

Contactos tempranos entre jazz y flamenco en España. Una perspectiva analítica de la serie *Jazz-Flamenco* de Pedro Iturralde y Paco de Lucía (1967-1968)

Juan Zagalaz
(Universidad de Málaga)
juanzagalaz@uma.es

BIBLID [2605-2490 (2018), 1; 125-142]

Contactos tempranos entre jazz y flamenco en España. Una perspectiva analítica de la serie *Jazz-Flamenco* de Pedro Iturralde y Paco de Lucía (1967-1968)

En los últimos años, la conceptualización del jazz-flamenco como un enriquecimiento del lenguaje de músicos procedentes de ambos estilos se ha producido tanto a efectos prácticos como teóricos. Este artículo analiza una de sus manifestaciones más tempranas, desarrollada por Pedro Iturralde y Paco de Lucía entre 1967 y 1968 en los tres discos que componen la temática Jazz-Flamenco.

Palabras clave: Jazz, Flamenco, Pedro Iturralde, Paco de Lucía, hibridación.

Jazzaren eta flamenkoaren arteko kontaktu goiztiarra Espainian. Pedro Iturralde eta Paco de Lucía-ren *Jazz-Flamenco* seriearen (1967-1968) ikuspuntu analitikoak

Azken urteotan jazz-flamenkoa bi estiloetako musikarien hizkuntzaren aberaste modura kontzeptualizatu da bai ondorio praktikoetarako eta baita teorikoetarako ere. Artikulu honek horren adierazpen goiztiarrenetakoa aztertzen du, Pedro Iturralde eta Paco de Lucía-k 1967 eta 1968 urte bitartean Jazz-Flamenco gaia osatzen duten hiru diskoetan gauzatua.

Gako-hitzak: Jazza, Flamenkoa, Pedro Iturralde, Paco de Lucía, hibridazioa.

Early contacts between jazz and flamenco in Spain. An analytical perspective on the *Jazz-Flamenco* series by Pedro Iturralde and Paco de Lucía (1967-1968)

In recent years, a conceptualization of jazz-flamenco has taken place as a mutual enrichment of the vocabulary of musicians from both genres, both in theoretical and in practical terms. This article discusses one of its earliest manifestations, which was developed by Pedro Iturralde and Paco de Lucía in 1967-1968 over the three records drawn from the meeting of jazz and flamenco.

Keywords: Jazz, Flamenco, Pedro Iturralde, Paco de Lucía, hybridization.

Jazz y flamenco, una larga historia

El jazz y el flamenco han mantenido una intensa relación a lo largo de la historia. Pese a que en múltiples ocasiones se ha sugerido la existencia de conexiones relativas a la similitud de contextos históricos y sociales en los que ambas músicas emergieron, o a la “respuesta emocional que suscitan”, todavía no se ha realizado un estudio que lo analice comparativamente de forma rigurosa (Clemente, 2010, p. 96). Sin embargo, alejándonos del debate sobre los orígenes, en épocas más recientes las influencias mutuas se han puesto de manifiesto en varias ocasiones (Torres, 1994, p. 36). Tal y como indica Clemente (1995), en los años 50, mientras el jazz tiende a la universalización, en el flamenco se produce una introversión (p. 17).

Así, las referencias a España en el jazz se incrementaron desde mediados de esa década (Parent y Tossier, 2009, p. 64): *Jazz Flamenco* (RCA Victor. LPM - 1422, 1957) de Lionel Hampton, el disco *From St. Louis to Seville* (RCA Victor - LPM 1986, 1959) de Carlos Montoya¹, *Olé* de John Coltrane (Atlantic SD 1373, 1961) o los distintos acercamientos de Miles Davis hasta la llegada de *Sketches of Spain* (Columbia CL 1480, 1960).

Prácticamente en paralelo, en España se publicaba *Flamencología*, de González Climent (1955) y *Mundo y formas del cante flamenco*, de Ricardo Molina y Antonio de Mairena (1963), pilares del conservadurismo estético de la historiografía flamenca. Sin embargo, el saxofonista Pedro Iturralde (Falces, Navarra, 1929), desde una óptica jazzística e internacionalizada, se acercó al flamenco con el lanzamiento de la serie *Jazz Flamenco* entre 1967 y 1968 sin más pretensiones que “hacer jazz con espíritu de Andalucía” (Iturralde, 2004, citado en Asensio Segarra, 2012, p. 438). Iglesias apunta que “el interés de Iturralde por la hibridación entre el jazz y la música española ha de retrotraerse a finales de los años cincuenta, antes de la aparición de los discos de Davis, Evans y Coltrane”, si bien los arreglos de los temas los desarrollaría en su primera etapa estable en el histórico Whisky Jazz de Madrid, en torno a 1963 (2010, p. 154):

Iturralde, uno de los pioneros del jazz en España, regresó a Madrid en 1960 después de su periplo por tierras libanesas, griegas, alemanas y francesas, y firmó un contrato con uno de los principales locales de la capital, el *Whisky Jazz*. Poco después empezó e interesarse seriamente por la integración de algunos aspectos del

1. Para conocer con más detalle este disco, es recomendable revisar la siguiente referencia: Ortiz de Urbina, F. (2014). Carlos Montoya: From St. Louis to Seville (y un libro...). En: *Desde la 52. Blog sobre los sonidos de la sorpresa*, (2014), <http://jazzofftherecord.blogspot.com.es/2014/02/nd-carlos-montoya-from-st-louis-to.html#more>

flamenco y del folklore español en el jazz. En 1967, el productor y crítico musical Joachim Ernst Berendt le invitó a tocar en el prestigioso festival de Jazz de Berlín, que se celebraría en noviembre, y le sugirió que sumase a su quinteto de jazz un guitarrista flamenco (Iglesias, 2005, p. 829).

Bien por cuestiones comerciales, estéticas o por dotar de cierta autenticidad al concepto para que fuera aceptado por ambas audiencias (Borges, 2008, p. 224), Iturralde contó con la participación de un joven Paco de Lucía² tanto en las grabaciones como en la actuación en el Festival de Berlín de 1967. De Lucía se erigió posteriormente como catalizador y legitimador del empleo de recursos procedentes del jazz, ya que supo “comprender la necesidad de integrar nuevos conceptos al flamenco” (1991, p. 100), y desde aquellas grabaciones junto a Iturralde, sirvió de “puente entre el jazz y el flamenco” (Téllez, 2003, p. 13). Así, el guitarrista de Algeciras actuó como señuelo para el mundo del jazz y como guía para una nueva generación de músicos flamencos (Zagalaz, 2012, p. 39), renovando completamente el género a través de su búsqueda de nuevos modelos expresivos (Montiel, 1997, p. 97). Si el jazz había buscado referencias en el flamenco desde mediados de los 50, el flamenco reformuló su concepción armónica, melódica, compositiva y performativa a través de la figura de Paco de Lucía, con el jazz como elemento esencial, tomando como punto de partida los discos junto a Pedro Iturralde.

Dada la significación histórica del lanzamiento de la serie *Jazz-Flamenco* para comprender tanto el flamenco contemporáneo como las distintas hibridaciones entre jazz y flamenco que surgirían tras su lanzamiento, se hace necesario profundizar sobre distintos aspectos que influyeron, de una u otra forma, en la generación, desarrollo y proyección del concepto. Por lo tanto, el objetivo principal de este texto es analizar los discos grabados por Pedro Iturralde con la intervención de Paco de Lucía entre 1967 y 1968 desde los puntos de vista musical, estético y estilístico, así como buscar y profundizar en las conexiones con aproximaciones e hibridaciones previas que pudieran haber servido como referencia para Iturralde y el resto de la banda. Para ello, se ha empleado una metodología mixta que ha incluido el rastreo bibliográfico y discográfico, entrevistas personales, transcripción y análisis musical, con el fin de adquirir una perspectiva nítida y completa de las principales características de la serie *Jazz Flamenco*.

2. En el disco también figura el guitarrista Paco de Antequera, que intervendría exclusivamente en el primer volumen.

La serie *Jazz-Flamenco*: Pedro Iturralde y Paco de Lucía

Los discos

Si bien durante años hubo cierta confusión alrededor de los discos de la serie *Jazz-Flamenco*, liderados por Pedro Iturralde, en la actualidad parece comenzar a clarificarse. Esencialmente, entre 1967 y 1968 se publicaron un total de tres discos con un formato prácticamente idéntico, dos a través del sello Hispavox (*Jazz Flamenco*, Vol. I, HH (S) 11-128; y *Jazz Flamenco*, Vol. II, HHS 11-151) y uno mediante el sello alemán SABA (*Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet - Paco de Lucía*, SB 15 143 ST), grabado en tierras germanas un día después de la actuación del combo en el Festival de Jazz de Berlín de 1967³. Probablemente, la publicación tardía del disco de SABA en España (no se lanzó hasta 1974) y la reedición posterior de los dos volúmenes de Hispavox en un solo CD (por Blue Note, en 1996), pudieron ser las causas de la confusión generalizada.

El personal que efectuó las tres grabaciones fue prácticamente el mismo, con ligeras variaciones. El quinteto básico lo conformaron Pedro Iturralde al saxo, Paul Grassl al piano, Erich Peter al bajo, Peer Wyboris a la batería, y Paco de Lucía (de Algeciras, en los discos publicados por Hispavox), a la guitarra. Aunque también aparece el guitarrista Paco de Antequera en los créditos del primer volumen, Torres (2009) apunta a que sólo grabaría el tema “Las Morillas de Jaén”. A este quinteto se le sumarían Nuccio Intristano al trombón en el primer volumen de Hispavox, que sería sustituido por Dino Piana en el segundo volumen. Tanto en la grabación para SABA como en la actuación del Festival de Jazz de Berlín, la banda no contó con ningún trombonista.

Concepto y Repertorio

Tal y como se ha comentado previamente, el repertorio que conforma los tres discos proviene de diversas fuentes y distintas facetas de la música española. En el primer lanzamiento, *Jazz Flamenco I*, de los cuatro temas que componen el disco, tres son arreglos de canciones populares españolas, incluidas en la colección grabada por Federico García Lorca y La Argentinita en 1931. El tema que completa este primer

3. Para profundizar más en la historia de estos discos, se recomienda la lectura de la tesis doctoral de Iván Iglesias, *Improvisando la modernidad: en jazz y la España de Franco, de la guerra civil a la guerra fría*, así como el artículo “Los orígenes de la relación Jazz-Flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956 - 1968)”, publicado por el autor en la *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*.

disco, "Soleares", es un arreglo basado en el palo flamenco en el que participan exclusivamente Pedro Iturralde, interpretando la melodía, y Paco de Lucía, acompañando. Aunque presenta una estética completamente diferente al tema "Soleá" grabado por Miles Davis en *Sketches of Spain*, el vínculo a través del nombre es evidente.

En relación al disco grabado en Alemania para SABA, está conformado por dos arreglos procedentes de la tradición culta española. En concreto, se trata de las composiciones de Manuel de Falla "Canción de las penas de amor" y "Canción del Fuego Fatuo", esta última ya abordada por Miles Davis en su tema "Will O' the Wisp", incluido en su álbum *Sketches of Spain* (Zagalaz, 2016). La inclusión de "El Vito", única canción popular española no registrada en el disco de García Lorca, puede tener conexión con la grabación realizada por John Coltrane en 1961, titulada "Olé", y basada en la melodía del mencionado "El Vito". En este disco se incluye la única composición propia de Iturralde, titulada "Veleta de tu viento", basada en el modo frigio hispánico y que el saxofonista calificaba de *andalucismo*.

En cuanto a *Jazz Flamenco II*, resulta más variado, ya que recoge un arreglo de "¡Anda Jaleo!", en la categoría de canciones populares españolas (y también grabado por Lorca); un tema titulado "Bulerías", basado en el palo flamenco pero, a diferencia de "Soleares", con arreglos y banda; el tema "Adiós Granada", procedente de la Zarzuela *Emigrantes*, compuesta por Tomás Barrera Saavedra y Rafael Calleja Gómez con libreto de Pablo Cases; y un tema titulado "Homenaje a Granados", y basado en la "Danza Española Op. 37, Nº 5, Andaluza" para piano, escrita por el compositor ilerdense Enrique Granados, y cuya melodía principal es también citada por Davis en su versión del *Concierto de Aranjuez* (Zagalaz, 2016).

En relación a la elección de los temas que compondrían los discos, en una reciente entrevista concedida al autor, Iturralde afirmaba lo siguiente:

Lo importante de esos discos no es los temas, podía haber sido cualquier otra cosa. Es la reestructuración rítmico - armónica de las piezas, y luego las improvisaciones; no las mías solamente, la del trombón, y las del piano... [...] porque improvisamos... no improvisamos sobre las canciones, improvisamos sobre la estructura rítmico - armónica que yo propuse (Iturralde, 2014).

Así, Pedro Iturralde pone en valor los arreglos y las improvisaciones por encima de la elección de temas, aunque tal y como se ha observado, aluden de forma clara a aproximaciones previas del mundo del jazz a la música.

Disco	Tema	Procedencia
Jazz Flamenco I 1967 Hispavox	"Las Morillas de Jaén"	<i>Canciones populares españolas</i>
	"Café de Chinitas"	<i>Canciones populares españolas</i>
	"Zorongo Gitano"	<i>Canciones populares españolas</i>
	"Soleares"	<i>Palo Flamenco</i>
Flamenco Jazz Pedro Iturralde Quintet - Paco de Lucía 1967-1968	"Veleta de tu viento"	<i>Composición propia - Pedro Iturralde</i>
	"Canción de las penas de amor"	<i>Tradición culta española - Manuel de Falla</i>
	"El Vito"	<i>Canciones populares españolas</i>
	"Canción del Fuego Fatuo"	<i>Tradición culta española - Manuel de Falla</i>
Jazz Flamenco II 1968 Hispavox	"Bulerías"	<i>Palo Flamenco</i>
	"Adiós Granada"	<i>Zarzuela</i>
	"¡Anda Jaleo!"	<i>Canciones populares españolas</i>
	"Homenaje a Granados"	<i>Tradición culta española - Enrique Granados</i>

Tabla 1. Procedencia del *track - list* de la serie *Jazz-Flamenco*

Sonoridad melódico-armónica: el frigio como elemento vertebrador

Aunque Fernández sostiene que el modo frigio como tal aparece en muy pocos cantes flamencos (2004), su sonoridad está presente en la mayoría de los cantes. Actualmente, el debate sobre la naturaleza armónica del flamenco ha captado el interés de flamencólogos y musicólogos; es el caso de Faustino Núñez, que en su blog *Flamencópolis* aporta el concepto *tonalidad modal andaluza*, clarificando que la función de tónica recae sobre el acorde mayor construido sobre el tercer grado de la escala mayor occidental, (de iii a I), y el de dominante en el acorde mayor situado a medio tono ascendente de distancia (de IV a bII como dominante). El musicólogo norteamericano Peter Manuel, a su vez, coincide en la idea de tonalidad andaluza o frigia (2006), compuesta por la progresión La menor, Sol mayor, Fa mayor y Mi mayor, en la cual Mi adquiere la función de tónica y *finalis* (Manuel, 1986).

Grados en tonalidad de La menor	i	bVII	bVI	V
	Am	G	F	E
Grados en tonalidad modal andaluza	iv	bIII	bII	I

Ilustración 1. Armonización de la *tonalidad modal* andaluza propuesta por Faustino Núñez.

Muchas de las piezas grabadas por Iturralde están basadas, de forma total o parcial, en esta *tonalidad modal*, y la sonoridad fría está presente en todo el disco. Sobre su utilización, el propio Iturralde, en entrevista personal, añade algunos matices:

En los libros, no de jazz, sino de música de todo lo que se ha hecho en el siglo XX, música contemporánea y Debussy [...] y Ravel. Esa escala se llama la escala fría española, que debía ser la escala fría andaluza [...] se conoce en el mundo como *Spanish Phrygian* (Iturralde, 2014).

Iturralde, en la entrevista, se refiere a una escala basada en modo el frigio pero con dos terceras, mayor y menor, que no es exactamente lo que se considera *Spanish Phrygian* de forma general. Bajo esta denominación se suele encontrar el quinto modo de la escala menor armónica, también llamado *Phrygian Dominant* o *Mixolydian b2b6*. Sin embargo, el matiz que introduce Iturralde es el empleo de una doble tercera, mucho más cercano al flamenco y empleado por Paco de Lucía de forma habitual en secciones melódicas a partir de la década de los 70, aunque sin incluir la variabilidad de la séptima (Zagalaz, 2012b):

Spanish Phrygian - 5º Modo de la escala menor armónica

Frigio alterado flamenco (Zagalaz, 2013)

Ilustración 2. *Spanish Phrygian* y Frigio alterado flamenco.

Distribución y estética

Tal y como se ha comentado previamente, el concepto central del disco es un cuarteto/quinteto de jazz al que se añade puntualmente una guitarra flamenca. Así, si la duración total de reproducción de los tres discos es una hora y cincuenta minutos, la banda sin guitarra ocupa más del 90% de ese tiempo, siendo las combinaciones banda/guitarra flamenca, saxo/guitarra y guitarra sola mucho menos frecuentes en los discos, tal y como refleja la siguiente tabla:

Formato	Duración	Porcentaje
Banda + guitarra	12'21"	11,1%
Saxo + guitarra	9'44"	8,7%
Guitarra flamenca	12'22"	11,1 %
Banda (sin guitarra)	1:16'31"	68,9%
TOTAL	1:50'58"	100%

Tabla 2. Distribución de tiempos y combinaciones en la serie *Jazz-Flamenco*.

Tal y como afirma Goialde, “la inclusión de la guitarra flamenca constituye una novedad importante” (2017, p. 178), ya que implicaba “el contacto real entre músicos integrados en una estética y realidad artística jazzística y un guitarrista puramente flamenco” (Zagalaz y Olaya, 2012, p. 12). Aun así, como se puede observar, el tiempo de interacción de la banda con la guitarra es muy escaso, limitándose además a la presentación de los temas principales. Las intervenciones de la guitarra sola también son muy escasas, generalmente de forma intercalada, sin ningún tipo de interacción con la banda. En este sentido se expresaba el propio de Lucía, en la reciente biografía de Téllez (2015, p. 152): “Pedro Iturralde [...] me buscó para aquel disco, pero, en realidad, no se trató de un experimento de fusión, sino de intercalar mi guitarra entre interpretaciones de jazz. Así fui a Berlín, y yo, por aquel entonces, no sabía quién era Miles Davis”.

Pedro Iturralde, por su parte, en unas declaraciones con motivo de su actuación en el XVI Festival Internacional de Almería (2006), apuntó que llevar a cabo el “Jazz-Flamenco” fue idea suya, y lo hacía sin guitarra (En Asensio Segarra, 2012, p. 438),

hecho que se refleja en la tabla de distribución de tiempos. En cualquier caso, cada una de las categorías que se han establecido han tenido precedentes históricos con una vinculación más o menos estrecha con el resultado final del disco, como se observará a continuación.

Posibles conexiones con aproximaciones previas

Del jazz al flamenco: John Coltrane

De las estéticas que se abordan y desarrollan a lo largo de los discos y que se han mencionado anteriormente, algunas presentan interesantes y evidentes conexiones con propuestas previas, que podrían haber formado parte de la gestación del concepto de Iturralde. De ellas, la que más analogías presenta en cuanto a textura es la propuesta de John Coltrane, quien basa el tema homónimo de su disco *Olé* en la melodía de "El Vito". Porter indica que el interés de Coltrane por la música española podría ser otro legado de *Sketches of Spain* (1998, p. 212), y que podría haber escuchado la melodía a través de diversas fuentes, como en el disco del concierto de la banda norteamericana Weavers en el Carnegie Hall, publicado en 1955 (1998, p. 330). Parent y Tosser añaden que la versión de "El Vito" politizada durante la Guerra Civil española, titulada "El Quinto Regimiento", fue emitida en Estados Unidos interpretada por los veteranos del Batallón Abraham Lincoln, que sirvió en el mencionado conflicto bélico, así como por artistas del Frente Popular, entre los que se encontraba Pete Seeger, posteriormente en Weavers (2009, p. 65). Además, los bailarines Rosario y Antonio rodaron la película *Hollywood Canteen* en 1944 para Warner Brothers, en la cual interpretaban "El Vito" acompañados de una orquesta⁴.

Independientemente de donde Coltrane tomara la idea, existen varios motivos que sustentan que fuera una de las referencias para la gestación del concepto de Iturralde. En primer lugar, el hecho de que Iturralde incluyera el arreglo de "El Vito", considerando que no está en las canciones populares grabadas por Lorca, y que lo hiciera precisamente en el disco publicado por SABA, con una mayor proyección a un contexto internacional, induce a pensar en ese sentido. En cuanto a la textura general, el *line - up* de la banda de Coltrane estaba compuesto por él mismo al soprano y al tenor, McCoy Tyner al piano, Art Davis y Reggie Workman a los contrabajos, Elvin Jones a la batería, Freddie Hubbard a la trompeta y George Lane en el saxofón alto en el tema "Dahomey Dance". En el caso de los discos *Jazz-Flamenco*,

4. Grabación disponible en: <https://vimeo.com/7179122>

Iturralde, el solista principal, también alterna el saxo tenor con el soprano; se mantiene la base y la textura general con el piano, el contrabajo (en este caso solamente uno) y la batería. Aunque Iturralde no incluye flauta, trompeta ni saxofón alto, la textura de ambas bandas es muy similar, y se aprecian referencias del saxofonista navarro a la grabación de Coltrane. El tema principal es el mismo, la propia duración de la grabación (18'18" "Olé", 14'59" "El Vito") es muy similar, y se observan claros vínculos en el tratamiento del ritmo en la batería por parte Peer Wyboris. En cuanto a la estructura y orden de aparición de los solistas, se observan convergencias y divergencias.

Coltrane inicia "Olé" con una introducción por parte de uno de los contrabajos durante dieciséis compases, seguidos por otros tantos con la incorporación de la batería y el piano. Durante veinticuatro compases más prosigue la introducción, sumándose Coltrane con frases conformadas por valores largos, antes de proceder a la presentación de la melodía principal, con sus dos subfrases, en el minuto 0'58":

Melodía A

0'58"

B C/B D/B C/B B

Melodía B

B C/B D/B C/B B

Ilustración 3. Melodía principal de "Olé Coltrane - El Vito".

Tras un breve enlace, vuelve a recapitular la melodía principal completa en el minuto 1'32", antes de dar paso a los solos. El orden de aparición de los solistas, una vez presentada la melodía principal, comienza con la flauta, seguida de la trompeta, el piano y los contrabajos, para cerrar esta sección con el solo de Coltrane. El final se produce rebajando poco a poco la intensidad, sin recapitular el tema.

Iturralde, por su parte, abre el tema con una introducción con tres partes. La primera la desarrollan la guitarra flamenca, el contrabajo y el piano, tocando la primera parte del tema principal. En la segunda parte, son el saxo y el trombón quienes trazan la melodía armonizada a dúo acompañados por el resto de miembros de la banda salvo la guitarra, tocando esta vez tanto la sección A como la B de la melodía.

Para terminar la introducción, y antes de dar la entrada al tema principal, la guitarra dispone de unos compases en solitario para efectuar el enlace con la melodía principal. La presentación de la melodía principal también es diferente, con una mayor elaboración en la instrumentación. En la sección A, el saxo está armonizado por el trombón, y en la melodía de la sección B es interpretada por el contrabajo, con arreglos rítmicos cortados por parte de la batería y el piano:

Ilustración 4. Melodía A de "El Vito" de Pedro Iturralde.

Ilustración 5. Melodía B de "El Vito" de Pedro Iturralde.

En esta versión, es el saxo el que inicia la ronda de solos, cuya estética es muy similar a la desarrollada por Coltrane, sobre una nota pedal sustentando una aproximación fría durante la mayor parte de la sección. Sin embargo, la base armónica presenta algunas variaciones en su tramo final, basadas en la cadencia andaluza. A continuación, se producen los solos de trombón y piano, seguidos de una nueva sección para la guitarra sola. En torno al minuto 13'04" el saxo regresa a la parte B de la melodía principal como en la introducción, para dar paso al tema principal, tal y como se había planteado en su estructura AA BB tras la introducción. En el tramo final, Iturralde realiza frases empleando armónicos del saxo, lo que también nos retrotrae a la versión de Coltrane.

Olé - John Coltrane	El Vito - Pedro Iturralde
Sección	Sección
Intro contrabajo	Intro guitarra, contrabajo y piano (melodía A)
Intro contrabajo, piano y batería	Intro Saxo y trombón + banda (Melodía A, B y B)
Intro contrabajo, piano, batería y saxo	Intro guitarra flamenca (sola)
Melodía Principal A y B	Melodía Principal AA y BB
Enlace	Solo Saxo
Melodía Principal A y B	Solo Trombón
Solo Flauta	Solo Piano
Solo trompeta	Solo Guitarra flamenca (sola)
Solo Piano	Enlace melodía B B (como en la introducción: Saxo, trombón + banda)
Solo Contrabajos	Melodía Principal AA + BB
Solo Saxo	Final
Final	

Tabla 3. Distribución secciones "Olé" - "El Vito".

Aunque el orden de los solos es diferente, es en la sección para improvisar donde encontramos más analogías entre ambas grabaciones, ya que la coincidencia de instrumentos, el tratamiento rítmico, el arreglo de los contrabajos y la sonoridad fría se erigen como elementos comunes. Por tanto, existen distintos parámetros que sugieren que tanto Iturralde como el resto de jazzistas que integraban la banda tendrían en mente la grabación de Coltrane. Las alusiones a otras aproximaciones, como Miles Davis, son menos evidentes, aunque fuera el lanzamiento de *Sketches of Spain* lo que terminara de convencer a los músicos con los que tocaba en ese momento para desarrollar el concepto (García Martínez en Goialde, 2017). Además, Coltrane era ya en aquel momento un músico de referencia para los saxofonistas tenores y sopranos del ámbito del jazz, y tal y como afirma Asensio, habría influenciado a Iturralde en el desarrollo de su estilo (2012, p. 439).

Del flamenco al jazz: Vilches, Aquilino y Fosforito

Uno de los aspectos más destacados de la serie *Jazz Flamenco* se produce con la interacción entre el saxo y la guitarra flamenca, sin acompañamiento por parte de la banda. Se puede observar en momentos como la introducción de “Café de Chinitas” o en algunas secciones de “Zorongo Gitano” y “¡Anda jaleo!”. Sin embargo, el tema más destacado en este sentido es “Soleares”, en el que Iturralde asume el papel de cantaor mientras De Lucía efectúa el toque tradicional. Esta tendencia, actualmente muy en boga gracias al trabajo de músicos como Jorge Pardo, presenta referencias mucho más antiguas, ya que entre los años 1932 y 1933 se desarrolló en España lo que se conoció como el *saxofón flamenco* (Zagalaz, 2015). Se trató de una aproximación que cosechó un éxito comercial notable en 1932, protagonizada por los saxofonistas Fernando Vilches y Aquilino Calzada, que compitieron y colaboraron a lo largo de los siguientes años hasta la llegada de la Guerra Civil, y que se rodearon de guitarristas flamencos históricos, como Ramón Montoya, Manolo de Badajoz o el propio Sabicas. Musicalmente, su concepto consistió en emular a un cantaor, mientras eran acompañados por guitarristas de la tradición flamenca. Así, las grabaciones entre Vilches y Montoya, un total de seis, se producirían entre 1932 y 1933, las de Aquilino y Manolo de Badajoz (dos) entre 1932 y 1939, y la de Aquilino y Sabicas, probablemente, en 1947 (Zagalaz, 2015). Sin embargo, no fue hasta mediados de la década de los noventa cuando estas grabaciones comenzaron a resurgir en distintos recopilatorios. Por tanto, cabría preguntarse si Iturralde las conocía o, por el contrario, fue una idea *original* suya al desconocer el precedente: “El negro Aquilino tampoco hacía, yo creo, improvisaciones [...] lo que hacía, trataba de tocar pues canciones andaluzas, la melodía. Yo sí lo conocí al Negro Aquilino, no lo oí tocar nunca y grabó algún disco [...] él tocaba en plazas de toros” (Iturralde, 2014).

Por tanto, Iturralde conocía a Aquilino, si bien en toda la entrevista no menciona ni una vez a Fernando Vilches. En cuanto a Aquilino, Iturralde destaca su labor tocando fandangos y copla andaluza, pero no hace referencia a que tocara con guitarristas flamencos, por lo que es posible que no tuviera acceso ni a las grabaciones de Fernando Vilches ni a las de Aquilino con guitarrista. Aunque el hecho de imitar la parte vocal con instrumento sea una tendencia habitual en determinadas circunstancias, Iturralde podría haberse inspirado también en esas grabaciones, así como de las distintas aproximaciones de Davis en *Sketches of Spain* (“Saeta” y “Soleá”), aunque, en este caso, sin la participación de un guitarrista flamenco.

Independientemente de donde sacara la idea de emular a un cantaor, resulta de interés valorar si las melodías trazadas por el saxofonista eran improvisadas o, por el contrario, procedían de alguna otra fuente. En este sentido, Iturralde expresaba que cuando tocaba con Paco de Lucía a dúo (sin el resto de la banda) no improvi-

saba, sino que interpretaba la melodía (Iturralde, 2014). La inspiración podría venir de alguno de los artistas flamencos contemporáneos, y el propio Iturralde menciona que para la Soleá se basó en el cantaor Fosforito, que trabajaba con Paco de Lucía en aquella época: “[...] la Soleá que tocamos él y yo solos, ¿no? [...] Ahí trato de emular, ahí no improviso. Trato de decir una Soleá, que yo aprendí, yo oía muchos discos [...] de Fosforito [...] Trato la Soleá que se llama Soleá de Alcalá o algo así” (Iturralde, 2014).

Rastreando la discografía de Fosforito en la época, en 1968 lanzó tres EP para la casa Belter, titulados *No te des por ofendida* (Belter 52.190, 1968), *Estás haciendo que me duela* (Belter, 52.193, 1968) y *Me puse a beber un día* (Belter 52.195, 1968). En todos ellos, el guitarrista acompañante era Paco de Lucía, y la única Soleá o Soleares que se observa está en el primer registro, *No te des por ofendida*. Si se comparan ambas versiones las analogías son evidentes⁵:

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled 'Fosforito', shows a melody in treble clef with lyrics: 'Si al gu na vez te o fen di no te des por o fen di da'. The lower staff, labeled 'Iturralde', shows a similar melody. Annotations with arrows and boxes highlight similarities: 'Mismo motivo inicial' at the beginning; 'Reposa en la misma altura' pointing to a note in the middle of both staves; and 'Resuelve en la tónica flamenca con descenso en modo frigido' pointing to the final notes of both staves.

Ilustración 6. Comienzo de las Soleares interpretadas por Fosforito y Pedro Iturralde junto a Paco de Lucía.

El hecho de que el lanzamiento de *Jazz Flamenco I* se produjera en 1967 y el de *No te des por ofendida* en 1968 puede tener varias explicaciones. En primer lugar, que se grabara en 1967 aunque se publicara en 1968, y De Lucía, los propios estudios de Hispavox o alguna de las personas de la compañía involucradas en la reunión,

5. La interpretación de Pedro Iturralde ha sido transportada medio tono ascendente para poder apreciar mejor la similitud con la de Fosforito, en su tono original.

tuvieran una copia⁶. En segundo lugar, que se basara en otra soleá de Fosforito, como “Soy lo mismo que el metal” (Philips 421 206 PE, 1959) o “Que nadie se llame a engaño”, incluida en el disco *El Café del Burrero* (Philips 421 204 PE, 1956), aunque las transcripciones muestran menos puntos de contacto desde el punto de vista melódico. Otra vía sería que Iturralde conociera otras Soleares de Arcas (u otras soleares clásicas del repertorio de la época), grabadas por otros artistas flamencos del periodo, o incluso que no se basara en ninguna en concreto, dado que gran parte del repertorio tradicional del flamenco se basa en melodías y cambios de acorde muy similares. En último lugar, un asesoramiento por parte del propio Paco de Lucía sería también más que probable.

Conclusiones

La existencia de creaciones musicales que integran, de algún modo, jazz y flamenco, ha sido una constante desde la década de los 50 del pasado siglo XX. Esta alusión permanente no ha sido observada con detenimiento por el mundo académico hasta épocas muy recientes, por lo que todavía queda un largo camino hasta comprender y diferenciar la naturaleza de cada una de estas hibridaciones. Sin embargo, en esa línea de tiempo en la que ambas músicas han estado en contacto, los discos de Pedro Iturralde junto a Paco de Lucía ocupan un lugar importante, al producirse un contacto real entre ambos géneros. Aunque los arreglos de la mayor parte de temas se limiten a alternar secciones entre banda y guitarra, o que la guitarra intervenga en las melodías principales sin llegar a interactuar con el resto de músicos, la realidad es que el combo y el guitarrista flamenco tocan juntos, y de forma organizada. El repertorio, basado en sonoridades frigias y en la cadencia española, guarda similitudes bastante notables con las aproximaciones previas, como Miles Davis o John Coltrane, desde la elección del repertorio hasta los parámetros estéticos de determinadas secciones. En cuanto a “Soleares”, interpretada por Iturralde y De Lucía sin el resto de la banda, conecta tanto con el pasado, con las grabaciones producidas durante el auge del saxofón flamenco de Vilches y Aquilino, como con propuestas posteriores, particularmente con las desarrolladas por músicos como Jorge Pardo. Además, este primer contacto de Paco de Lucía con el jazz pudo determinar su insistencia en incorporar elementos del mismo a su concepto del flamenco. Un flamenco que comenzaría a redefinirse precisamente en 1969, con el inicio de la cola-

6. Cabe recordar que la compañía Hispavox trabajó, entre otras compañías, con Belter, por lo que sería factible que tuvieran grabaciones de Fosforito antes de ser publicadas.

boración entre Paco de Lucía y Camarón de la Isla, y que acabaría cristalizando con la creación del Sexteto de Paco de Lucía tras las múltiples experiencias del guitarrista con músicos de jazz. Para comprender todo este proceso, hay sin duda que detenerse en la serie *Jazz-Flamenco*, si bien todavía queda trabajo por hacer en pos de trazar con precisión la línea que ha conectado la realidad del jazz con el flamenco a lo largo de la historia.

Referencias

- Asensio Segarra, M. (2012). *El Saxofón en España (1850-2000)*. Madrid: Artgerust.
- Borges, E. (2008). Erigiendo el sentido en el flamenco-jazz los imaginarios musicales como sistema de interacción simbólica. En De Aguilera Moyano, M. Adell i Pitarch, J. E. y Sedeño Valdellós, A. M. (coords.). *Comunicación y música*. Vol. 2, pp. 211-235.
- Clemente, L. (1995). *Filigranas. Una historia de fusiones flamencas*. Valencia, Editorial La Máscara.
- Clemente, L. (2010). Jazz-flamenco Azulado. En *In'n Out. In - fusiones de jazz*. Ruesga Bono, J. (ed.). Sevilla, Artefacto, 2010, pp. 77-110.
- Goialde Palacios, P. (2017). *Historia de la Música Jazz (III). Del Free Jazz a las músicas de fusión*. Madrid: Bubok.
- Fernández, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco. Ritmo, Armonía, Melodía, Forma*. Madrid: Acordes Concert.
- González Climent, A. (1989). *Flamencología. Toros, cante y baile*. Córdoba: Ediciones de la posada. Demófilo, 1989. (Original de 1955).
- Herrero, G. (1991). *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz*. Granada: Editorial Don Quijote.
- Iglesias, I. (2005). La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: el Jazz-Flamenco. *Revista de Musicología*, 28(1), pp. 826-838.
- Iglesias, I. (2010). *Improvisando la modernidad: en jazz y la España de Franco, de la guerra civil a la guerra fría*. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid.
- Manuel, P. (1986). Evolution and Structure in Flamenco Harmony. *Current Musicology*, 42, pp. 46-57.
- Manuel, P. (2006). Flamenco in Focus. An Analysis of a Performance of Soleares. En Tenzer, M. (ed.): *Analytical studies in World Music*. New York: Oxford University Press, 2006, pp. 92-119.
- Molina, R. y Mairena, A. (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Ediciones Giralda (original 1963).
- Montiel, E. (1997). *Camarón. Vida y muerte del cante*. Barcelona, Ediciones B.
- Ortiz de Urbina, F. (2014). Carlos Montoya: From St. Louis to Seville (y un libro...). En *Desde la 52. Blog sobre los sonidos de la sorpresa*. Recuperado de <http://jazzofftherecord.blogspot.com.es/2014/02/nd-carlos-montoya-from-st-louis-to.html#more>

- Parent, E. y Tosser, G. (2009). The Dilemmas of African - American Orientalism: Coltrane and the Hispanic Imaginary in "Olé". *Jazz Research Journal* 3/1, pp. 63-85.
- Porter, L. (1998). *John Coltrane: His Life and Music*. Michigan: University of Michigan Press.
- Téllez, J. J. (2003). *Paco de Lucía en vivo*. Madrid: Plaza Abierta.
- Téllez, J. J. (2015). *Paco de Lucía. El hijo de la portuguesa*. Madrid: Planeta.
- Torres, N. (1994). Paco de Lucía o el Miles Davis del Flamenco. *La Caña: revista de flamenco. Asociación cultural La Caña*, 10, pp. 36-43.
- Torres, N. (2009) *Guitarra flamenca. Volumen II. Lo contemporáneo y lo escrito*. Sevilla: Signatura Flamenco.
- Zagalaz, J. (2012). The Jazz-Flamenco Connection: Chick Corea and Paco de Lucía Between 1976 and 1982. *Journal of Jazz Studies* vol. 8, 1, Spring 2012, pp. 33-54.
- Zagalaz, J. (2013). El impacto del jazz en la renovación del flamenco: una perspectiva analítica a través de la obra de Paco de Lucía entre 1978 y 1981. En Marín López, J., Gan Quesada, G., Torres Clemente, E. y Ramos López, P. *Musicología global, musicología local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 865-880.
- Zagalaz, J. (2015). Fernando Vilches y Aquilino Calzada: el surgimiento del saxofón flamenco en la Segunda República Española. *Anuario Musical*, 70, enero - diciembre 2015, pp. 143-160.
- Zagalaz, J. (2016). Los orígenes de la relación jazz-flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956 - 1968). *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, pp. 93-124.
- Zagalaz, J. y Díaz Olaya, A. M. (2012). Distintos tipos de contacto entre jazz y flamenco; de la apropiación cultural a la fusión de géneros. *Arte y Movimiento*, 7, Diciembre. Universidad de Jaén, pp. 9-19.

Discografía

- Coltrane, J. (1961): *Olé Coltrane*. Atlantic LP.
- Davis, M. (1960): *Sketches of Spain*. CS 8271.
- Fosforito, (1968a): *No te des por ofendida*. Belter 52.190.
- Fosforito, (1968b): *Estás haciendo que me duela*. Belter, 52.193.
- Fosforito, (1968c): *Me puse a beber un día*. Belter 52.195.
- Hampton, L. (1957): *Jazz Flamenco*. RCA Victor. LPM - 1422.
- 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.
- Montoya, C. (1959): *From St. Louis to Seville*. RCA Victor - LPM 1986.

Entrevistas

Iturralde, P. (2014). Entrevista telefónica concedida al autor.

Fecha de envío: 27/09/2017

Fecha de revisión: 20/02/2018

Fecha de aceptación: 12/03/2018