994: 184). El sonido de Benavent, muy en la línea de Jaco Pastorius, sumado a la aportación del resto de integrantes del sexteto, dotó a la banda de un fuerte carácter internacional que se vio refrendado por la intensa actividad que desarrollaría en los años posteriores.

En esta ocasión, Pardo aprovecha el protagonismo y los espacios concedidos para impregnar el concepto con su peculiar estilo. De esta forma, cabe destacar la intervención en el tema *Convite*, donde el flautista nos sorprende con una compleja frase basada en la escala de tonos enteros, aunque ejecutada y planteada de una forma muy jazzística. Así, en el descenso armónico que atraviesa los acordes Re mayor y Do mayor (en lo que parece una apresurada cadencia andaluza) confronta la mencionada escala de seis sonidos para reposar en el dominante flamenco, Si Séptima, logrando un efecto inconfundiblemente jazzístico:

G F D C B<sup>7</sup>

Empleo de la escala de tonos

Figura 7: Empleo de la escala de tonos con una orientación jazzística

Pardo centra la atención armónica en el último acorde de la serie, Si séptima, sobre el cual aplica la previamente mencionada en su formato B7+5, probablemente debido a la velocidad con la que transcurren los dos acordes previos. Este tipo de prácticas, obviar rápidas transiciones armónicas y centrar el foco melódico en el acorde conclusivo de la secuencia, se han venido produciendo en el jazz desde el surgimiento del *bebop*, con especial incidencia en los habituales temas con veloces progresiones de acordes. Además, el empleo sistemático de la escala de tonos en improvisaciones jazzísticas se convirtió en un recurso clásico en los años 30, gracias a la popularidad obtenida por las canciones *Queer notions*, de Coleman Hawkins y *Octopus*, de Red Norvo, ambas registradas en 1933 (Zagalaz: 311).

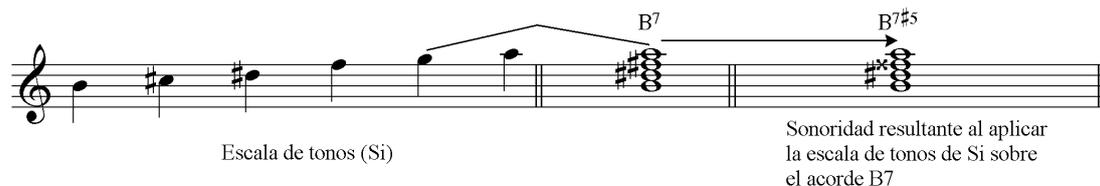


Figura 8: Aplicación de la escala de tonos de Si sobre B7

Aunque quizá el momento más transgresor del disco se encuentre en uno de sus últimos cortes, *Palenque*. En él, Pardo muestra su deuda estilística con Charlie Parker a varios niveles: no sólo con un fraseo basado en la veloz sucesión de grupos regulares de semicorcheas y estructuras *triádicas*, sino también con la utilización de un nuevo instrumento, el saxo. A nivel melódico-armónico, Pardo superpone la escala menor melódica de Sol, incluyendo el inicio a través de su triada, sobre La mayor durante el primer compás, para regresar al entorno frigio con doble tercera de forma descendente en el siguiente, aunque mantiene la sonoridad Fa sostenido. El constante empleo de material cromático y la confrontación escala/acorde se suman al desgarró en el sonido del instrumento, que conecta con el sentimiento flamenco en una temprana emulación al cantaor que el propio Pardo se encargaría de desarrollar en momentos posteriores de su carrera:



Figura 9: Fraseo *bebop* sobre dominante flamenco

La aportación de Pardo a este disco de Paco de Lucía está fuera de toda cuestión. La pregunta a responder sería: ¿se ha considerado de forma analítica tanto su significado como su repercusión en términos estilísticos? Las posteriores giras del sexteto, así como los continuos contactos tanto de Paco de Lucía como del resto de integrantes de aquella mítica formación con el mundo del jazz han podido restar nitidez al inicio de este camino, cuando el flamenco de Paco de Lucía, auténtico al tiempo que transgresor, dio el paso que le hizo atravesar unas fronteras que no delimitaban la nacionalidad, para mezclarse profundamente con esa música que esperaba ansiosa el encuentro, el jazz. La búsqueda, sin lugar a dudas, es atribuible al maestro de Algeciras, aunque queda todavía por ahondar en el papel determinante que jugó, y afortunadamente sigue jugando, Jorge Pardo.

#### 4. Conclusiones

Las constantes alusiones a lo largo de la historia sobre la relación entre el jazz y el flamenco rara vez se han visto sustentadas en un estudio de corte analítico. Además, el poder comercial al que se han visto abocados estos dos tipos de expresión musical ha podido condicionar o incluso forzar la gestación de productos musicales cuyos evocadores títulos han podido trasgredir los límites de la objetividad. Estos argumentos no anulan la posibilidad de que, efectivamente, se haya producido, como así parece, cierta mezcla o fusión entre ambas músicas. Aún así, la única manera de aclarar la profundidad de la mencionada fusión pasa por el análisis musical comparativo y la reconstrucción histórica; herramientas sobre las que se deben basar afirmaciones que aspiren a conseguir el rigor y científicidad requeridas en el mundo académico. De esta manera, en el análisis realizado a las intervenciones del flautista y saxofonista Jorge Pardo en un momento crucial del desarrollo del flamenco y de la música urbana andaluza, hemos podido observar cómo el planteamiento intelectual en términos de improvisación jazzística se ha visto afectado por la superficie dónde se venía desarrollando. El fraseo de Pardo, rico en influencias y matices procedentes de músicas ajenas a nuestras fronteras, se adapta al dominante flamenco y se desgarrá emulando el carácter roto de los cantaores. Este último punto se observa con claridad en el solo de saxo del tema *Palenque*, en *Sólo quiero caminar*, posterior a la colaboración de Pardo con Camarón de la Isla. A nivel melódico armónico, Pardo presenta una capacidad de improvisación profunda, evidenciando una deuda estilística con los fundamentos estéticos del *bebop*, así como con movimientos estilísticos posteriores. La superposición de escalas o estructuras *triádicas* sobre secuencias de acordes no totalmente concordantes, como hemos observado en *Palenque* o en *Convite*, pone de manifiesto la procedencia estilística del vocabulario de improvisación de Pardo, mientras que la manera de abordar las resoluciones, con una especial sensibilidad en el tratamiento de la doble tercera, muestra su absorción estética del mundo flamenco. Por lo tanto, se observa que el vocabulario temprano de improvisación de Jorge Pardo integra elementos jazzísticos y flamencos de forma orgánica, aunque no igualmente repartida. Su manera de improvisar procede de la tradición jazzística, incluyendo muchas otras influencias, pero la manera en que aborda la progresión de acordes propuesta por Paco de Lucía así como las soluciones adoptadas, muestran un inequívoco contacto entre jazz y flamenco así como una profunda comprensión de ambas músicas, que el músico madrileño seguiría desarrollando en los siguientes años.

En aras de comprender mejor la gran cantidad de material musical que mezcla jazz y flamenco en la actualidad, resulta evidente la necesidad de que aparezcan más estudios de corte analítico que ayuden a comprender cómo se ha engarzado este proceso, cuál es su estado actual, qué músicos efectivamente mezclaron y mezclan elementos no superficiales de ambas músicas y qué diferencias plantea acercarse al jazz desde el flamenco y al flamenco desde el jazz.

#### Bibliografía

- Blas Vega, José (2007). *50 años de flamencología*. El Flamenco Vive. Madrid.
- Calvo, P. & Gamboa, J.M. (1994). *Historia – guía del Nuevo Flamenco. El Duende de ahora*. Ediciones Guía de Música. Madrid.
- Camarón (1979): *La Leyenda del Tiempo*. Polygram 838 832 – 2
- Coltrane, J. (1961): *Olé Coltrane*. Atlantic LP 1373
- Corea, C. (1982): *Touchstone*. Stretch Records, SCD - 9003 - 2
- Davis, M. (1959): *Kind of blue*. CL 1355
- Davis, M. (1960): *Sketches of Spain*. CK 65142
- De Lucía, P. (1978): *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla*. Philips 836 032 - 2
- De Lucía, P. (1981): *Solo quiero caminar*. Philips 810 009 - 2
- De Lucía, P. (1991, 30 de noviembre). Entrevista en *El País* realizada por N. Sáenz de Tejada. Consultado el 10 de enero de 2012.
- Página web:

- [http://www.elpais.com/articulo/cultura/LUCIA/\\_PACO\\_DE\\_/FLAMENCO/relacion/musica/locos/elpepicul/19911030elpepicul\\_11/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/LUCIA/_PACO_DE_/FLAMENCO/relacion/musica/locos/elpepicul/19911030elpepicul_11/Tes)
- Gamboa, J.M. (2005): *Una Historia del Flamenco*. Espasa. Madrid.
- García Martínez, J. M (1996): *Del Fox Trot al Jazz Flamenco: el jazz en España: 1919 – 1996*. Alianza Editorial. Madrid.
- Grande, F. (2001): *Memoria del Flamenco*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- Hampton, L. (1956): *Jazz Flamenco*. RCA 3L12015
- Herrero, G. (1991). *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz*. Editorial Don Quijote. Sevilla.
- Iturralde, P. (1967): *Jazz Flamenco*. HH (S) 11 - 128
- Iturralde, P. (1968): *Jazz Flamenco*. Vol. 2. HHS 11 - 151
- Iturralde, P. (1968): *Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet - Paco de Lucía*. SB 15 143 ST
- Pardo, J. (2004, 24 de Julio). Entrevista en El País realizada por Fietta Jarque. Consultado el 10 de enero de 2012. Página web:  
[http://www.elpais.com/articulo/semana/acerque/jazz/sentido/reinvencion/constante/cosas/elpepiculbab/20040724elpbabese\\_5/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/acerque/jazz/sentido/reinvencion/constante/cosas/elpepiculbab/20040724elpbabese_5/Tes)
- Pardo, J. (2005, 7 de mayo). Entrevista en El País realizada por J.M. García Martínez. Consultado el 10 de enero de 2012.  
Página web:  
[http://www.elpais.com/articulo/arte/Jorge/Pardo/Chick/Corea/todo/gas/elpepiculbab/20050507elpbabart\\_13/Tes](http://www.elpais.com/articulo/arte/Jorge/Pardo/Chick/Corea/todo/gas/elpepiculbab/20050507elpbabart_13/Tes)
- Porter, L. (1992): *Jazz: from its origins to the present / by Lewis Porter and Michael Ullman with Ed Hazell*. Prentice Hall.
- Pujol, J. (2005). *Jazz en Barcelona. 1920 – 1965*. Almendra Music. Barcelona.
- Torres, N. (2009): *Guitarra Flamenca. Volumen II. Lo contemporáneo y lo escrito*. Signatura Flamenco. Sevilla.
- Zagalaz, J. (2010). *Innovaciones melódico – armónicas en la improvisación jazzística. Un recorrido a través de Body & Soul. 1935 -1945*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén. Jaén.