



---

LA HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ESPAÑA COMO PROYECCIÓN DE IDENTIDAD NACIONAL  
ORIENTADA AL MERCADO: EL JAZZ-FLAMENCO

Author(s): Iván Iglesias

Source: *Revista de Musicología*, Vol. 28, No. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio 2005), pp. 826-838

Published by: Sociedad Española de Musicología (SEDEM)

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/20798104>

Accessed: 06-01-2020 20:06 UTC

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*Sociedad Española de Musicología (SEDEM)* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Musicología*

# LA HIBRIDACIÓN MUSICAL EN ESPAÑA COMO PROYECCIÓN DE IDENTIDAD NACIONAL ORIENTADA AL MERCADO: EL JAZZ-FLAMENCO

*Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005)

Iván IGLESIAS

*Resumen: El proceso de hibridación entre jazz y flamenco, tras los célebres pero limitados experimentos de Miles Davis, Gil Evans y John Coltrane, entre otros, en Estados Unidos, fue reiniciado desde España por el saxofonista Pedro Iturralde con los dos álbumes que, bajo el título común de Jazz Flamenco, aparecieron en 1967 y 1968. Iturralde se valió del flamenco, en aquellos años en pleno proceso de invención y revalorización estética, para desarrollar una aparente fusión que hiciese atractivo el jazz a los consumidores españoles a través de la proyección de símbolos de identidad «nacional» en un lenguaje más universal. Inconscientemente, no sólo se convirtió en la referencia básica, positiva o negativa, de los jazzmen españoles desde entonces, sino que también ayudó a la apertura internacional del flamenco. En este artículo abordaremos un análisis del material musical de estas grabaciones, así como un estudio de las circunstancias históricas que rodearon su proceso de producción y recepción. A partir de ellos dilucidaremos qué se entiende por hibridación en estos discos, cuánto había de fusión real, qué parámetros primaron a la hora de elegir lo más representativo del flamenco, y las razones, culturales, políticas y de mercado, que llevaron a esa elección.*

## MUSICAL HYBRIDIZATION IN SPAIN AS A PROJECTION OF NATIONAL IDENTITY CONNECTED TO MARKET FORCES: JAZZ-FLAMENCO

*Abstract: The process of hybridization between jazz and flamenco, following the well-known but limited experiments in the United States, by Miles Davis, Gil Evens and John Coltrane, among others, was taken up in Spain by the saxophonist Pedro Iturralde with his two albums that appeared in 1967 and 1968 under the common title of Jazz Flamenco. Iturralde drew from Flamenco, during those rich inventive years of esthetic revival in order to develop an apparent fusion that made jazz attractive to Spanish consumers through the projection of "national" symbols of identity in a more*

universal language. Unconsciously, not only did he become a basic reference point, for good or for bad, of all Spanish jazzmen since then, but he also helped to introduce Flamenco to a wider international audience. In this article we shall analyze the musical material in these recordings, as well as studying the historical circumstances that surrounded their production process and marketing. We shall also be able to elucidate what is to be understood as hybridization as related to these discs, how much real fusion exists, what parameters took precedence when it came to choosing the most representative flamenco, as well as the cultural, political and commercial reasons that led to that choice.

Uno de los síntomas inequívocos de la globalización ha sido lo que desde hace unos años se conoce como «hibridación» cultural. El término ha pasado sólo recientemente a la musicología, como demuestra el hecho de que el estudio específico de la hibridación musical tenga apenas cinco años de vida. Adaptando la definición genérica de Néstor García Canclini, entendemos por «hibridación musical» aquellos procesos por los cuales estructuras o prácticas musicales que antes existían independientemente son combinadas para generar estructuras, objetos y prácticas musicales nuevas<sup>1</sup>.

En cuanto a la terminología, la palabra «hibridación», además de subsumir los confusos y sinónimos «mezcla», «síntesis» o «amalgama», que venían usándose hasta muy recientemente por la musicología, ha sustituido al recurrente término «fusión», que procede del mundo tecnológico y se refiere a una mezcla cuyo producto es una creación perfecta en la que los elementos incorporados no pueden ser identificados porque no mantienen su estado original en la nueva estructura. Nosotros añadiremos otra razón para el caso del jazz: el término «fusión» ha sido aplicado generalmente en los manuales a un tipo de hibridación musical determinada, la que inició Miles Davis en torno a 1970 entre el jazz y el rock, es decir, la aplicación de medios eléctricos a los instrumentos de jazz, que tuvo incontables seguidores en los siguientes años pero tiene poco que ver con el tema que nos ocupa.

Por supuesto, estamos firmemente convencidos de que la hibridación es un fenómeno no sólo musical, sino sociocultural. Como ha dicho Steingress, el análisis puramente formal de la música híbrida debe ir acompañado del estudio de las condiciones, estructura y agentes sociales, las cir-

---

1. GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Cuturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992, pp. 14-15.

cunstancias generales y particulares de producción, distribución y consumo de la música, los hábitos musicales y la dimensión simbólica de la realidad musical que la rodean<sup>2</sup>. Todo ello ha de ser tratado desde un enfoque plural pero unificador.

Nuestro estudio de la hibridación entre flamenco y jazz intenta tomar la música como práctica cultural concretada en materiales musicales y, a la vez, como impulsora del cambio cultural. Por ello, consideraremos el producto sonoro como una parte más de ese proceso. En nuestro estudio también pretendemos otorgar la debida importancia a la dimensión histórica, que generalmente han descuidado los estudios sobre músicas populares urbanas.

Abordaremos en primer lugar el examen y descripción del material sonoro del disco, y después los demás aspectos de la realidad cultural que le dan y a los que da sentido. Con ello pretendemos evitar en la medida de lo posible las conexiones *ad hoc* que frecuentemente se establecen entre un «contexto» dado en principio, que sin embargo suele jugar en el análisis un papel accesorio, ambiental, y del que el analista toma elementos de su interés mínimos y parciales, y un documento único como es la partitura o, en este caso, el registro sonoro. Al comenzar exponiendo los aspectos formales, el autor cuenta con pocas posibilidades interpretativas, por lo que su análisis ha de ser, principalmente, descriptivo. Luego ha de presentar las particularidades de la realidad de la que surge el producto descrito, no ya para justificar su interpretación del documento, sino mostrando los distintos aspectos del proceso cultural del que forma parte la manifestación musical al mismo tiempo como materialización y generadora del cambio. La división texto-contexto deja así de tener sentido; todo pasa a ser un conjunto analizable, un «texto múltiple» en palabras de Richard Middleton<sup>3</sup>.

Debemos empezar haciendo un breve recorrido por las conexiones entre el jazz y el flamenco. Aunque en 1956 Lionel Hampton la había anticipado en cierta medida con su pintoresco álbum *Jazz Flamenco*, en el que incluía a María Angélica tocando las castañuelas, la hibridación entre jazz

---

2. STEINGRESS, Gerhard: «What is Hybrid Music? An Epilogue». En: STEINGRESS, Gerhard (ed.): *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Münster - Hamburg - London: Lit, 2002, p. 313.

3. MIDDLETON, Richard (ed.): *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 8-9.

y flamenco nació cuando, a finales de la década de 1950, Miles Davis y Gil Evans se interesaron por la música española. Las dos primeras experiencias fueron el tema «Blues for Pablo», incluido en el álbum *Miles Ahead* (1957), y «Flamenco Sketches», en *Kind of Blue* (1959). El colofón llegó con *Sketches of Spain* (1960), que cimentó las bases de las abundantes conjunciones posteriores entre flamenco y jazz: John Coltrane y Chick Corea fueron algunos de sus más célebres e inmediatos continuadores.

En España, los intentos iniciales fueron el álbum *Flamenco Jazz* (1966) del mexicano Tino Contreras y tres discos consecutivos de Pedro Iturralde. Debido a los modestos logros y el relativo éxito comercial de Contreras, Iturralde ha sido considerado el «inventor» de la hibridación entre flamenco y jazz, tanto en España como a nivel internacional<sup>4</sup>.

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 comenzó a interesarse seriamente por la integración de algunos aspectos del flamenco y del folklore español en el jazz. En 1967, el productor y crítico musical alemán 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 de flamenco. Iturralde invitó primero a Paco de Antequera y luego a Paco de Lucía, que figuró en el disco con el seudónimo de «Paco de Algeciras».

Antes de actuar en Berlín, Iturralde grabó entre junio y septiembre de ese mismo año un disco titulado *Jazz Flamenco*, con el sello Hispavox; el 2 de noviembre, en Alemania, grabó otro álbum, *Flamenco Jazz*, con la discográfica MPS; y poco después, ya en 1968, el segundo volumen de *Jazz Flamenco*. Todo ello con los mismos intérpretes<sup>5</sup>. Nos interesan particularmente los álbumes grabados en España con Hispavox, aunque haremos referencia al de la MPS para algunas comparaciones<sup>6</sup>.

4. DELANNOY, Luc: *¡Caliente! Une histoire du Latin Jazz* (París: Denoël, 2000), pp. 315-320; GARCÍA MARTÍNEZ, José María: «Los 50 años musicales de Pedro Iturralde», *Cuadernos de Jazz*, 25, 1994; SÁENZ DE TEJADA, Nacho: «Entrevista a Pedro Iturralde», *El País*, 3 de julio de 1994.

5. Paul Grassl al piano, Eric Peter al contrabajo, Peer Wyboris a la batería y los trombonistas Nuccio Intrisano, en algunos temas de la primera grabación, y Dino Piana, en los dos últimos álbumes. En cuanto a los guitarristas, en la primera sesión, en la que se grabaron dos temas, Paco de Antequera, y en las demás, Paco de Lucía, alias «Paco de Algeciras».

6. Las grabaciones de Hispavox aparecieron conjuntamente en 1996 en un CD titulado *Jazz Flamenco. Vols. 1 y 2*, en el sello Blue Note. Las grabaciones alemanas, editadas por MPS en la

Iturralde escogió para los dos volúmenes de su *Jazz Flamenco* ocho temas: cuatro de las *Canciones Populares Españolas* de Federico García Lorca («Las tres morillas», «El Café de Chinitas», «Zorongo gitano» y «¡Anda jaleo!», las más claramente modales); la «Danza V» o «Andaluza» de las *Danzas Españolas* de Enrique Granados; «Adiós Granada» de la zarzuela *Emigrantes*, de Tomás Barrera y Rafael Calleja; y dos temas basados en cantes flamencos, titulados «Soleares» y «Bulerías».

El tratamiento que hace Iturralde del material musical sigue tres procedimientos principales: por un lado, la exposición literal o casi literal de los temas, sin variaciones significativas en la melodía ni cambios de compás, aunque adaptados al jazz (a mayor velocidad que la melodía original y haciendo uso copioso de síncopas y de armonías con séptimas, novenas, undécimas...). En general, la estructura del tema original es mantenida, excepto en un caso, «Las morillas de Jaén», en el que únicamente se invierten las dos frases que forman la melodía.

El segundo procedimiento afectaría a los momentos en los que Iturralde intenta adaptar el tema al cante jondo, imitando con el saxo la voz de un cantaor flamenco. Para ello utiliza un ritmo libre y frecuentes *glissandi*. En esos fragmentos, lógicamente, se hace acompañar siempre y exclusivamente por la guitarra. Esta fórmula ocupa por lo general una pequeña parte de cada pieza, excepto de la breve «Soleares», que es únicamente una estricta y constante imitación de un cantaor con acompañamiento.

En las improvisaciones se da el tercer procedimiento. Comienzan en torno a los dos minutos o dos minutos y medio del comienzo y se encuentran muy bien diferenciadas de las demás partes de la pieza, mucho más de lo que es común en el jazz de esta época. El ritmo, que en todos los temas originales y su versión jazzística es ternario, pasa a ser binario en algunas improvisaciones, como ocurre en «Café de Chinitas» y en «¡Anda jaleo!». Las improvisaciones raramente emplean, frente a la práctica común del jazz de ese período y sobre todo de los híbridos de jazz y flamenco posteriores, material del tema; a lo sumo puede aparecer alguna célula melódica, debida más bien a los tradicionales giros del modo frigio o «escala andaluza» que preside todas las piezas. En esta sección tanto Iturralde como sus músicos se muestran conocedores de los experimen-

---

serie de compactos recopilatorios titulada *Jazz Meets the World*, no se publicaron en España hasta 1974 por problemas legales; se reeditaron en 1997.

tos improvisatorios entonces en boga, con una clara influencia de figuras como John Coltrane o Thelonious Monk (sobre todo en lo que respecta a la dilatación del ritmo armónico, la alternancia entre improvisación sobre material melódico y sobre material del acorde, y la notable simplificación de la estructura del acompañamiento).

El primer y el segundo procedimiento de tratamiento del material siempre se sitúan, por supuesto, en la primera parte de la pieza, pero su posición es variable. En «Café de Chinitas» y «¡Anda jaleo!», la sección que imita el cante jondo precede a la exposición conjunta del tema en clave jazzística, mientras que en «Bulerías» y en «Adiós Granada» ocurre lo contrario. A veces, como en «Zorongo gitano», ambos tratamientos pueden intercalarse.

Las diferencias entre los tres procedimientos se acentúan por el diferente papel que en cada uno de ellos es asignado a la guitarra, el instrumento «extraño» al quinteto de Iturralde hasta estas grabaciones, que participa en todas las piezas excepto en «Homenaje a Granados». La guitarra suele encabezar cada pieza con un solo bastante libre en el que introduce el modo y evoca el tema, aunque raramente lo expone (sólo parcialmente en «Zorongo gitano»). Su protagonismo tiene lugar en los comienzos de las piezas, tanto en las introducciones, siempre guitarrísticas, como en las partes de imitación del flamenco y, en mucha menor medida, en la exposición jazzística de los temas. En ocasiones interpola intervenciones virtuosísticas, como en la inicial «Las morillas de Jaén», en la que entra por bulerías después de la exposición del tema. Nunca afecta a la sección improvisatoria, donde el instrumento flamenco por excelencia desaparece por completo, pero retorna siempre al final de cada pieza, generalmente para introducir y ambientar la reexposición del tema.

Wolfgang Holzinger ha elaborado una posible tipología de formas musicales híbridas, dividida en cinco categorías: «combinación», «mezcla», «coalescencia», «unificación» y «surgimiento»<sup>7</sup>. La «combinación» es una forma híbrida que revela su estructura, pues podemos determinar el modo por el que se unieron sus estilos; la «mezcla» se refiere a una música cuyos elementos constitutivos no están claros; la forma cuya estructura híbrida puede entrecerse pero no aparece de forma evidente sería una

---

7. Estos términos aparecen en este artículo por vez primera en castellano, en traducción del autor con la conformidad del profesor Holzinger.

«coalescencia»; la «unificación» designa una música que, siendo fruto de la hibridación, ha alcanzado con el tiempo la apariencia de un estilo único y «puro»; y, por último, el «surgimiento» de un nuevo estilo deriva del rechazo de la tradición musical y, como dice Holzinger, va más allá del área de la hibridación<sup>8</sup>.

Está claro que, según la tipología de Holzinger, el álbum *Jazz Flamenco* de Iturralde sería una «combinación», pues indudablemente muestra evidencias de ser un producto heterogéneo y los estilos se articulan sin perder completamente su apariencia original.

Siguiendo nuestro esquema analítico, veamos ahora las circunstancias en las que nació este producto híbrido. En los primeros años de la Dictadura de Franco, el jazz se vio afectado por el clima artístico general: se cortó de raíz toda influencia extranjera en el panorama artístico español para abogar por una estética «españolista» y tradicional. Desaparecieron las principales revistas de jazz, los grandes clubes de Barcelona y Madrid fueron cerrados, proliferaron los ataques contra el género en libros y revistas, y se promulgaron leyes contra determinadas prácticas del jazz.

Las cosas empezaron a cambiar alrededor de 1948, como bien apunta Beatriz Martínez del Fresno, aunque no tanto por «un cambio de valores, una mayor apertura o quizá también que, en definitiva, ese mercado era incontrolable»<sup>9</sup>, sino por los intereses políticos del régimen. El apoyo de la Dictadura a las potencias del Eje durante la Segunda Guerra Mundial y su rechazo de la democracia habían tenido al final del conflicto consecuencias capitales como el veto del ingreso de España en la Organización de Naciones Unidas, la retirada de la gran mayoría de los embajadores acreditados en Madrid, la exclusión del Plan Marshall para la recuperación europea y, en definitiva, la condena al ostracismo internacional del régimen franquista, que tuvieron repercusiones muy desfavorables sobre la economía del país<sup>10</sup>.

Sin embargo, el comienzo de la Guerra Fría hizo que los países europeos, y en especial los Estados Unidos, viesan en España un importante

8. HOLZINGER, Wolfgang: «Towards a Typology of Hybrid Forms in Popular Music». En: STEINGRESS, Gerhard (ed.): *Songs of the Minotaur*, pp. 255-296.

9. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: «Realidades y máscaras en la música de posguerra». En: *Actas del Congreso «Dos Décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)»*, vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001, p. 82.

10. PORTERO, Florentino: *Franco aislado. La cuestión española (1945-1950)*. Madrid: Aguilar, 1989, pp. 263-278.



aliado, con lo que se procedió a la rehabilitación del régimen franquista. Aprovechando la coyuntura, desde 1947 la Dictadura se presentó al exterior, en los discursos oficiales y en las representaciones diplomáticas, como firme defensora de la civilización occidental frente a la amenaza bolchevique y como aliada de los Estados Unidos. Este servil occidentalismo trajo consigo la reapertura de la frontera francesa con España, la firma de acuerdos comerciales entre la Dictadura y países antes declaradamente antifranquistas como la misma Francia o Gran Bretaña, y, sobre todo, la reanudación de las relaciones diplomáticas entre el régimen franquista y el gobierno estadounidense, que se tradujeron en la masiva afluencia de representantes de los cenáculos norteamericanos más conservadores. El resultado fue que los vínculos económicos y culturales entre España y Estados Unidos aumentaron considerablemente<sup>11</sup>.

Con ello, los escenarios españoles de jazz, hasta entonces territorio casi exclusivo de artistas nacionales, comenzaron a poblarse de músicos extranjeros, como los saxofonistas Don Byas y George Johnson, por ejemplo. Coincidiendo con los acuerdos hispano-norteamericanos de 1953, fruto del empeoramiento de la situación internacional, tuvo lugar la llegada a España de los grandes *jazzmen* del momento: Mezz Mezzrow, Bill Coleman, Big Bill Broonzy, Dizzy Gillespie, Lionel Hampton, Louis Armstrong, Count Basie y Sydney Bechet, entre otros, visitaron entre 1953 y 1956 alguno de los grandes locales de jazz de Barcelona y de Madrid. Además, dichos pactos, de carácter fundamentalmente defensivo, supusieron la arribada a España de gran cantidad de discos, libros y, cómo no, de militares norteamericanos aficionados al jazz, muchos de ellos músicos. A pesar de pasar por mejores y peores momentos, las relaciones entre Estados Unidos y la Dictadura de Franco nunca se rompieron, con lo que los músicos de jazz estadounidenses, una vez pagados sus altos honorarios, tuvieron vía libre para actuar en España. Así ocurrió en los Festivales Internacionales de Jazz de Barcelona y San Sebastián que, creados en 1966, se repetirían todos los años hasta la actualidad.

Seguramente esto tuvo su parte de culpa en la irremediable crisis que el jazz experimentó en España a partir de mediados de la década de los sesenta. El jazz ha sido visto generalmente por la musicología, la sociolo-

---

11. VIÑAS, Ángel: *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González (1945-1995)*. Barcelona: Crítica, 2003, pp. 55-188.

gía y la historia como un medio de resistencia, bien en conflictos raciales, políticos o de clase, lo cual ha llevado a muchos estudiosos a encasillarlo como música contestataria. Sin embargo, algunos estudios recientes han señalado que los regímenes políticos autoritarios no condenaron el jazz en sí mismo, sino la subcultura que lo asumió como «su» música<sup>12</sup>. El régimen franquista, sobre todo a partir de 1953, no puso grandes obstáculos a la asimilación del jazz. Lo que sí censuró fue la subcultura que se asoció a él, por su licenciosidad. De hecho, a mediados de la década de 1960, cuando gran parte de esa misma subcultura se vinculó a la música pop, un producto británico, y al flamenco, el jazz dejó de representar un problema para la Dictadura y a la vez un medio de transgresión social y política, lo que, a su vez, incidió en su declive.

El Madrid de finales de los años sesenta ilustra esta tendencia, con la proliferación de tablaos flamencos nutridos de los universitarios y profesionales de clase media que antes frecuentaban los locales de jazz<sup>13</sup>. En Barcelona, el *Jamboree Jazz Club*, símbolo del catalanismo y del jazz más vanguardista, cerró sus puertas en 1967; dos años después volvió a abrirse, pero convertido en un tablao flamenco<sup>14</sup>.

La crisis del jazz no estaba teniendo lugar entonces sólo en España. La aparición del *free jazz* parecía haber metido al género en un callejón sin salida, que tenía repercusiones inciertas tanto para los productores como para los músicos y para los consumidores. Los productores, preocupados por la escasa acogida de los nuevos experimentos jazzísticos, buscaron nuevas salidas. Su estrategia más común fue desde mediados de siglo (y sigue siendo hoy día, como han estudiado Jason Middleton y Roger Beebe sobre todo para el caso del conflicto rock-rap) desarrollar formas híbridas que combinaran la música a la que se debían con los estilos de sus competidores musicales<sup>15</sup>. Joachim Ernst Berendt, el patriarca del jazz europeo durante décadas, conocía bien la situación a mediados de los sesenta. En su ya clásico libro sobre el jazz, Berendt defendía enardecidamente el *free* a la vez que citaba la creciente inclinación de los *jazzmen* a

12. WALLACE, Claire & ALT, Raimund: «Youth Cultures Under Authoritarian Regimes: The Case of the Swings Against the Nazis». En: *Youth & Society*, 32/3, 2001, pp. 275-302.

13. GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco: «El flamenco en Madrid durante los años sesenta y setenta». En: *La Caña de Flamenco*, 11, 1995: 45-51.

14. GARCÍA MARTÍNEZ, José María: *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España: 1919-1996*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 212-213.

15. MIDDLETON, Jason & BEEBE, Roger: «The racial politics of hybridity and “neo-eclecticism” in contemporary popular music». En: *Popular Music*, 21/2, 2002: 159-172.

incorporar elementos de las «culturas musicales extraeuropeas» o «exóticas»<sup>16</sup>. El productor alemán pronto se sirvió de «su» prestigioso Festival Internacional de Jazz de Berlín en 1967 para divulgar los nuevos senderos comerciales del género. Para ello también invitó a Iturralde, aconsejándole que uniese a su quinteto un guitarrista de flamenco que diese un toque típico y pintoresco a su actuación.

La hibridación entre flamenco y jazz ha de entenderse como reacción a esta situación de decadencia y pérdida de público ante otras músicas. Pedro Iturralde aceptó gustoso la invitación de Berendt y comenzó a trabajar en lo que él llamó «Jazz-Flamenco». En él reunió, como hemos visto, una amplia variedad de fuentes, que van desde el folklorismo a la música académica pasando por el flamenco. El germen principal reside en las *Canciones Populares Españolas* de Federico García Lorca, un personaje siempre incómodo para el régimen franquista. Durante décadas se potenció su imagen gitana y andalucista, que encajaba con la ideología tradicional-nacionalista de la Dictadura, tal y como se puede ver en las primeras biografías que se publicaron en España sobre el escritor<sup>17</sup>. Detrás de esa imagen, que fue con la que en realidad menos se identificó Lorca<sup>18</sup>, siempre existió otra del granadino como símbolo de libertad. De hecho, algunas de las *Canciones populares españolas* a las que puso música se popularizaron hasta convertirse «en piezas emblemáticas para la República y la Guerra Civil, especialmente para el bando republicano»<sup>19</sup>. Cuando la Dictadura comenzó su apertura, desde 1959, y con las reformas de las leyes sobre censura y expresión, Lorca pasó a primer plano como metáfora libertaria, tal y como se encargó de expresar, sobre todo, el flamenco. La figura del gitano, que para Lorca había sido la personificación de la protesta, la negación del *status quo*, «vino a ser utilizada en la imaginación de la izquierda antifranquista como un símbolo o metáfora

16. BERENDT, Joachim Ernst: *El Jazz. De Nueva Orleáns al Jazz Rock*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986 (traducción de la quinta edición en alemán, 1981), pp. 58-62.

17. DEL RÍO, Ángel: *Vida y obra de Federico García Lorca*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1952; CANO, José Luis: *García Lorca. Biografía ilustrada*. Barcelona: Destino, 1962.

18. García Lorca lamentó en repetidas ocasiones que el éxito de su *Romancero Gitano* hubiese eclipsado sus trabajos posteriores, sobre todo *Poeta en Nueva York*. Los trabajos recientes, como los estudios de Ian Gibson, han restaurado la imagen de Lorca como militante político, anticapitalista y anticlerical.

19. LACÁRCEL MORENO, Josefa – CLARES CLARES, María Esperanza: «Poeta para la música». En: GUERRERO RUIZ, Pedro (ed.): *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante: Alaguara, 1998, pp. 273-288.

de la oposición a la Dictadura»<sup>20</sup>. Al mismo tiempo, el gitanismo estaba siendo desarrollado desde los años cincuenta por el cantaor Antonio Mairena y difundido por la casa Hispavox (la misma que grabó *Jazz Flamenco* de Iturralde) como medio de devolver al flamenco la supuesta «pureza» perdida con su progresiva degeneración como símbolo de la llamada «España de pandereta» y su utilización por parte del franquismo como reclamo turístico. Como dice Gerhard Steingress, «la subcultura flamenca se fue convirtiendo en un modelo de rebeldía, una especie de filosofía existencialista; en pocas palabras, en un patrón generalizado de tipo cultural y, consiguientemente, en objeto artístico de identidad colectiva que iba parejo a la reorganización democrática de la sociedad española»<sup>21</sup>. En un país que desde el Plan de Estabilización de 1959 comenzaba a instalarse en la cultura del disfrute del ocio, con una juventud entregada a la negación de lo establecido y a un consumo cada vez más importante en la formación y expresión de su conciencia identitaria, los experimentos gitanistas resultaron, comercialmente, un éxito.

Lo que Iturralde combinó con el jazz fue, consciente o inconscientemente, «gitanismo» o «mairenismo», la «expresión artística flamenca de la oposición izquierdista al Régimen de Franco»<sup>22</sup>. Un gitanismo que tuvo su plasmación explícita en «Soleares», pero que implícitamente encontramos en sus arreglos a las canciones recogidas y armonizadas por Lorca, entonces en el repertorio habitual de los cantaores flamencos que Iturralde escuchaba con «gran respeto y admiración»<sup>23</sup>, según sus propias palabras, en Madrid. Su jazz-flamenco grabado en España fue, ante todo, una proyección de identidad nacional unida a guiños a la transgresión, todo ello con fines comerciales. Podemos verlo más claramente si contraponemos los temas de los álbumes de Hispavox, difícilmente reconocibles para alguien extranjero, a los de la grabación alemana con la MPS, que responden a una visión musical más internacional: dos canciones de *El amor brujo* de Falla, la popular melodía «El Vito» (ampliamente conocida desde 1961 por su inclusión en el disco *Olé* de John Coltrane) y «Velela de

20. BALTANÁS, Enrique: «The Fatigue of the Nation. Flamenco as the Basis of Heretical Identities». En: STEINGRESS, Gerhard: *Songs of the Minotaur*, pp. 139-168 (trad. del autor).

21. STEINGRESS, Gerhard: *Sobre Flamenco y Flamencología (Escritos escogidos 1988-1998)*. Sevilla: Signatura, 1998, p. 149.

22. BALTANÁS, Enrique: «The Fatigue of the Nation», p. 153.

23. ITURRALDE, Pedro: «Mi historia de la fusión flamenco jazz». En: [www.adolphesax.com/html/articulos/iturraldeflamenco.htm](http://www.adolphesax.com/html/articulos/iturraldeflamenco.htm), comprobada el 8 de noviembre de 2004.

tu viento» (una composición del propio Iturralde que él mismo había popularizado por toda Europa).

Consciente, como principal músico del *Whisky Jazz* de Madrid, de la crisis del jazz en España y de las dificultades de introducir al público los estilos innovadores de la época, Iturralde se apropió de otras músicas para hacer el jazz más digerible a los melómanos españoles, para que los seguidores del jazz en España dejaran de ser esa «gran minoría» de la que habla García Martínez<sup>24</sup>. Situó las conocidas melodías que había elegido, en citas casi literales, y la aparición de la guitarra flamenca, otro importante símbolo de identidad nacional, al comienzo de las piezas, sirviendo como punto de referencia y atracción a los no iniciados en el jazz. Warren R. Pinckney, Jr., ha llegado a conclusiones semejantes en su estudio parcial del álbum *Puerto Rican Jazz*, en el que el saxofonista puertorriqueño Jesús Caunedo escogió deliberadamente conocidas canciones latinoamericanas<sup>25</sup>.

Pero Iturralde era, ante todo, un músico de jazz. A esos símbolos añadió, sin pretender mezclarlos demasiado, algunos de los estilemas más innovadores del jazz de la época. A través de las improvisaciones de este disco, Iturralde se nos muestra como un buen conocedor de genuinos creadores como el pianista Thelonious Monk o, sobre todo, el John Coltrane de *Like Sonny*, *Giant Steps* u *Olé Coltrane*. Al fin y al cabo, se trataba precisamente de facilitar la asimilación de estilos de jazz que en general no gozaban del favor del público español, así como de crear iconicidad con otros países y conseguir aceptación y popularidad en el extranjero mediante la utilización de rasgos cosmopolitas, procedimiento que Thomas Turino ha identificado profusamente en el nacionalismo musical latinoamericano<sup>26</sup>. Como el mismo Iturralde dijo en una entrevista hace unos años hablando de aquel período: «Era una época difícil. Los músicos estábamos muy por encima de los conocimientos de la mayoría del público y tuvimos que educar a la gente. Te pedían *Petit fleur*, de Sidney Bechet, y había que explicar que tocábamos jazz moderno»<sup>27</sup>.

Lo cierto es que los discos que nos ocupan, producto de la convergencia de una serie de realidades políticas, sociales, culturales y mercantiles,

24. GARCÍA MARTÍNEZ, José María: *Del fox-trot al jazz flamenco*, pp. 177-213.

25. PINCKNEY, JR., Warren R.: «Puerto Rican Jazz and the Incorporation of Folk Music: An Analysis of New Musical Directions». En: *Latin American Music Review*, 10/2, 1989, pp. 236-266.

26. TURINO, Thomas: «Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations». En: *Latin American Music Review*, 24/2, 2003, pp. 169-209.

27. SÁENZ DE TEJADA, Nacho: «Entrevista a Pedro Iturralde». En: *El País*, 3 de julio de 1994.

según las cuales los elementos musicales de una amplia variedad de fuentes, tradicionales y modernas, extranjeras y nacionales, fueron re-combinados y resemantizados, tuvieron un gran éxito comercial.

Estudiosos y músicos se han referido repetidas veces a la incoherencia y superficialidad de aquellos primeros experimentos de hibridación de Iturralde sin ni siquiera preguntarse si eran un fin o un medio. En este sentido, cuestionamos también la posible correspondencia que el propio Wolfgang Holzinger propone entre cada tipo de hibridación y diferentes capacidades individuales<sup>28</sup> y damos prioridad tanto a las circunstancias históricas e intereses particulares que dan forma al producto como a la función de éste.

En nuestro análisis de la hibridación entre jazz y flamenco no sólo queremos enfatizar la música como mero reflejo de la sociedad, sino también como constructora de identidad social y dinamizadora del cambio cultural. Uno de los protagonistas de estos discos, Paco de Lucía, tardaría poco en seguir los pasos de Iturralde, aunque desde presupuestos bastante distintos. Paradójicamente, el reciente Premio Príncipe de Asturias se convirtió en pocos años en un símbolo de la apertura del flamenco a la comunicación intercultural, modernizando a su vez el hasta entonces hermético nacionalismo andaluz y, en buena medida, español. Este tipo de fenómenos nos llevan a hacer nuestra la máxima de García Canclini según la cual, en la era de la globalización, estudiar la cultura (y con ella la música, añadiríamos nosotros), es ocuparse de las mezclas.

---

28. HOLZINGER, Wolfgang: «Towards a Typology of Hybrid Forms», p. 293.