

El trazo del jazz en España

Jorge García

¹ «Lo que caracteriza a la zarzuela, desde mediados del siglo XIX, es su prodigiosa capacidad de absorber, digerir, asimilar los materiales musicales más variados, es su absoluta permeabilidad a todas las modas y aportaciones extranjeras. [...] En la bisagra de los siglos XIX y XX, la permeabilidad se ejerce con el mayor frenesí». Serge Salaün. «La zarzuela, híbrida y castiza», en *Actas del congreso internacional La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950. Cuadernos de música iberoamericana* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Universidad Complutense), v. 2-3, 1996-97, p. 242.

² Christopher Small. *Music of the common tongue: Survival and celebration in Afroamerican music*. Londres, Calder, 1987. Citado por Catherine Parsonage. *The evolution of jazz in Britain, 1880-1935*. Hampshire, Ashgate, 2005, p. 5.

La pujanza cultural de los Estados Unidos de América comenzó a percibirse claramente en la Europa de mediados del siglo XIX. La nueva nación crecía atenta a las corrientes artísticas de este lado del Atlántico, pero las voces que nos devolvía a través del océano ya no eran solamente ecos de las modas del viejo continente. Ello se apreciaba con singular vigor en una música llena de señales de una personalidad original, surgida de la convivencia de tradiciones africanas y europeas.

A España las primeras músicas afroamericanas llegaron por la vía de París o de Londres, pero también de Cuba, cuando todavía era colonia. Desde mediados del siglo XIX en adelante, la zarzuela asimiló cuantas novedades musicales llegaban al país¹, y utilizó tangos o habaneras para reforzar los tópicos de la sensualidad ultramarina. Esos estereotipos sin duda allanaron la asimilación de otras músicas de la misma procedencia.

«Los blancos siempre han visto la cultura negra con una mezcla de fascinación, temor e incluso envidia», ha escrito Christopher Small². Esa mezcla está en el origen de los minstrels, un espectáculo teatral surgido hacia 1840 en Estados Unidos en el que actores de raza blanca con los rostros embetunados imitaban en clave de burla los hábitos culturales y sociales de los

negros. Los minstrels no influyeron apenas en la evolución del jazz, aunque tuvieron gran importancia en la difusión de la música y la danza negras. Alcanzaron un éxito enorme en Gran Bretaña, desde donde pasaron al resto de Europa.

Mientras los minstrels o *trovadores negros* triunfaban en La Habana ya en 1860³, el territorio de la metrópoli no permaneció mucho tiempo ajeno a la novedad. En verano de 1871 el madrileño parque de los Campos Elíseos acogió una llamada «bacanal de negros» que llevó por título *Un día de huelga en un ingenio de los Estados Unidos (La Iberia, 17-6-1871 p. 4)*. El uso de varios instrumentos de cuerda frotada y del banjo, de origen africano, irremplazable en el ragtime y el jazz antiguo o el baile con zapateado a modo de percusión que se dieron allí, son elementos propios de los minstrels genuinos.

En las últimas décadas del XIX e incluso las primeras del XX los circos y otros escenarios propicios, tanto de las principales capitales como de ciudades más pequeñas, se vieron poblados de espectáculos de danzas «excéntricas», «grotescas» y «acrobáticas» en los que a veces participaron artistas de raza negra o músicos con la cara tiznada, atracciones sin duda emparentadas con los espectáculos de minstrels que se presentaron en otros lugares bajo esas mismas denominaciones [cat. 11, 12].

³ Véase por ejemplo De Mustafá y Mustafá. «Crónica», *El Moro Muza*, La Habana, 29 de enero de 1860, p. 128.



Pedro Astort Ribas
Doctor rag (1916)
BNE MP/4559/17

Frenesí del cakewalk

El cakewalk fue un baile bufonesco creado hacia 1880 por los esclavos negros de las plantaciones en el sur estadounidense, que incluía parodias de las danzas de sus dueños. Era habitual que en los espectáculos de minstrel de esa época apareciera un cakewalk escenificado, lo que contribuyó a cimentar su fama, aunque la danza también funcionó con plena autonomía en espectáculos



Salvador Bartolí
Jimmy Johnson: Cake walk (1907)
BNE MP/1794/32

de variedades. Pocos años después llegó a Europa y alcanzó un éxito extraordinario.

La primera mención al cakewalk que hemos encontrado en la prensa española está en el diario *El Globo*, lleva fecha de 24 de febrero de 1902 y su autor es J. Pérez Jorbá, que anticipa el repertorio de prejuicios sobre «primitivismos» musicales y gestuales que encontraremos luego reiterados una y otra vez para todo lo que tenga que ver con las modas negras:

El *cake-walk* es una danza de las más salvajes, que está por introducirse en los regios salones de París. La inventaron y la bailaron unos negros de América, durante el periodo de la esclavitud legal, y la misma se ejecuta al compás de una música muy bárbara, lo cual es suficiente para que se trastornen los espíritus refinados, haciendo que sus cuerpos bailen destempladamente. [...] La pareja del *cake-walk* salta, voltea, pónese de frente a frente, de espalda á espalda, contemplándose, acercándose, separándose, según un ritmo extraño, quebrado é inharmónico, que arrebatada, sacude y hace bailar aunque no se quiera.

Aunque hoy esté completamente olvidado, la fama del cakewalk en España fue en su momento tan grande como la del tango, el fox-trot, el charlestón o la rumba, por citar otros bailes de raíz afroamericana [cat. 3]. Entre 1903 y 1914 se multiplicaron las parejas de bailarines profesionales que lo llevaban en repertorio. Los compositores españoles se apropiaron de él y las editoriales de música lo pusieron en circulación⁴ [cat. 2]. El cinematógrafo lo filmó y ayudó a exhibirlo. Fue aliciente seguro para relanzar

⁴ En los fondos de la Biblioteca Nacional, el «Cake walk de salón» de Joaquín Taboada Steger, fechado en 1903 (signatura MP/122/21), es el más antiguo ejemplo de este género.

operetas y revistas alicaídas, y las que lo incluyeron desde el principio se esforzaron por destacarlo como reclamo. Hubo un perfume llamado Cakewalk, un papel de liar cigarrillos y un seminario festivo de igual título. Las crónicas taurinas mencionan la ocurrencia de Gallito, que entró un día a poner banderillas bailando un *cakewalk* al son de la música. El dramaturgo José Jackson Veyán le dedicó un apropósito titulado precisamente *El cake-walk*, y su colega Benavente, muchos años antes de escribir *La melodía del jazz-band*, introdujo un cakewalk en el primer acto de su comedia *Al natural* (1903).

El cakewalk, frenético y teatral, triunfó más como baile para ver que como baile para practicar. Entre los profesionales que lo popularizaron también actuaron en nuestro país artistas prestigiosos, como Charles E. Johnson y Dora Dean, una de las más notables parejas del vodevil estadounidense, que nos visitaron en 1910 a instancias del circo de Parish⁵. La música sincopada que acompañaba al cakewalk estaba muy relacionada con el ragtime, cuando no se trataba directamente de ragtime: la antesala del jazz [cat. 1, 13].

⁵ Robert L. Johns. «Dora Dean», en Jessie Carney Smith (ed.). *Notable Black American women*. Detroit, Gale Research Inc., 1996, v. 2, p. 161.

El foxtrot y la fiebre del baile. Los *tziganes*

En 1914 Vernon e Irene Castle, dos bailarines profesionales de raza blanca, triunfaban en la escena neoyorkina con un nuevo paso llamado foxtrot. Era un derivado del *schottische*, elegante y fácil de aprender, y buena parte de su aceptación se debió al poder de atracción de la música con que lo acompañaba su orquesta de cabecera, dirigida por Jim Europe, a base de un jazz balbuciente que todavía no ostentaba ese nombre pero contaba ya con casi todos sus ingredientes. El éxito de la danza supuso el éxito de la música.

⁶ Véase José María García Martínez. *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España 1919-1996*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.



Andrés Guilmain
Entre el fox y el shimmy (1923)
 BNE 2/89705

⁷ Jordi Pujol Baulenas. *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Barcelona, Almendra music, 2005, p. 20 y ss.

Con el foxtrot estamos ante el predecesor más directo e inmediato del jazz, hasta el punto de que en España el término foxtrot se aplicará durante mucho tiempo a la música de jazz⁶.

En Europa estalló entonces la Gran Guerra. España, país neutral, recibió al foxtrot a través de San Sebastián, cuyo cosmopolitismo se multiplicó en los años de conflicto armado. Durante las primeras décadas de siglo XX, los lujosos casinos y hoteles del norte de España, donde veraneaba la familia real y casi toda la corte, constituyeron una de las principales puertas de entrada en nuestro país de las modas mundanas creadas en las capitales del norte de Europa o en los Estados Unidos. Y fue la aristocracia la valedora de esta nueva danza, como también lo había sido antes del cakewalk.

A medida que el baile se consolidaba en España como uno de los principales entretenimientos no ya solo de las clases pudientes sino también de la creciente clase media [cat. 4, 6], aumentaban las orquestinas con plaza fija en hoteles, restaurantes y salones. Las llamadas orquestas de *tziganes*, con violines más o menos zíngaros como protagonistas, amenizaban los tés y las cenas en el Santander o el San Sebastián de principios del siglo. Luego las encontramos en Madrid y Barcelona. La mayor parte de ellas hicieron gala de una notable capacidad de adaptación y transitaron las sucesivas modas musicales de la época. La música popular urbana estaba en una etapa de formación y no existían todavía grupos identificados en exclusiva con un determinado estilo. A falta de jazzistas genuinos, las orquestas de *tziganes* fueron a veces el embrión de los primeros grupos de jazz europeos. Uno de los pioneros españoles del género, la barcelonesa Orquestrina Nic-Fusly, se originó en 1919 en torno a la formación típica de las orquestas *tziganes*, a las que incorporó una batería y eventualmente también un saxofón⁷.

La llegada del jazz

El final de la Primera Guerra Mundial, con una Europa ansiosa por recuperar la alegría perdida durante años, proporcionó inesperadas expectativas laborales a los músicos de raza negra venidos para combatir en las trincheras. El apetito del viejo continente por el jazz y una tolerancia racial insólita en su país de origen hicieron muy tentadora la oferta. El aluvión de artistas afronorteamericanos que vinieron a trabajar o a instalarse en Europa alcanzó también a España, en cantidad creciente conforme avanzaba la década.

El término jazz apareció publicado aquí por primera vez —hasta donde hemos podido averiguar— en enero de 1918, en las páginas de *Mundo gráfico*, para referirse a un nuevo baile «algo más vivo que el fox-trot, más apasionado que el *five-step* y, por descontado, mucho menos complicado que el tango», en definición de Antonio Zozaya⁸. La banda de jazz era la novedad popularizada desde hoteles y cabarés que todo el mundo quería ver y escuchar. Escuchar y ver, porque ya no se trata solamente de la música. Toda la fuerza iconográfica del jazz está concentrada en dos poderosas imágenes: la del músico de raza negra y la del aparatoso conjunto de instrumentos de percusión (la moderna batería) que en nuestro país fue conocido durante muchos años como *jazzband* [cat. 14, 33, 35, 99].

Uno de los primeros embajadores de la nueva música llegados a España fue el pianista —de raza blanca— Billy Arnold, que entre nosotros debutó en el madrileño Palacio del Hielo junto al famoso bailarín Harry Pilcer en diciembre de 1922 (*ABC*, 27-12-1922, p. 8). Arnold no ha pasado a la historia por méritos propios, pero fue el músico que dio a conocer el jazz a Darius Milhaud durante una visita del compositor francés a Londres.



«Muchachas norteamericanas oyendo la música de la nueva danza "jazz"...»
Mundo gráfico, 2-1-1918
BNE ZR/327

⁸ *Mundo gráfico*, 23-1-1918, p. 5.

La zarzuela, la revista y la opereta a la española seguían atentas a las novedades y no tardaron en incorporar el jazz y otras músicas afines [cat. 5]. Este fue el camino que siguió sobre todo la revista al estilo de Broadway y de París, ligera de argumento pero pródiga en vestuarios, decorados, tonadas pegadizas y sensuales muchachas, importada a través de Barcelona por Fernando Bayés. El cubano Ernesto Lecuona, llegado a nuestro país en 1924, fue uno de los primeros compositores de la escena española en utilizar explícitamente la música de jazz. En su revista *Levántate... y anda*, estrenada en Madrid en octubre de 1924, incluye dos foxtrot cuya partitura reclama del intérprete «Tiempo de jazz muy marcado» y «Jazz a discreción»⁹.

⁹ Según Victoria Eli Rodríguez y María de los Ángeles Alfonso Rodríguez. *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid, Fundación Autor, 1999, p. 88.

Locuras negras

Dos fenómenos relacionados llevaron al jazz y la música afroamericana a su apogeo en España entre 1925 y 1930: por un lado, la llegada desde París de las revistas *negras*, tras la consagración de Josephine Baker—con quien el jazz evidenciaba súbitamente su carnalidad— y el consiguiente *ennegrecimiento* de nuestro propio teatro musical; por otro lado, la moda del charlestón, el más alocado quizá de los bailes jazzísticos, que arrasó en escenarios y cabarés como años antes lo habían hecho el *cakewalk* y el foxtrot [cat. 7, 9, 36, 37].

Lo negro era cada vez más bello en España [cat. 10, 16]. En 1925, en el Maxim's de Barcelona, la bailarina negra Sadie Hopkins cantaba blues y presentaba el charlestón a la sociedad catalana, avanzadilla de todos los compatriotas que pronto la seguirían en esos cometidos¹⁰. Bubby Walter Curry, antiguo batería de Hopkins, se quedó a vivir en Barcelona y se recicló como bailarín, requerido para participar en numerosas

¹⁰ Según testimonio posterior de Joan Tomàs en *Mirador*, 3-3-1932, p. 5.

zarzuelas. En septiembre de 1927, la sensual bailarina Ruth Bayton se presentó en Barcelona como estrella invitada de la revista *Not-Yet* (*La Vanguardia*, 10-9-1927, p. 16), y en octubre el empresario José Demaría Vázquez, *Campúa*, la llamó para que repitiera en su revista madrileña *Noche loca*, con música de Francisco Alonso (*Nuevo Mundo*, 28-10-1927, p. 35). En poco tiempo *Campúa* la incorporó a las variedades del Teatro Maravillas, donde ya trabajaban la cantante de blues Maud de Forest y la bailarina Ruth Walker (*ABC*, 12-10-1927, p. 36). Esta última incluso se hizo unos retratos promocionales en el estudio del fotógrafo Lagos¹¹.

El charlestón, ese baile que «rebasa todo límite de la prudencia coreográfica» (Carlos Fortuny en *La estampa*, 17-6-1930, p. 28) proporcionaba un ingrediente más chispeante incluso que el foxtrot a los autores españoles de libretos y músicas para la escena, que recurrieron a él sin cautelas. Las artistas de nuestro país lo bailaban casi siempre cubiertas con una chistera [cat. 8], originalidad exclusiva de aquí, quizá como recuerdo de la que lució Teresita Saavedra en *El príncipe carnaval*¹². En ese ambiente, Alberto Insúa escribió la novela *El negro que tenía el alma blanca* (1922), sobre un famoso bailarín negro de origen cubano llegado a Madrid que se enamora de su pareja en escena, ella blanca y dominada por los prejuicios raciales. Benito Perojo filmó dos adaptaciones muy populares de la obra: una muda en 1927 y otra sonora en 1934.

Douglas, Flemming, Baker

El París de 1925, abarrotado de músicos de jazz, quiso tener su réplica de los espectáculos musicales protagonizados por negros que se imponían en Broadway. El Théâtre des Champs-Élysées presentó la llamada *Revue Nègre*, para la que se hizo venir



Lagos
Ruth Walker
BNE LAGOS/LF1/014C

¹¹ Conservados hoy en el fondo Mariano Lagos de la Biblioteca Nacional de España.

¹² Los bailes asociados con el tango y el jazz, especialmente el charlestón, «eran el deleite del gran público madrileño a juzgar por su obligada presencia en las revistas de este lustro [1926-1931]», según María Francisca Vilches y Dru Dougherty. *La Escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1997, p. 20.



Lagos
Ruth Walker
BNE LAGOS/LF1/014A

¹³ Información sobre Douglas, por ejemplo, en Leroy Hopkins. «Louis Douglas and the Weimar reception of Harlemania», en Larry A. Greene y Anke Ortlepp (eds.): *Germans and African Americans: Two Centuries of Exchange*. University Press of Mississippi, 2011, p. 50 y ss.

¹⁴ Chip Deffaa. *Voices of the Jazz Age*. Oxford, Bayou Press, 1990, p. 18.

un reparto de veinticinco artistas desde Nueva York y varias capitales europeas. Entre ellos figuraban el coreógrafo Louis Douglas, el clarinetista Sidney Bechet y la jovencísima bailarina Josephine Baker. El éxito fue descomunal y Baker se convirtió en la cimbreada imagen asociada a la nueva música.

Aunque ya sin Baker, Louis Douglas montó varias revistas para aprovechar el tirón de la *Revue Nègre*. La primera fue *Chocolate Kiddies* (1926), una antología de números procedentes de los principales clubes neoyorkinos, y con ella visitó varios países europeos, entre ellos el nuestro. Josephine Baker tardaría cinco largos años en visitar nuestro país, pero la *bakermanía* tuvo efectos raudos sobre nuestra escena musical, como la contratación de una serie de bailarinas afroamericanas presentadas siempre como rivales o compañeras suyas. Para entretener la espera, ya en 1928 la perfumería Ideal de Barcelona exhibía en el escaparate una réplica de «su precioso busto» (*La Vanguardia*, 16-2-1928, p. 5).

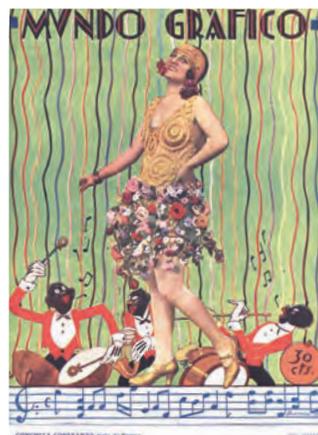
Sin ser músico, sino solo bailarín y productor¹³, Douglas se convirtió no obstante en una de las figuras más influyentes en la escena del jazz español previo a la guerra civil, pues durante varios años recorrió nuestro país al frente de compañías en las que figuraban jazzistas de extraordinaria calidad, que ayudaron a difundir el género. Con *Chocolate Kiddies* viajaba la banda de Sam Wooding, la primera orquesta de jazz importante que pisó España. El espectáculo se vio en enero en Barcelona y luego en Madrid. *ABC* escribió que «hubo muchos aplausos para el “jaz-band”, que cuenta con buenos ejecutantes [...] el conjunto resultó interesante y animado, dentro de su carácter extravagante y estridente» (31-1-1926, p. 37). Entre esos buenos ejecutantes estaban Gavin Bushell, multiinstrumentista de viento madera, y Gene Sedic, «el primer solista de saxofón tenor que escuchó Europa», en palabras de Wooding¹⁴.

La siguiente propuesta de Douglas fue *Black Follies*, en 1928. Esta gira contó con un prólogo el 27 de diciembre de 1927: una parada en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, camino de Lisboa, que hace historia del jazz en nuestro país porque el extraordinario Sidney Bechet formaba parte de la orquesta¹⁵. Douglas regresó en 1929 a Madrid, Valencia y Barcelona con *Louisiana* —al frente de cuya banda estaba otro de los mejores jazzistas de la época, el trompetista Tommy Ladnier—, y en 1932 con *Las fantasías de la ciudad negra*.

Harry Flemming fue un bailarín de jazz algo aventurero que tenía, como Douglas, cualidades como productor y olfato para contratar a músicos talentosos, aunque se inclinó mucho más hacia las variedades, donde el jazz no era sino un ingrediente entre tantos otros. Flemming llegó a Madrid en marzo de 1929, con su *Hello Jazz o Dos horas en Nueva York*, que incluía entre los músicos al guitarrista argentino Óscar Alemán, presentado en atuendo hawaiano. Alemán se introdujo en el jazz gracias a las enseñanzas de los músicos estadounidenses de la *troupe* de Flemming y se convirtió en uno de los grandes guitarristas del género.

El grupo con el que Flemming regresó en septiembre de 1929 contaba con la bailarina *Little Esther* como principal reclamo, junto con un conjunto excelente de músicos entre los cuales figuraban el trompetista Tommy Ladnier, el trombonista Herb Flemming o el saxofonista Roy Butler¹⁶. Con ellos visitó Sevilla, donde se celebraba la Exposición Iberoamericana. «Flemming, el negro elegante, ha dado con la línea suave de las danzas negroides; ha disimulado los horribles descoyuntamientos y las posturas descompuestas con un estudio y concepción mecánica de la danza ultramoderna», escribió *El Heraldo de Madrid* (2-10-1929, p. 7). Barcelona también

¹⁵ Como había sucedido poco antes en Italia. Adriano Mazzeletti. *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*. Turín, EDT, 2004, p. 203. Mazzeletti aporta detalles del pasaporte de Bechet que evidencian asimismo que ya no estaba con la banda en la gira posterior.



Conchita Constanzo
Mundo gráfico, 26-10-1927
BNE ZR/327

¹⁶ *Ibidem* p. 277.

¹⁷ «Aquest negre distingit té el sentit del ritme i del moviment». En «Sota la llum dels reflectors», *Mirador*, 7-5-1936, p. 5.



Garrido
Buen humor, 10-3-1929
BNE ZR/66

lo recibió con aplausos: «este negro distinguido tiene el sentido del ritmo y del movimiento», sentenció Sebastià Gasch algún tiempo después¹⁷.

Josephine Baker llegó finalmente a España en 1930 [cat. 15]. El 10 de febrero debutó en Madrid, y el 28 en Barcelona, en ambos casos acompañada por el grupo catalán Demon's Jazz, que dirigía Lorenzo Torres Nin (*Maestro Demon*) aunque arropada por un heterogéneo cartel escasamente jazzístico. Es curioso que esta artista afronorteamericana, que tanto hizo de manera indirecta por espolear la curiosidad hacia el jazz en nuestro país y en buena parte de Europa, tuviera luego tan poca fidelidad al modelo de la revista negra que la encumbró.

Crece el jazz propio

La afición al jazz auténtico en España experimentó un importante estímulo con la segunda gira de Sam Wooding, en 1929. Su música combinaba el potente jazz negro característico de los clubes neoyorkinos, de donde procedía, con algunos rasgos de las variaciones sinfónicas desarrolladas con gran provecho comercial por el músico blanco Paul Whiteman. De Madrid Wooding pasó a Barcelona, y su éxito fue tal que la compañía de discos Parlophon decidió grabarle cinco discos. Más tarde estuvo casi un mes amenizando el baile vespertino en la temporada veraniega del Kursaal de San Sebastián. Otro hito, al menos por lo que a su repercusión se refiere, fue la actuación de la orquesta de Jack Hylton, una de las más famosas intérpretes del jazz en Europa, en el Palacio de Proyecciones de la Exposición Internacional de Barcelona en junio de 1930. Hylton tocaba un jazz descafeinado, con mucha pantomima, pero su visita impresionó al público y a los intérpretes locales, que tomaron buena nota de sus maneras.

La presencia del jazz en la escena teatral siguió vigente en los años de tránsito de la dictadura de Primo de Rivera a la República, y poco a poco los intérpretes fueron cobrando protagonismo y ganándose el aprecio del público. Quizá las primeras estrellas españolas de los nuevos ritmos surgieron precisamente en el ámbito del baile, como Reyes Castizo, *la Yankee*, sevillana nacida por azar en Nueva York que se especializó en bailes americanos e intervino en numerosas zarzuelas, revistas y espectáculos de variedades entre 1927 y la guerra civil.

Los intelectuales españoles reaccionaron ante la pujanza del jazz y la música afroamericana con curiosidad, entusiasmo y a veces también rechazo. El musicógrafo Adolfo Salazar mostró interés y reticencias casi a partes iguales; el dramaturgo Benavente ironizó sobre la música negra como fenómeno social [cat. 97], y numerosos compositores de música escénica la incorporaron a su abanico de recursos. Prácticamente todos los artistas y creadores de opinión se vieron obligados a pronunciarse sobre el jazz en un momento u otro. Jorge Guillén, desde París, manifestó su devoción en el artículo «Más negritos» (*La libertad*, 1-7-1921 p. 5). El grupo de poetas del 27 celebró casi de manera unánime la música de jazz; Salvador Dalí y Luis Buñuel fueron otros grandes aficionados. José Moreno Villa se ocupó reiteradamente del jazz tanto en poesía como en prosa, y el cineasta y escritor Edgar Neville lo utilizó en su relato «Los Smith (novela de Nueva York)». El *jazbandismo* que acuñó Ramón Gómez de la Serna hablando en público con el rostro embetunado quizá sea la manifestación más popular del primer amorío de los intelectuales españoles con el jazz (*La Gaceta Literaria*, n. 51 y 52, febrero de 1929) [cat. 98].

La industria discográfica local publicó rollos de pianola y discos de 78 rpm con los principales



Publicidad del fijador Stacomb
Mundo gráfico, 23-2-1927
BNE ZR/327



José Mora, Claudio Pimentel
The fool charleston (ca. 1927)
BNE MP/4581/27

¹⁸ *El jazz a Catalunya*. Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 36.

éxitos del teatro musical, entre ellos los números de sabor jazzístico de Jacinto Guerrero, Francisco Alonso o Pablo Luna, a veces interpretados por grupos españoles especializados en el género, que también empezaban a registrar su propio repertorio junto a alguna canción estándar norteamericana. La Compañía del Gramófono publicó discos de Louis Armstrong, Don Redman y Duke Ellington entre otros pioneros, si bien Alfredo Papo señala el poco interés de los catálogos españoles por el jazz¹⁸. Piezas como estas nutrían las gramolas de los bares, plazas muy populares de escucha colectiva. En Barcelona fue legendaria la gramola del bar Edén, llamado «el bar de los negros», a donde acudían numerosos músicos cubanos (*Sempronio*, «Breve itinerario del “hot” local», *Destino*, 20-2-1943 p. 12).

El cine, gracias al swing bailado por Fred Astaire y Ginger Rogers, o a las fugaces apariciones en pantalla de los héroes del jazz orquestal, también hizo mucho por la creación de aficionados al jazz. Y la radio [cat. 31], a base de selecciones discográficas, actuaciones de invitados en los estudios o incluso grupos jazzísticos dependientes de las propias emisoras, en programas propios o llegados desde el extranjero. En la Barcelona republicana hubo programas dedicados al jazz en emisoras como Radio España y Radio Barcelona —a cargo del inquieto Papo—.

Entre los intérpretes españoles más activos, y sin ánimo de ser exhaustivos, sobresalieron en Barcelona, la Orquesta Demon's Jazz [cat. 34], Jaime Planas y sus Discos Vivientes o Crazy Boys, de Martín Lizcano de la Rosa; en Madrid, Los Vagabundos —a las órdenes del pianista cubano Adolfo Araco, con el trombonista Fernando García Morcillo¹⁹—, Los Axejos —con el pianista Miguel Ramos *Ramitos*—, la orquesta Casablanca o el valenciano Manolo Bel y sus Muchachos, y a caballo entre ambas ciudades, el

¹⁹ «Procurábamos estar a la última, trayéndonos los arreglos de Inglaterra: Benny Goodman, Lunceford, Casa Loma, Count Basie...». Declaraciones de Fernando García Morcillo a José María García, op. cit. p. 114.

conjunto del saxofonista dominicano Napoleón Zayas.²⁰ Asimismo en esa época ya empezaron a llamar la atención algunos solistas como el saxofonista y eventual pianista Sebastià Albalat, para algunos el mejor jazzista de su generación²¹, el pianista Pere Masmitjà, el trompetista y violinista Josep Puertas, todos ellos catalanes, o el trompetista y cantante José Joe Moro, nacido en Portugalete y afincado en Madrid. En el repertorio triunfaban todavía los autores españoles.

La afición se organiza

El cénit de la primera moda jazzística en España se alcanzó aproximadamente entre finales de los años veinte y comienzos de los treinta del pasado siglo. Los aficionados al jazz, que ya no eran curiosos ni degustadores ocasionales, estaban cada vez más informados y empezaban a preferir el llamado hot, más puro, a las músicas comerciales con envoltorio jazzístico²². Ayudaban a formar su opinión los primeros articulistas especializados, como los catalanes Antoni Tendes, Sebastià Gasch o Joan Tomàs. Tendes tiene fama de ser el primer crítico que ejerció en nuestro país. Como resultado lógico de toda esta inquietud, la primera revista española dedicada exclusivamente al jazz, *Música viva*, se puso en circulación en 1934. En su órbita apareció poco después el Hot Club de Barcelona, promovido por un grupo de entusiastas, con el joven empresario Pere Casadevall a la cabeza, que seguían el modelo de los clubes promovidos unos años antes por aficionados y críticos ilustrados como el belga Robert Goffin o el francés Hughes Panasié, que tan influyente sería luego con su defensa del jazz clásico. El Hot Club tenía como objetivo fomentar el interés por el jazz mediante audiciones comentadas de discos, proyecciones de películas, organización de conciertos y festivales, además

²⁰ Jordi Pujol, op. cit. p. 48 (nota 2).

²¹ Alfredo Papo, op. cit. p. 25.
José María García Martínez ofrece algunos datos sobre su carrera, en op. cit. p. 103 y ss.

²² *El Grum*: «Parlem del Jazz... I», *Diari de Tarragona*, 27-8-1933, p. 1.



Ricard Opiso
La rúa (ca. 1930)
BNE 4/183084



Tono
Europa
 Gutiérrez, 21-12-1929
 BNE ZR/567

de llevar a cabo intercambios de correspondencia con músicos y asociaciones similares.

El momento de mayor gloria del club barcelonés llegó los días 29 y 31 de enero de 1936, cuando organizó dos conciertos del saxofonista estadounidense Benny Carter y el ya célebre Quinteto del Hot Club de Francia, con Django Reinhardt y Stéphane Grappelli. El Hot Club tuvo también su órgano oficial: la revista mensual *Jazz Magazine*. Otras ciudades españolas pusieron en marcha sus propios clubes hot a imitación del de Barcelona, pero la guerra truncó el crecimiento y arraigo de todos ellos. El de Barcelona fue clausurado por los milicianos, bajo la excusa de que el jazz era una música sospechosa de tendencias capitalistas y el Hot Club un nido de espías que trabajaban para los nacionales, según testimonio de Alfredo Papo. Hasta 1939 no reinició sus actividades.

Postguerra: política y jazz

Los tres años de dura guerra civil empobrecieron el país y acabaron con la vida y la carrera de numerosos artistas; el final de la contienda envió a otros al exilio y la represión ejercida por los vencedores impuso un clima de miedo especialmente acusado en las zonas que habían permanecido fieles a la República. El establecimiento de una rigurosa censura acabó de condicionar las ofertas de ocio y por ende el panorama musical en las grandes ciudades, donde el jazz se había desarrollado a lo largo de los últimos años.

La actitud del franquismo con respecto al jazz, sin embargo, fue incoherente, según los testimonios recogidos por García Martínez²³, o directamente contradictoria, en opinión de Iván Iglesias²⁴. Los nuevos responsables políticos toleraron o persiguieron la música de jazz por razones más circunstanciales que doctrinales, y su actitud

²³ Op. cit. p. 126.

²⁴ «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial», *Historia Actual Online*, 23 (otoño 2010), p. 119-135.

mudó caprichosamente debido al énfasis con que se aplicaran en cada caso los nuevos principios que debían regir la política del ocio. También fue decisiva la propia estrategia de supervivencia del régimen en un ámbito internacional muy cambiante²⁵.

La ortodoxia ideológica de la dictadura no dejaba, en principio, lugar a dudas. El nacionalismo a ultranza, el rechazo de invasiones foráneas, la reconstrucción de tradiciones seculares, el catolicismo más rígido convertían al jazz en algo proscrito. «La exaltación de nuestros valores no está en el ruido del jazz band ni en importaciones de modas extranjeras, sino en el sano sentir español y católico tal cual enseña nuestra Tradición». («La raza», en *Pensamiento alavés*, 26-8-1940, p. 5).

Pero más allá de la inevitable retórica, después de una contienda muy traumática, al régimen le interesaba que los españoles se divirtieran y olvidaran. El jazz, con sus derivados, y las llamadas músicas «exóticas», como el tango y los ritmos caribeños, ocupaban un lugar destacado en el entretenimiento de los españoles, y creemos que por eso la facción de Falange más cercana a la profesión las admitía discretamente pese a los reproches fundamentalistas, como puede constatarse en las páginas del *Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo*, publicado entre 1942 y 1946.

En 1941 se desató una furibunda campaña periodística contra el jazz desde la revista *Ritmo*, dedicada a la música clásica, que dirigía el influyente jesuita Nemesio Otaño. Arrancó con un artículo de Eduardo López-Chavarri, «Contra la prostitución musical» (n. 142, febrero de 1941, p. 5) donde el músico valenciano critica al jazz por sus versiones ligeras de Wagner, Chopin o Bach. Probablemente a consecuencia de esta campaña llegó la prohibición, a instancias del Sindicato

²⁵ Iván Iglesias: «Improvisando aliados: el jazz y la propaganda entre España y Estados Unidos, de la segunda guerra mundial a la guerra fría», en Ana Cabana, Daniel Lanero y Víctor Manuel Santidrián (eds.): *VII encuentro de investigadores sobre el franquismo*, Santiago de Compostela: Fundación 10 de Marzo-Universidad de Santiago de Compostela, 2011. Disponible en red: <http://investigadores-franquismo.com/pdf/comunicacions/mesa6/iglesias_6.pdf> [última consulta 6-8-2011].



El jazz caricaturizado en una falla valenciana (1935)
Colección particular



Ignacio F. Iquino:
«Piernas y saxofones»
Primer plano, 27-10-1946
BNE Z/203

²⁶ Véase Iván Iglesias: «Improvisando aliados: el jazz y la propaganda entre España y Estados Unidos, de la Segunda Guerra Mundial a la guerra fría», op. cit.

²⁷ Op. cit. p. 127.

²⁸ Jordi Pujol, op. cit. p. 104 y ss.

Nacional del Espectáculo, de interpretar adaptaciones de obras clásicas en lenguaje de jazz. Un breve sin firma publicado en *ABC* dio la razón a los ataques de *Ritmo* pero comenzaba así: «El “jazz” no siempre es ruido. El tópic se diluye, a veces, en la gracia y el dinamismo de una música de buen compás, saltarina y alegre» («Respeto», *ABC*, 28-5-1941, p. 10).

Otro organismo de mayor rango en Falange, la Vicesecretaría de Educación Popular (activa entre 1941 y 1946), de la que dependían la prensa, los espectáculos y la censura del régimen, decidió perseguir al jazz de manera mucho más abierta, prohibiendo en 1942 su difusión a través de las emisoras de radio y declarándolo un pernicioso enemigo a combatir²⁶. Según José María García Martínez, el veto estuvo vigente durante diez años, pero se pudo esquivar utilizando eufemismos como «música moderna»²⁷.

El cine español también vivió un romance con el jazz justo por estas fechas, a despecho de los principios ideológicos dominantes. Es una verdadera lástima que se hayan perdido los cortometrajes *Música muchachos* (1941) y *Ritmo en las ondas* (1942) [cat. 100], así como el largometraje *Melodías prohibidas* (1942) [cat. 101], de Francisco Gilbert, en los que aparecían importantes orquestas y grupos de la época²⁸. En todas estas películas la música era del maestro Juan Durán Alemany, un artista de formación sólida, antiguo componente de la Orquestrina Nic-Fusly y primer vicepresidente del Hot Club de Barcelona. En esos años Durán formó equipo con Ignacio F. Iquino, aficionado confeso al jazz, en varias de las comedias a la americana dirigidas por este, como *Boda accidentada* (1943) o *Viviendo al revés* (1943). Iquino defendió su estética en un artículo para la revista *Primer plano* (27-10-1946, p. 5-7) titulado elocuentemente «Piernas y saxofones».

La suerte del Eje en la Guerra Mundial templó un tanto los ánimos de los más exaltados, y en 1946 la Vicesecretaría de Educación Popular se desvinculó de Falange y se incorporó al Ministerio de Educación Nacional, donde quedó en manos de políticos católicos. Seguramente no fue casual que, simultáneamente, en el seno del sindicato, los músicos de jazz —término que en contextos no especializados abarcaba la música ligera en su conjunto— se impusieran a los representantes del ámbito sinfónico en diversas elecciones del gremio musical, y uno de ellos, Sigfredo Ribera, llegara a ocupar en 1946 la jefatura estatal del grupo.

Vocalistas con orquesta y jazz dulcificado

Barcelona reanudó en cuanto pudo su plena actividad jazzística, forzosamente decaída hacia el final de la guerra. Incluso vivió una fiebre jazzística, que José Esteban Vilaró sintetizó así: «No hay en Europa, en la hora actual, otra ciudad donde los conciertos de las orquestas locales de jazz puedan llenar semanalmente tantas salas» («Hot, sarampión 1941», *Destino*, n. 209, 19-7-1941, p. 12). A los músicos ya activos antes de la guerra se sumaron nuevas formaciones como Rovira y sus Maravillosos del Jazz, del clarinetista Luis Rovira [cat. 44]; la Orquesta Gong, de José Ribalta —rebautizada Gongco—; Ramón Evaristo y su Orquesta, la Orquesta Bizarros de Augusto Algueró o la Orquesta Plantación, al frente de la cual estaba Adolfo Araco. El Hot Club reapareció con ganas, y aunque ya no tuvo un órgano oficial, muchos de sus miembros y simpatizantes colaboraron con *Ritmo y melodía*, revista de contenido principalmente jazzístico que comenzó a publicarse en 1943 [cat. 19].

Conforme avanzaba la década de 1940, pese a las dificultades internas y la guerra internacional, el jazz conoció en España una evolución



José Casas Augé
Tarde de fútbol (1942)
 BNE MP/4577/27

similar a la de otros países: un interés cada vez mayor por los vocalistas, que se fueron convirtiendo en los principales reclamos de las orquestas, una progresiva dulcificación de los repertorios y una decantación del jazz más puro hacia el pequeño formato. La palabra jazz seguía utilizándose para definir un amplio abanico de músicas, pero los intérpretes realmente interesados en el jazz estricto se veían obligados a subsistir diversificando su oficio. Por otra parte, empezaba a ser frecuente escuchar jazz en concierto, en programas matinales, y no solo como música de baile o para amenizar té o cenas.

En cuanto al jazz vocal, fue el tiempo de la consagración, entre las mujeres, de la dominicana Elsie Bayron, que había llegado a España durante la República; de las catalanas Rina Celi —la cantante hot por antonomasia, en palabras de García Martínez²⁹— y Katia Morlands, o la vasca Mari Merche, y entre los hombres, de Harry Brampton, a quien Papo considera «el único vocalista de talento que hubo en España durante años»³⁰, o del mallorquín Pedro Bonet, conocido como Bonet de San Pedro, un virtuoso que tocaba la guitarra, el clarinete y el vibráfono aunque se hizo famoso como vocalista, con canciones melódicas y éxitos inclasificables como «Raska-yú»³¹ [cat. 42, 43].

Un acontecimiento de importancia en 1942 fue la llegada a Barcelona del violinista francés de origen judío Bernard Hilda y su orquesta, hostigados por el régimen de Vichy. Hilda se asentó en la ciudad y se hizo muy popular en el lujoso Hotel Ritz como intérprete de un jazz chic, muy suavizado, con influencias de la *chanson* francesa [cat. 17]. Con Hilda sobre el escenario, el jazz auténtico aparecía solo en los escasos pasajes improvisados que reservaba a algunos miembros de su banda, y en la versión reducida del grupo, su Sexteto de Hot. El «estilo Hilda», con

²⁹ Op. cit. p. 133 y ss.

³⁰ Op. cit. p. 46.

³¹ Su disparatada letra dice entre otras cosas: «Raska-yú, / cuando mueras / ¿qué harás tú? / Tú serás / un cadáver nada más». Ello escandalizó al periodista Justo Ruiz Encina, de *El Correo catalán*, quien llegó a afirmar que esta pieza «rechaza los designios divinos sobre la resurrección de la carne». Citado por Pujol, op. cit. p. 161 y ss.

acordeón y sección de violines, ejerció una gran influencia en la escena barcelonesa y de toda España, restando espacio a quienes seguían el modelo más dinámico de las grandes orquestas estadounidenses³².

Los conjuntos pequeños fueron populares en aquel breve veranillo jazzístico barcelonés³³. Destacaron el Quinteto Nocturnos, el Quinteto Murillo, el quinteto del trompetista José Puertas [cat. 39] o el grupo de José Ribalta con Bonet de San Pedro. Unos años más tarde, en 1945, los Clipper's del batería Antonio Bardají, *Chispa*, tomarían el relevo: un grupo de gran solvencia jazzística, cuyos miembros eran todos buenos solistas, que grabó discos y realizó largas giras por el extranjero.

Swing de Harlem en el Paralelo

Todavía una última moda de baile, a comienzos de la década de 1940, tendría al jazz como protagonista antes de ceder definitivamente el relevo a la generación del rock-and-roll. Se trata del swing, que llegó con el apogeo de las orquestas de Glenn Miller, Benny Goodman, Artie Shaw o Harry James. *Sempronio* (Andreu Avel·lí) evocaba, desde las páginas de *Destino*, la Barcelona del swing:

La catedral del «swing», la Meca de la nueva religión, surge en el Paralelo [...] El «Amaya», que es el nombre del local, va a barrer durante un par de temporadas el nombre y el recuerdo de todos los otros cabarets barceloneses. [...] Los héroes de la casa se llaman «Freddy», el «Patillas», el «Melenas», el «Lleó». Hacia ellos va la admiración del público. [...] Ignoro qué secreto entroncamiento existe entre los gitanos y el «swing». El «Melenas» y el «Patillas»

³² Pujol, op. cit. p. 134.

³³ *Ibidem*, p. 113.



Fernando García Morcillo
Mi vaca lechera (ca. 1946)
BNE MP/3143/19

³⁴ «Los años “swing”», *Destino*, 22-6-1968, p. 84-85.



Gil Dayo
De cuello blanco.
 Swing calé (1954)
 BNE MP/4855/3

pertencen a la raza calé. Gitano también es el «Sardineta», ese mozo nervioso que cuando danza el «boogie boogie» se adueña de la pista; el mismo que con la acometividad de sus piernas atemoriza a las demás parejas³⁴.

En Francia el swing también se estableció con fuerza, pero allí sus seguidores, llamados *zazous*, supusieron un dolor de cabeza para el gobierno de Vichy, contrariado por su abierta ignorancia de las normas imperantes en cuanto a ocio y atuendo. El régimen prohibió sus reuniones de baile, que siguieron celebrándose clandestinamente como movimiento espontáneo de rebeldía. En España la contestación política más explícita desapareció del movimiento swing, pero la autoridad emitió una nota recordando a los directores de orquestas «la prohibición de emplear en su propaganda la palabra “Swing” o cualquier otro vocablo extranjero» (ABC, 17-6-1943 p. 13).

A finales de 1946 la escena barcelonesa se animó un tanto gracias a la llegada del saxofonista norteamericano George Johnson y su grupo, un quinteto procedente de Harlem que proporcionó a los aficionados, por primera vez tras la guerra civil, los sonidos en vivo del jazz afronorteamericano del momento. Johnson encontró acomodo en el Amaya, donde los bailarines enloquecieron con él. Quizá la positiva energía de Johnson fue el ingrediente necesario para el éxito de una nueva refundación del Hot Club barcelonés, esta ya definitiva, que se produjo a comienzos de 1947. Entre sus iniciativas destacó el apadrinamiento de un joven grupo de aficionados con tendencias modernas, El Lirio Campestre, y la organización de *jam-sessions* matinales todos los domingos, que contaban como espectador atento con un joven y prometedor pianista invidente llamado Vicente Tete Montoliu.

Jazz moderno, aires cubanos

En junio de 1947 el empresario Alfredo Matas, aficionado al jazz y muy vinculado al Hot Club, inauguró en Barcelona un lujoso restaurante, Copacabana, y contrató a la orquesta de Bernard Hilda. Hilda acababa de reclutar en París al saxofonista Don Byas, una primera figura del jazz [cat. 20]; el francés continuaba fiel a su estilo comercial y amable, pero permitía a Byas lucirse en algunos temas. Además el Copacabana comenzó a celebrar *jam-sessions* en las que Byas y la sección rítmica de la orquesta se medían con los músicos locales que quisieran subir al escenario. En una de esas sesiones se conocieron Tete Montoliu y el saxofonista³⁵.

³⁵ Jordi Pujol, op. cit. p. 227.

A lo largo de ese año Don Byas se convirtió en protector de Montoliu, mostrándole los rudimentos del bebop, el nuevo estilo vanguardista apadrinado en los Estados Unidos por el saxofonista Charlie Parker y el trompetista Dizzy Gillespie, que a Tete le seducía enormemente. En estas actuaciones informales y en las del Hot Club, Montoliu empezó a dar sus primeros pasos como músico de jazz moderno. Poco tiempo después estaba al frente del Cuarteto Be-Bop, pionero del estilo en nuestro país, que permaneció en activo hasta 1954.

En enero de 1948 Don Byas se marchó a Madrid; allí fue contratado por Luis Rovira, que actuaba con su banda en la sala de fiestas Pasapoga. En 1948 se fundó el Hot Club de Madrid, bajo el nombre de Club de Música de Jazz, que organizó *jam-sessions* animadas por el trompetista Joe Moro o el saxofonista Napoleón Zayas [cat. 18] entre otros, y en las que dieron sus primeros (o segundos) pasos los jóvenes saxofonistas Pedro Iturralde, de Falces (Navarra) y Vladimiro *Vlady* Bas, de Bilbao.

El cantante cubano Antonio Machín, llegado a España en 1939, fue un adelantado del resurgimiento entre nosotros de los ritmos cubanos.

³⁶ Luis Araque (1914-1971), pianista, compositor de música ligera, médico, dibujante, poeta aficionado, fue un gran aficionado al jazz, autor del libro *Defensa de la música de jazz* (1946). Su paso por *Ritmo* como redactor jefe (1947-1949) tuvo sin duda que ver con el cambio de actitud de esta revista hacia las músicas afroamericanas. Véase Emilio Casares Rodicio: «Araque Sancho, Luis», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad general de Autores y Editores, 1999, t. I, p. 566-67.

³⁷ Victoria Eli Rodríguez y María de los Ángeles Alfonso Rodríguez, op. cit. p. 138.

³⁸ Jordi Pujol, op. cit. p. 246 y ss.

Comenzó a abrirse camino con los preceptivos fox-trots rítmicos, pero se impuso sobre todo con sus fox lentos y sus boleros morosos. Entre 1949 y 1950 estuvo de gira con la orquesta de Luis Araque, uno de los principales propagandistas del jazz en aquellos años difíciles³⁶, protagonizando el espectáculo *Melodías de Color*.

El sabor afrocubano se reforzó con la llegada a Madrid, en verano de 1947, de los Havana Cuban Boys de Armando Oréfiche [cat. 21] —herederos de los Lecuona Cuban Boys—³⁷, y poco después del español Jaime Camino y su Orquesta de Ébano, entre cuyos miembros «destacaban algunos de los mejores solistas cubanos del momento», en palabras de Jordi Pujol. A partir de 1949 (*La Vanguardia*, 9-1-1949, p. 5), Camino llevó a Barcelona la fiebre del mambo, además de interpretar buenos arreglos de jazz³⁸.

En esa época se popularizó también, sobre todo en Madrid, el grupo de los hermanos Barreto o Barreto Brothers. La revista *Ritmo*, en plena reconciliación con el jazz y la música ligera, dedicó sendas cubiertas a los Barreto Brothers (n. 212, junio 1948) y a Oréfiche (n. 216, noviembre-diciembre 1948), certificando el peso de la música afrocubana en aquellos años. Consecuencia indirecta de esta moda creciente, según Pujol, fue la reducción de la producción española de discos de jazz.

Nuevos visitantes

A finales de 1950 el gobierno de los Estados Unidos decidió restablecer las relaciones diplomáticas con España. Inmediatamente se extinguió el anti-americanismo oficial y las críticas a la cultura estadounidense, jazz incluido, perdieron buena parte de su fundamento ideológico ante la aparición de los países comunistas como enemigo común.

En febrero de 1951, con la colaboración del Club 49, el Hot Club barcelonés programó una actuación del trompetista Dizzy Gillespie, el excéntrico publicista del bebop, estilo que estaba causando divisiones entre quienes lo consideraban alejado del verdadero jazz y quienes, por el contrario, lo apreciaban como una evolución lógica. Algunos años después, el 23 de diciembre de 1955, el Hot Club y Club 49 alcanzaron quizá su mayor satisfacción con la esperadísima visita de Louis Armstrong and His All Stars. Era la primera vez que el principal creador del jazz visitaba España [cat. 24]. El programa de mano, ilustrado con un dibujo de Josep Guinovart, testimonia la estrecha relación entre el Club 49 y algunos de los jóvenes artistas plásticos del entorno de la revista *Dau al Set*, como el propio Guinovart, J. J. Tharrats, Antoni Tàpies o Modest Cuixart³⁹ [cat. 103].

Otro éxito del Hot Club y el Club 49 fue un doble concierto en 1955 a cargo de la orquesta del carismático vibrafonista, batería y ocasional pianista Lionel Hampton, muy popular gracias a su jazz potente y rítmico y a su teatral puesta en escena. Fue uno de los conciertos más recordados de la década. Cuando Hampton regresó a Barcelona en 1956, le presentaron a Tete Montoliu y tocaron un rato juntos. El vibrafonista quedó muy impresionado y durante un tiempo estuvo sopesando la posibilidad de fichar al catalán como miembro de su orquesta. Unos días después la orquesta tocó también en Madrid, por mediación del Hot Club capitalino y con el patrocinio de la Casa Americana. Su jazz espectacular provocó el mismo arrebató que en Barcelona, con el público saltando en sus asientos y bailando en el pasillo⁴⁰. Tanto es así que Hampton volvió a Madrid unos meses después. En vista del entusiasmo, los responsables españoles de su sello discográfico, RCA, decidieron grabar un disco, *Jazz*



John Lewis, Dizzy Gillespie
Two bass hit (1964)
BNE MP/927/45

³⁹ Papo, op. cit. p. 92. Véase también, del mismo autor, «El jazz y las artes plásticas», en Jorge García (ed.). *Jazz gráfico. Diseño y fotografía en el disco de jazz 1940-1968*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1999, y además Soutif, Daniel (ed.). *El siglo del jazz*. Barcelona, centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2009.

⁴⁰ Testimonio de Fernando Fernán Gómez citado por García Martínez, op. cit. p. 173.

flamenco, donde el vibrafonista ofreció su peculiar visión de España [cat. 22]. Montoliu intervino en tres temas para quinteto.

El pianista, casado entonces con la cantante cubana Pilar Morales, debía interpretar música comercial para poder subsistir, y además de sus grupos jazzísticos organizó sucesivos conjuntos dedicados a la música latinoamericana. La situación cambiaría en 1958, cuando el empresario George Wein llegó a Madrid para encontrar a un músico español que se integrara en una orquesta internacional de jóvenes promesas que pensaba presentar en el prestigioso Festival de Jazz de Newport. De todos los que escuchó Montoliu fue el músico que más le impactó, pero como no podía leer música a causa de la ceguera, Wein se decantó por el saxofonista Vlady Bas, que se encontró así con la posibilidad de tocar en uno de los principales escenarios del mundo⁴¹. Los elogios de Wein en declaraciones a *Jazz Magazine* ayudaron a Montoliu a conseguir las primeras oportunidades de importancia en su carrera, con actuaciones en el Festival de Cannes de 1958, en el de San Remo de 1959 y en el de Berlín de 1961.

En Madrid, y aparte de Hampton, la década de los cincuenta dio para pocos acontecimientos. Hubo jazz descafeinado en revistas y restaurantes de lujo, y hubo *jam-sessions* para pequeños círculos de iniciados. El trompetista Joe Moro, la vocalista Lolita Garrido, el contrabajista Salvador Arevalillo, el batería Enrique Llácer *Regolí*, el pianista José Luis Sanesteban y otros incombustibles, sobrevivían gracias a la música de baile. Iturralde, que había dado sus primeros pasos jazzísticos en Falces, pasó luego a Portugal y al norte de África, acompañando al cantante Mario Rossi. Regresó a España para hacer el servicio militar y en 1952 reinició su carrera en Madrid⁴² [cat. 46].

⁴¹ Sobre estos hechos hay varias versiones. En la nuestra seguimos a Jordi Pujol, op. cit. p. 323 y ss.

⁴² José María García Martínez. «Los 50 años musicales de Pedro Iturralde», *Cuadernos de Jazz*, 25, noviembre-diciembre 1994, p. 22-29.

Whisky Jazz, Jamboree y otras iniciativas

Desde los tiempos de aquellos salones de baile de los años veinte donde el jazz entró como la novedad del momento, el público español de esta música había ido cambiando poco a poco. Tres décadas más tarde, los aficionados de verdad eran un puñado escaso de veteranos, concentrados principalmente en Cataluña, y las nuevas incorporaciones procedían casi siempre del ámbito intelectual y universitario, como también los intérpretes más afines a los nuevos estilos⁴³.

El panorama cambió cuando en abril de 1959, en Madrid, y en enero de 1960, en Barcelona, surgieron sendos locales dedicados a la música de jazz en directo, «concebidos al estilo de las caves existencialistas», en expresión de García Martínez. El madrileño Whisky Jazz fue puesto en marcha por el empresario Jean-Pierre Bourbon y funcionó hasta 1971; su homólogo barcelonés fue el Jamboree, surgido por iniciativa de Joan Roselló, y en activo hasta 1969⁴⁴. Los clubes de jazz con música en vivo eran esenciales porque garantizaban trabajo estable a un círculo de músicos que, gracias a ello, podían desarrollarse profesionalmente, y permitían el intercambio de experiencias con músicos visitantes. En el Whisky Jazz fueron habituales las comparecencias del saxofonista tenor Pedro Iturralde —que llegó a ser director musical del club—, el saxofonista alto Vlady Bas, los baterías Regolí y José Nieto, el pianista Juan Carlos Calderón [cat. 51], la cantante Elia Fleta y el propio Tete Montoliu [cat. 47]. El público era una combinación de aficionados locales, militares estadounidenses de la base de Torrejón de Ardoz —subidos a veces al escenario, en formación de big band—, artistas y curiosos. El club también dio oportunidades a músicos extranjeros que se quedaron entre nosotros alguna temporada o para siempre: el pianista

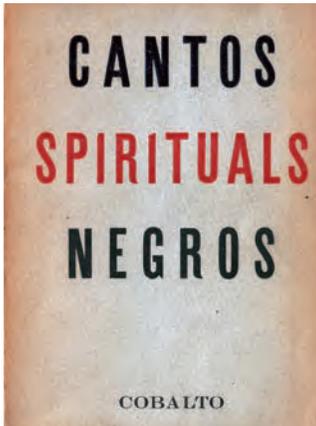
⁴³ Albert Mallofré. «El “jazz” en Barcelona», *La Vanguardia*, 22-11-1964, p. 55.

⁴⁴ Pujol, op. cit. p. 355 y ss.



Fernando García Morcillo,
José Luis Pecker
Mi, tu, su... (1960)
BNE MP/606/25

⁴⁵ Este grupo procede de otro anterior llamado Bourbon Street Jazz Band, en el que tocó Herb Flemming, antiguo trombonista de Sam Wooding que vivió unos meses en Madrid y luego en Torremolinos. Véase John Chilton, «Flemming, Herb», en *Who's who of Jazz*. Londres, Papermac, 1970 (reimpresión de la 5ª edición, 1992), p. 113.



Alfredo Papo,
Josep Maria Fonollosa
Cantos spirituals negros (1951)
Colección particular

⁴⁶ «El Jamboree posava jazz, però era un cabaret de marins i putes [...] la gent normal no anava al Jamboree perquè era brut i la zona no era gaire segura. [...] Tot va canviar quan el Jamboree es va posar de moda entre la intel·lectualitat catalana» Declaraciones de Tete Montoliu a Miquel Jurado. *Tete. Quasi autobiografia*. Barcelona, Proa, 1998, p. 106.

alemán Paul Grassl, su paisano el batería Peer Wyboris y el contrabajista suizo Eric Peter —estos dos últimos fueron por muchos años la sección rítmica habitual de Montoliu— o la cantante Donna Hightower, una seguidora de Dinah Washington, que derivó muy pronto hacia el pop [cat. 26]. El activismo tradicionalista de la Canal Street Jazz Band, que actuó semanalmente durante décadas desde 1967⁴⁵, o las visitas puntuales del organista Lou Bennett, que comenzaron en 1966, fueron asimismo importantes en la educación jazzística de varias generaciones de madrileños. Lou Bennett acabó comprando una casa en Cambrils (Tarragona) y viviendo a caballo entre España y Francia [cat. 27].

La relación de figuras que pisaron el Whisky Jazz es enorme: los pianistas Bud Powell, Paul Bley y Ran Blake, el saxofonista Dexter Gordon, el trompetista Donald Byrd, la cantante Carmen McRae, el violinista Stéphane Grappelli y un largo etcétera. Fue legendario el paso por allí en 1962 de Gerry Mulligan, que llegaba como turista anónimo hasta que desenfundó su saxo barítono, o del pianista Hampton Hawes en 1968, que grabó un disco con Iturralde, inédito hasta su edición por Fresh Sound Records en 1986 [cat. 48].

En los años sesenta Montoliu pasaba al menos tanto tiempo en Madrid como en Barcelona. El pianista fue amigo de Bourbon, con quien puso en marcha la revista *Aria Jazz* [cat. 23], que ambos codirigieron (1961-1969). Después del efímero *Jazz Magazine* y alguna etapa ya lejana de *Ritmo y Melodía*, esta fue la más importante revista de jazz publicada en España hasta la fecha, donde aparecieron firmas luego famosas como las de Ebbe Traber, Juan Claudio Cifuentes, Paco Montes o Albert Mallofré.

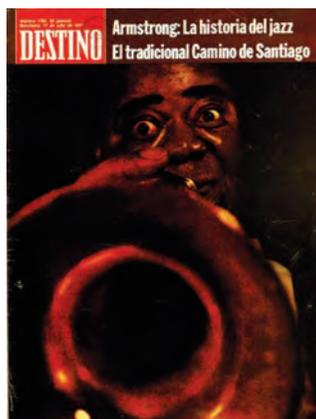
El Jamboree barcelonés, de ambiente al principio poco recomendable, fue derivando hacia un público más cosmopolita y bohemio⁴⁶. Cuando

se puso de moda, además de los incombustibles del jazz, recibía a los marineros de la VI Flota —a veces se acercaban al club con los instrumentos de música, como sus paisanos de Torrejón— y a los amantes de la ópera que salían del Teatro del Liceo. Enseguida surgió el grupo Jamboree Jazz Stars, liderado por el batería José Farreras, para actuar en el club y acompañar a solistas invitados, con el trompetista dominicano Manolo Mercedes, los saxofonistas tenores Salvador Font *Mantequilla* y José Tarazona *Pocholo*, entre otros. También pasaron por el club los pianistas Manolo Gas y Ricardo Miralles o el saxofonista alto Ricard Roda.

En cuanto a los músicos extranjeros, podemos mencionar a Bill Coleman, Albert Nicholas, Lucky Thompson, Guy Lafitte o Stéphane Grappelli, entre los más tradicionalistas —una tendencia que en Barcelona siempre ha tenido seguidores por la labor desarrollada desde el Hot Club—, y entre los modernistas, a Lou Bennett, Kenny Drew, Chet Baker, René Thomas, Lee Konitz, Les Double Six, Art Farmer, Booker Ervin [cat. 50], Dexter Gordon, Pony Poindexter —que estuvo asesorando a Roselló y en 1972 grabó con músicos locales un elepé titulado *Pony Poindexter en Barcelona* [cat. 28]— y Ornette Coleman, primera vez que este vanguardista actuaba en un club europeo⁴⁷.

El escritor y aficionado al jazz José María Guelbenzu ha descrito así el ambiente de los clubes en esos últimos años de la dictadura de Franco:

El jazz entonces tenía algo secreto y algo de secta, no en el sentido clásico del término sino en el de un club de iniciados, un club especial y muy aparte. Dentro del grupo de gente que estaba interesada por las cosas que sucedían alrededor, por la vida, por la



Louis Armstrong
Destino, n. 1763 (1971)
BNE AHS/45002

⁴⁷ Pujol, op. cit. p. 486.

política, los que sabíamos de jazz pertenecíamos a un club de iniciados muy especial, y eso era una cosa que nos encantaba⁴⁸.

⁴⁸ José María García Martínez y Raúl Mao: «José María Guelbenzu: El siglo XXI será el siglo de los titanes», *Cuadernos de Jazz*, 64, mayo-junio 2001, p. 26.

⁴⁹ Miquel Jurado, op. cit. p. 105.

⁵⁰ Manuel I. Ferrand y Ángel Gómez Aparicio, «El pulso del jazz en Andalucía», *O papel do jazz*, 4 (1998), p. 41. Estos autores dan sin embargo la fecha de 1959 y citan a Montoliu como responsable de la inauguración; la de 1964 la tomamos de «Jazz Club de Sevilla», *ABC* (Sevilla), 27-3-1965, p. 52.

⁵¹ González Rochina emigró a finales de la década de 1960 y finalmente se instaló en Suiza, vinculado siempre al jazz y a la música. Véase Vicent Lluís Fontelles Rodríguez. *Jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981* (tesis doctoral). Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2010, p. 275.

A finales de 1959 Tete Montoliu intervino en una gira de músicos catalanes organizada por Joan de Sagarra desde el Sindicato Español Universitario (SEU), que pasó por locales del sindicato o instalaciones universitarias de Valencia, Granada, Bilbao y Sevilla, lo que supuso la primera visita del pianista a casi todas estas ciudades⁴⁹. En Bilbao se había constituido un año antes el Jazz Club, entre cuyos promotores encontramos al ginecólogo Juan Antonio Usparitza Lecumberri y al diplomático danés nacido en Amorebieta Pío Lindegaard. En Sevilla otro médico, Manuel Manosalvas, fue principal artífice en la creación de otro club en 1964, que organizaba *jam-sessions* semanales, además de presentar en concierto a músicos españoles y extranjeros, como Bill Coleman, «fervoroso enamorado de Sevilla»⁵⁰. En Valencia, algunas de las primeras actividades jazzísticas ajenas al circuito de las variedades y la música de baile llegaron a mediados de la década de 1960, y tuvieron como protagonista al trío del pianista Juan Roberto González Rochina⁵¹.

El jazz regresó a la producción cinematográfica española en esta década, en manos de una nueva generación de cineastas aficionados al jazz —el barcelonés Julio Coll, el madrileño Jesús Franco, que firmó algunas de sus películas con el nombre de músicos de jazz como Clifford Brown o James P. Johnson— y músicos activos en los circuitos de la época — Fernando García Morcillo, Lou Bennett, José Solá, Federico Martínez Tudó, Juan Carlos Calderón, Pedro Iturralde o Paul Grassl—.

El cierre de Jamboree y Whisky Jazz, los principales clubes de jazz del país, supuso el colapso de las carreras jazzísticas de músicos

prometedores que tuvieron que refugiarse en la música comercial o en la enseñanza. Fueron bastantes los que ya no regresaron al jazz más que de forma ocasional. Durante mucho tiempo Tete Montoliu se convirtió en el único músico español que vivía exclusivamente del jazz, aunque para ello tuvo que pasar largas temporadas fuera del país.

Festivales y medios de comunicación

En 1966, de manera modesta, arrancó en San Sebastián el que hoy es el festival más veterano de España [cat. 77]. El programa consistió en un concurso de grupos aficionados, el 10 de septiembre, y la actuación de los premiados y el grupo del guitarrista estadounidense Mickey Baker el día 11, en la ya mítica plaza de la Trinidad. El asesoramiento de diversos hot clubs galos facilitó la producción artística. El festival siguió creciendo hasta nuestros días; la visita de Charles Mingus en 1974 inició su relación con el jazz moderno, y en 1988 dejó de celebrar concursos.

También en 1966, para celebrar el sexto aniversario de Jamboree, Juan Roselló decidió traer por primera vez a España a la orquesta de Duke Ellington con la cantante Ella Fitzgerald. El triunfo fue extraordinario⁵², hasta el punto de que Roselló decidió organizar en noviembre el primer Festival Internacional de Jazz barcelonés, por el que pasaron figuras como Max Roach, Sonny Rollins, Illinois Jacquet, Bud Freeman, Dave Brubeck, Stan Getz con Astrud Gilberto o Montoliu [cat. 74]. A partir de la cuarta edición, en 1969, el Hot Club tomó el relevo organizativo, y obtuvo un enorme éxito presentando el *Second Sacred Concert* de Duke Ellington en la iglesia de Santa María del Mar [cat. 25]. Gracias en buena parte a la colaboración de Televisión Española, que al retransmitir algunos conciertos contribuía a su



Publicidad discos Concèntric
I Festival Internacional de Jazz
de Barcelona (1966)
BNE M/6863

⁵² Por contra, su posterior actuación en el Monumental Cinema de Madrid, el 23-2-1966, con pases de tarde y noche, pésimamente publicitada, fue un fracaso económico (ABC, 14-7-1973, p. 70). Excepcionalmente TVE los grabó en su estudio y los presentó como estrellas en dos programas sucesivos de variedades de la noche del sábado. Por esas fechas Ellington compuso su tema «The Matador (El Viti)», dedicado al torero español Santiago Martín, nacido en Vitigudino, entonces en plena gloria.

⁵³ José María García, op. cit. p. 181. Comentarios sobre las polémicas suscitadas por *Discorama* en Pujol, op. cit. p. 483 y ss. Véase también Salvador Raich Ullán. «El programa “Discorama” de la T.V.E.», *Ritmo*, 354, 1965, p. 8-9.



II Festival internacional de jazz de Barcelona (1967)
BNE AHC/10652

financiación, el festival continuó hasta 1976, pero la cadena canceló su participación y la cita quedó en suspenso hasta 1980.

La relación de TVE con el jazz había comenzado de manera digamos formal unos años antes con *Discorama*, el primer programa dedicado al género en nuestra televisión. Estuvo en antena solo año y medio (entre 1964 y 1965)⁵³, en la sobremesa de los domingos, presentado desde los estudios en Barcelona por el valenciano Pepe Palau y realizado —en clave psicodélica, con la cámara enloquecida— por José Carlos Garrido. Visitaron *Discorama* músicos importantes como Erroll Garner, Thelonious Monk, Wes Montgomery o el Modern Jazz Quartet. Desaparecido este programa, TVE emitió jazz casi por sorpresa, en espacios diversos como *Gama 67*, *Gama 71*, *Estudio en negro*, *Jazz vivo*, con Garrido como responsable habitual y normalmente en la minoritaria segunda cadena.

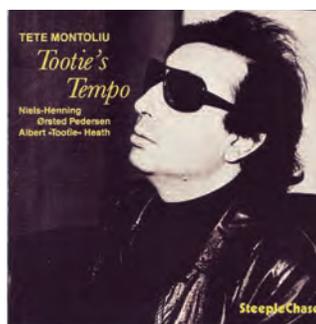
En cuanto a la producción discográfica, en 1966 se presentó el sello Concentric con *A tot jazz*, de Tete Montoliu, un elepé histórico que pronto tendría una segunda parte. Otros registros importantes de esos años fueron *Bloque 6*, con la orquesta y los arreglos del santanderino Juan Carlos Calderón, «que tanto entusiasmaron a Horace Silver cuando su presentación en el último Festival de Jazz de Barcelona» (*La Vanguardia*, 8-3-1969, p. 43), y los experimentos de aproximación entre flamenco y jazz que llevó a cabo Pedro Iturralde en tres discos sucesivos: *Jazz Flamenco* (1967) [cat. 49] y *Jazz Flamenco 2* (1968), grabados en España por Hispavox, y un complemento foráneo, *Flamenco jazz* (1967), grabado por el sello MPS después de que el saxofonista presentara su música en el Festival de Jazz de Berlín. En los tres fue decisiva la guitarra de un tal Paco de Algeciras —que resultó ser el joven y apenas conocido entonces Paco de Lucía—. «Pedro Iturralde está empeñado en hallar no un punto de fusión entre las dos fuerzas,

sino una situación de mutuo entendimiento desde la cual sea posible dialogar constructivamente», escribió Mallofré (*Destino*, 3-5-1969, p. 69).

Los contradictorios setenta

La década de los setenta está llena en España de noticias poco halagüeñas para el jazz; algunas eran resultado de fenómenos internacionales, como el apogeo de las discotecas, que acabó con buena parte de la música en directo, o el crecimiento arrollador de la música pop, que restó presencia al jazz en la escena musical. Por otro lado, sin embargo, estos también fueron años de una gran excitación donde lo social y lo musical se confundían con frecuencia y en los cuales el abanico de estilos practicados por los músicos españoles se abrió considerablemente, con frescura y una notable falta de complejos.

Desaparecidos los mejores clubes de los años sesenta, otros escenarios tomaron poco a poco el relevo. En Madrid se creó en 1970 el Club de Música y Jazz del colegio mayor San Juan Evangelista, que en el curso 1972-73 comenzó a apostar fuerte por el jazz, y ahí ha seguido hasta nuestros días, de la mano de Alejandro Reyes, con sus ciclos y festivales anuales [cat. 75]. Terrassa goza de una tradición jazzística muy veterana, reavivada en 1971 con la puesta en marcha de la histórica Jazz Cava —que cerró en 1985, aunque reapareció como Nova Jazz Cava en 1994—, donde actuaron numerosísimos grupos de relieve. Durante muchos años su cabeza visible fue Valentí Grau. En Barcelona, la Cova del Drac, aparecida en 1965 sobre todo para dar cabida al incipiente resurgimiento de la cultura en lengua catalana, fue abriéndose progresivamente al jazz hacia el final de la década. Con una orientación más ecléctica y más moderna, la sala Zeleste, puesta en marcha por Víctor Jou en 1973, hizo también un hueco importante al jazz.



Tete Montoliu
Tootie's Tempo (1976)
Colección particular

Es habitual que en torno a estos locales surjan movimientos y se consoliden afinidades. En Terrassa se dio a conocer Josep Maria Farràs, que no solo es uno de los principales trompetistas españoles sino además, sin duda, el mejor de los intérpretes no profesionales. La Cova del Drac fue escenario durante varios años de las conferencias de iniciación al jazz clásico que daba los domingos por la mañana Joaquim Gili. Gili bautizó el ciclo con el título de *La Locomotora Negra*, y en 1971 sus hijos, junto con algunos amigos, pusieron en marcha un grupo de igual nombre para defender aquella estética, que con el tiempo se convirtió en una de las bandas más características del jazz catalán [cat. 111].

En otra línea muy diferente, Zeleste, al crear su propio sello discográfico, su escuela de música y ejercer incluso como agencia de representación artística, se convirtió en el corazón de lo que se dio en llamar *música laietana*, un fenómeno propio de una generación que deseaba hacer música sin etiquetas con aromas de rock, jazz, música latina, rumba catalana, flamenco y folclore mediterráneo. Zeleste fue nexo de unión de artistas como Jaume Sisa, Toti Soler, Jordi Sabatés [cat. 53], Max Sunyer, Orquesta Platería, Secta Sónica, Companya Elèctrica Dharma [cat. 60], Música Urbana —con Carles Benavent y Joan Albert Amargós— y Gato Pérez. Fueron responsables durante algún tiempo del inconfundible color musical de Barcelona, previo a la llegada de la *movida* madrileña⁵⁴.

En 1969 se instaló en Madrid el contrabajista de Detroit Dave Thomas, y «desde su llegada se convirtió en un verdadero motor de la escena jazzística local», como escribió Javier de Cambra⁵⁵. A principios de los setenta, además de tocar asiduamente en los clubes madrileños con Montoliu, Iturralde y otras luminarias, fundó la asociación Jazz Fórum, en la Escuela de Ingenieros Industriales,

⁵⁴ Véase Àlex Gómez Font. *Zeleste i la música laietana. Un passeig per la Barcelona musical dels anys seixanta*. Barcelona, Pagès Editors, 2008.

⁵⁵ «David Thomas, impulsor del 'jazz' madrileño, murió de cáncer linfático», *El País*, 9-6-1988. Disponible en red: <http://elpais.com/diario/1988/06/09/cultura/581810418_850215.html> [última consulta 29-8-2012].

punto de encuentro decisivo en la formación de músicos jóvenes como el saxofonista Jorge Pardo, el pianista Tomás San Miguel o el contrabajista Miguel Ángel Chastang, entre otros.

El jazz valenciano, que jugaría un papel protagonista en la década siguiente, comenzó a cobrar peso en los años setenta. El influyente guitarrista Carlos Gonzálbez dio sus primeros pasos en 1974 y unos años después llegó a la ciudad el contrabajista argentino Horacio Fumero. Ambos fueron habituales del club Tres Tristes Tigres. Poco tiempo después se mudaron a Barcelona, donde el contrabajista se convirtió en acompañante habitual de Montoliu. En esos años también fueron importantes para la consolidación de una afición local los conciertos organizados por la sociedad Studio, así como los artículos sobre jazz de Antonio Vergara, Luis Felipe Navarro y Federico García Herraiz en *Cartelera Turia*, una atípica guía de espectáculos de gran influencia en la ciudad durante varias décadas [cat. 29].



Dexter Gordon
Rafael Ramírez Blanco
Cartelera Turia, 4-5-1987
Colección particular

El jazz en democracia: políticas públicas

La democracia tuvo un peso decisivo en la eclosión del jazz, así como de otras músicas modernas, no tanto por razones directamente políticas cuanto por la renovación que las nuevas autoridades imprimieron al panorama de festivales y programaciones musicales sufragadas con dinero público. También fueron sustanciales las mayores facilidades concedidas para la apertura de clubes y locales con música en directo. La alegría ante el disfrute de las libertades recién estrenadas se notó en los hábitos culturales de los españoles. Fue como si se encendiera una chispa y una moda jazzística prendió en todo el país.

Ya en 1975 el jazz vasco reverdeció con la creación del Festival de Getxo. Durante diez años sobrevivió en condiciones muy precarias, hasta

que lo asumió el Ayuntamiento. En 1986 creó su concurso de grupos, y en 1989 trató de afirmarse como festival de músicos europeos, iniciativa muy interesante pero quizá prematura que se corrigió en 2001, volviendo a una fórmula más convencional. Y en julio de 1977 el mapa del verano jazzístico de Euskadi se completó con la creación del Festival de Jazz de Vitoria [cat. 78], que en 1981, con Oscar Peterson, comenzó a acoger a grandes estrellas, a veces en producciones exclusivas. En 1990 puso en marcha su sección de Jazz del Siglo XXI, para dar a conocer a jóvenes promesas. Su estrecha relación con Wynton Marsalis quedó reflejada en *Vitoria Suite*, una larga pieza para big band compuesta y grabada con motivo del 25 aniversario del festival. Pese a algunos roces aislados, el triplete Getxo-Vitoria-San Sebastián constituye un ejemplo modélico de integración de jazz, turismo y promoción cultural de la comunidad vasca.

A la vista de todo esto, en 1980 José Manuel Costa escribió que España gozaba de una «avalancha de jazz» (*El País*, 14-5-1980). Pero la avalancha no hacía sino comenzar: en 1983, el Ministerio de Cultura organizó la primera campaña itinerante de jazz por ciudades españolas, que llegó a Bilbao, Burgos y Segovia (*El País*, 12-5-1983); en 1984 la gira abarcó más de veinte ciudades y se aproximó a los cien conciertos (*El País*, 18-10-1984), planteada de un modo un tanto centralista como prolongación o extensión del festival madrileño. Detrás de ello estaba una Oficina de Contratación Artística en el Ministerio de Cultura, que lanzó o relanzó los festivales de jazz de Madrid [cat. 76], Barcelona, Valencia, Oviedo, Salamanca, Zaragoza, Las Palmas y buena parte de Andalucía (Almería, Granada, Málaga, Huelva y Sevilla). En 1987, sin embargo, el Ministerio se retiró de esta iniciativa y la gira se transformó en colaboraciones puntuales a través de subvenciones a las administraciones locales o autonómicas. De una forma o

de otra, en las últimas tres décadas no ha habido un músico con tirón jazzístico que dejara de visitarnos, desde Miles Davis [cat. 30] a Count Basie, Sonny Rollins, Dizzy Gillespie, el Modern Jazz Quartet, Herbie Hancock, Oscar Peterson, Wayne Shorter, Keith Jarrett, Chick Corea, Pat Metheny o los hermanos Marsalis.

Pero, ante los excesos, la inevitable resaca jazzística pasó factura en algunos enclaves emblemáticos: en 1988 el Festival de San Sebastián tuvo un resultado económico deficitario, y a resultas de ello la siguiente edición dio un giro drástico a su planteamiento artístico con la inclusión en el cartel de música pop y otros géneros lejanos del jazz. San Sebastián recuperó pronto su línea anterior, aunque con el tiempo las concesiones comerciales y los artistas ajenos al jazz en los grandes festivales han sido cada vez más frecuentes, por propia voluntad o por presiones de patrocinadores y gobernantes. La crisis económica que comenzó a notarse en 2008 ha obligado a la busca de modelos y cauces diferentes para el disfrute del jazz; uno de ellos, el de la privatización, ha funcionado bien en Barcelona desde 1989 hasta hoy mismo (2012).

Otro síntoma de la simpatía pasajera que el jazz despertaba en la esfera pública de la década de 1980 fue la aparición del programa televisivo *Jazz entre amigos*, emitido por primera vez el 3 de octubre de 1984 en la Segunda Cadena de TVE. Su *alma mater* fue Juan Claudio Cifuentes, *Cifu*, ya entonces veterano de la difusión del jazz. Con Javier Díez Moro como director y coguionista, Cifuentes presentó este espacio desde un estudio concebido a la manera de una cava jazzística, donde además de recibir a músicos que tocaban en el estudio, charlaba con ellos y repasaba su trayectoria. También ofreció monográficos sobre músicos del pasado, con materiales de archivo. Pero el programa desapareció en 1991. En mayo

⁵⁶ Declaraciones ante la comisión parlamentaria de control de RTVE recogidas por José Sámano. «TVE no volverá a emitir de forma regular ningún programa de jazz», *El País*, 29-5-1992. Disponible en red: <http://elpais.com/diario/1992/05/29/radio-tv/707090403_850215.html> [última consulta 26-8-2012].

de 1992 el director general de Radiotelevisión Española, Julián García Candau, afirmó tajante que «no existe un público objetivo suficiente para un programa permanente de jazz»⁵⁶.

El jazz se enseña y se aprende

Ante el anquilosamiento de las enseñanzas musicales tradicionales, diversas escuelas privadas comenzaron a ofrecer estudios formales de música moderna a finales de los setenta. En Barcelona nació la academia vinculada a la sala Zeleste y enseguida le siguieron el Aula de Música Moderna y Jazz y el Taller de Músics [cat. 56, 57]. Zeleste desapareció, el Aula fue absorbida por el Conservatorio del Teatro del Liceo, donde sigue funcionando, y el Taller es el único proyecto original que ha llegado hasta hoy.

La aventura madrileña del Aula de Música Moderna derivó hacia la fundación en 1985 de la Escuela de Música Creativa, que en la actualidad, además de jazz, ofrece enseñanzas de música clásica y contemporánea, flamenco, pop y rock. Y en Valencia la escuela privada Taller de Música Jove funciona desde 1994. Finalmente, la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo, de 1990, impuso un nuevo marco a las enseñanzas artísticas y musicales, y en 1995 llegó la necesaria reforma que introdujo el jazz, el flamenco y las músicas tradicionales en los planes de estudio de los conservatorios superiores; se asumió su enseñanza con gran decisión en aquellos de nueva creación, como Esmuc (Barcelona, 2000) y Musikene (San Sebastián, 2001), y de forma más irregular en los otros ya existentes.

Vinculados a asociaciones, festivales y salas de toda España, públicas y privadas, se celebran asimismo multitud de seminarios y clases magistrales a los que acuden destacados profesores internacionales. Es imposible mencionarlos a

todos, pero por su importancia histórica merecen ser señalados los cursos que ha impartido desde 1986 en el Taller de Músics y otros lugares el incansable pianista Barry Harris, maestro del bebop, así como el Seminario de Jazz y Música Moderna de Alhaurín de la Torre (Málaga), el Seminario Permanente de Jazz de Pontevedra, el Seminario de Jazz y Música Latina organizado por Sedajazz en Valencia y el Seminario de Jazz y Flamenco organizado en Sevilla por el Teatro Central.

Cosa diferente son las organizaciones de músicos para defender sus intereses: se han puesto en marcha infinidad de ellas, de alcance local, autonómico o estatal, pero la inmensa mayoría han fracasado por deserción de los interesados. Una excepción a esa regla es la Asociación de Músicos de Jazz y Música Moderna de Catalunya (AMJM), que organiza el festival l'Hora del Jazz – Memorial Tete Montoliu, colabora en el circuito Ressons Jazz financiado por las administraciones catalanas, organiza una entrega de premios anuales y publica el interesante *Jazz Butlletí* [cat. 90]⁵⁷.

⁵⁷ Puede visitarse la página de la asociación en <http://www.amjm.org/>.

La generación de los ochenta

La caudalosa recuperación del jazz en España a partir de la transición democrática acarreó la aparición por contagio de una nueva generación de músicos autóctonos, la más abundante quizá desde los años veinte y treinta, geográficamente muy repartida. La actividad barcelonesa de los años ochenta giró en buena medida en torno al Taller de Músics. Pusieron en marcha sus propios grupos o colaboraron en varios de ellos músicos como los pianistas Albert Bover, Lluís Vidal —que con el tiempo se ha convertido en uno de los arreglistas más interesantes del país [cat. 63]—, los hermanos Mario (contrabajo) y Jorge (batería) Rossy, los baterías Marc Miralta y David Xirgu, con

la aportación de los saxofonistas valencianos Eladio Reinón, Ramón Cardo y Perico Sambeat. Estos tres estaban afincados en la ciudad y constituían la línea delantera del grupo A-Free-K. También fue destacado el grupo Transatlantic, puesto en marcha por el trombonista californiano John Dubuclet, del que formaron parte otros músicos foráneos. A diferencia del estilo layetano, casi toda esta generación se inclinó en sus comienzos por un jazz erudito y ortodoxo.

En Valencia el jazz de a diario tuvo su punto de encuentro en el club Perdido (1980-1995), que programaba artistas internacionales pero sobre todo daba mucha cancha a los locales. Fue la época de mayor rendimiento de Carlos González, y vio la consolidación del también guitarrista Joan Soler y grupos como Jordi Vilà i els Seus Amics, cuyos homenajes a Charles Mingus viajaron por toda España. Regresados Sambeat y Cardo de Barcelona, e instalados en la ciudad el saxofonista Dave Schnitter (ex Jazz Messenger), el guitarrista Sean Levitt, el batería Jeff Jerolamon y el pianista Fabio Miano, la noche jazzística valenciana tuvo mucha fuerza y una predominante estética post bop, de la que se distanció pronto el guitarrista Ximo Tébar, atraído por el flamenco y el funky.

Galicia envió muestras de su actividad al resto de España a través de Clunia, trío integrado por el pianista Nani García, el contrabajista Baldo Martínez y el batería Fernando Llorca. Clunia nació como sección rítmica de la casa en el histórico club Filloa, de La Coruña y recibió un decisivo espaldarazo de Tete Montoliu en las Jornadas de Jazz de Santiago. Durante esa década también se dio a conocer el pianista Alberto Conde al frente de Baio Ensemble, formado en torno a la escuela que dirigía en Vigo, donde desde tiempo atrás funcionaba el club Satchmo⁵⁸. Años más tarde, Baldo Martínez pondría en pie el notable Proyecto Miño,

⁵⁸ Baldo Martínez. «El jazz en Galicia», *O papel do jazz*, 4 (1998), p. 11.

que reelabora elementos de la tradición galaico-portuguesa en clave de jazz contemporáneo [cat. 68].

El jazz vasco ya contaba con la ventaja de una triple cita anual asegurada, como mínimo, a lo largo del mes de julio, acicate suficiente para encender abundantes vocaciones. Entre los surgidos en aquella época está el pianista y acordeonista Tomás San Miguel, formado en Berklee y residente en Madrid, que coqueteó con el jazz flamenco aunque se ha dado a conocer internacionalmente por su fusión de jazz con folclore vasco. Otro emigrado, en su caso a Barcelona, a finales de los ochenta, es el saxofonista bilbaíno Víctor de Diego. Para compensar, el saxofonista polaco Andrzej Olejniczak llegó a España en 1984 y fijó su residencia en Bilbao; además de tocar frecuentemente con Tete Montoliu, en cuarteto, trabajó como músico de sesión. El polifacético pianista Iñaki Salvador, formado en el Taller de Músics, fue líder de Naima y premio Tete Montoliu (SGAE) entre otros galardones.

En Andalucía, con algunas actividades previas, los festivales de los primeros ochenta dieron la definitiva señal de partida al movimiento jazzístico. Los de Sevilla y Granada fueron los más importantes; el segundo de ellos ha sobrevivido como uno de los grandes y se ha extendido hasta Almuñécar. En Sevilla también actuaron como catalizadores el trompetista puertorriqueño Ángel de Jesús y el saxofonista tejano Abdu Salim, que organizó cursos y grupos diferentes y en 1987 se integró en el grupo de Lou Bennett⁵⁹. Lógicamente, el jazz flamenco constituyó una buena parte de las actividades más novedosas de la comunidad, como sucedió en la escena madrileña.

La otra cara de Madrid, flamencos a un lado, presentaba una actividad no menos notable, en paralelo a la *movida*. Varios clubes sobresalieron



David Gotxikoa
Ondas de Jazz. Euskal Fusioa (2010)
Colección particular

⁵⁹ Ferrand y Gómez Aparicio, op. cit. p. 42.

⁶⁰ Mauricio Vicent. «El frágil refugio del jazz», *El País*, 24-8-2012. Disponible en <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/08/23/madrid/1345758317_364331.html> [última consulta 27-8-2012].

⁶¹ Op. cit. p. 221.

⁶² Julio Coll lo describió como «encoraginador underground». Véase la nota autobiográfica del propio interesado, socio de honor del Club de Música y Jazz San Juan Evangelista, en <<http://www.sanjuanevangelista.org/agenda/noticias/juanjo.html>> [última consulta 1-9-2012].

en esa época: Raíces o los todavía activos Popular, Clamores y sobre todo Café Central, elegido varias veces por revistas internacionales como uno de los mejores del mundo⁶⁰. El guitarrista Ángel Rubio y el batería José Vázquez pusieron en marcha la Big Band del Foro, con vocación alternativa. El guitarrista Joaquín Chacón, el batería Carlos González y el contrabajista Miguel Ángel Chastang son desde entonces tres de los mayores defensores del hard bop y sus derivados en la escena local. José Antonio Galicia se acercó al flamenco con el guitarrista Gerardo Núñez, entre otros. El jazz madrileño de esos años, que José María García considera una «edad de oro»⁶¹, tuvo incluso a su espontáneo oficial: Juan José González, que se subía por sorpresa al escenario en el tramo final de las actuaciones y se arrimaba al micrófono a cantar, para pasmo del artista contratado⁶².

El panorama discográfico

Las discográficas españolas y las delegaciones de las multinacionales empezaron a reaccionar a comienzos de los ochenta para atender la demanda renovada. Jazz Stop, una etiqueta lanzada en 1980 por Zafiro, editó en España títulos de los sellos MPS, Argo y Chess, entre otros, e incluso produjo algún disco de grupos madrileños (Clunia, Canal Street Jazz Band). Fresh Sound Records, con Jordi Pujol como inspirador, nació en 1983 para recuperar grabaciones clásicas de West Coast Jazz pero también se interesó por discos históricos españoles de Don Byas, Tete Montoliu o Pedro Iturralde, y muy pronto combinó la reedición con la producción propia de veteranos y jóvenes valores. Hoy en día es uno de los sellos jazzísticos independientes más importantes del panorama mundial y bajo la serie New Talent ha apoyado a multitud de talentos emergentes de diferentes procedencias.

Por otra parte, el sello alemán que estaba revolucionando el jazz europeo, ECM, fue introducido en España en 1979 por Edigsa, gracias a la labor de Mario Pacheco. En 1982 Pacheco se independizaría para crear una nueva marca, de imagen muy cuidada, que daría mucho que hablar en el ámbito del jazz flamenco: Nuevos Medios.

El músico de jazz español ha tenido relaciones esporádicas con los sellos multinacionales instalados aquí, asumiendo casi siempre el riesgo de la producción, pero por lo general se le ha tratado mejor en casas pequeñas y cercanas. Satchmo, conducido por Josep Ramon Jové, fue una marca importante entre finales de los noventa y el nuevo siglo, sobre todo para el jazz catalán y valenciano. Discmedi-Blau, que ha colaborado en algunas producciones del Taller de Músics, tiene raíces en Palma de Mallorca, aunque trabaja desde Barcelona, y dedica atención preferente a los artistas del ámbito cultural catalán. Sucede algo similar con Picap, también en Barcelona, que a su producción propia añade una buena cantidad de reediciones.

La escena valenciana tuvo como primer valedor al sello Tabalet (EGT), cuya sensibilidad por la canción de autor y el folclore no le impidió grabar a casi todos los jazzistas locales de los años ochenta. Karonte Records, desde Madrid, ha mostrado capacidad de supervivencia diversificando el negocio con la alternancia de varios géneros musicales, la distribución de catálogos nacionales e internacionales de jazz y la publicación de producciones que costean los músicos, bajo el sello Nuba Records, fórmula ya habitual en tiempos difíciles para el mercado discográfico. Ingo Música ha llamado la atención sobre todo por sus grabaciones en directo en el Café Central de Madrid.

De unos años a esta parte la industria discográfica se ha fraccionado en todo el mundo, así



La poesía del jazz
Litoral, n. 227-228 (2000)
BNE D/11665

como en España, y han aparecido multitud de sellos controlados directamente por los músicos: es el caso de las marcas Omix, de Ximo Tébar, o Swit Records, ligada a Ignasi Terraza [cat. 69], o por agencias y asociaciones promotoras, como Sedajazz en Sedaví (Valencia) o Contrabaix en Sant Feliu de Llobregat (Barcelona).

Eclosiones jazzísticas

Ya en 1980 el interés por el jazz trató de contagiarse al gran público a través de la venta de una *Gran enciclopedia del jazz* en fascículos, publicada por la editorial Sarpe, con su correspondiente colección de discos y algunas adaptaciones en el texto. La cosa no debió ir del todo mal, pues fue reeditada hasta tres veces, bajo distintos títulos, y abrió el camino a otras muchas, de calidad diversa, en una serie que llega casi hasta hoy mismo.

Con los reverdecidos festivales volvieron las conferencias, las mesas redondas, los ciclos de cine, los debates, las exposiciones de fotografía o pintura en torno al jazz, como en los mejores tiempos de los hot clubes. Recientemente el jazz ha llegado incluso a los museos: el Instituto Valenciano de Arte Moderno presentó en 1999 la exposición *Jazz gráfico* [cat. 110], y diez años después el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona acogió la muestra *El segle del jazz*.

Aparecieron y desaparecieron revistas: las más duraderas *Quàrtica Jazz* (1981-1987, con interrupciones), pionera en democracia, que dirigió Joan Giner [cat. 59]; *Jazzology* (1992-1997), una esmerada producción de Amics del Jazz de Lleida, con Josep Ramon Jové al frente [cat. 88]; *Cuadernos de Jazz* (1990-2010, luego en Internet), dirigida por Raúl Mao, durante mucho tiempo la más sólida y con mayor proyección [cat. 89]; *Más Jazz* (1998-2011), que dirigieron con criterio

Javier de Cambra y luego Manuel Ferrand, y *Jaç* (2003-2012), sustanciosa y bien editada, dedicada primordialmente a la escena catalana, que comandaba Pere Pons [cat. 91]. En versión digital hay que tomarse en serio *Tomajazz* (<http://www.tomajazz.com/>), iniciativa de José Francisco Pachi Tapiz, y ya hay muchos blogs personales que merecen seguimiento. Desde orillas ajenas al jazz, se han interesado por el género, con números monográficos, publicaciones tan venerables como *Revista de Occidente* (n. 93, febrero 1989) o *Litoral*, que dedicó un número doble (227-228) a la poesía del jazz en 2000, al cuidado de Josep Ramon Jové.

Si la literatura ensayística sobre jazz nunca había sido demasiado abundante, las editoriales comenzaron por fin a animarse en los ochenta. Para ceñirnos a los libros más directamente vinculados al jazz en España hay que empezar con Alfredo Papo, quien tuvo el honor de iniciar, con *El jazz a Catalunya* (Edicions 62, 1985), la historiografía de la escena española, en el capítulo que conocía como protagonista privilegiado⁶³. Le siguió José María García Martínez con *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España, 1919-1996* (Alianza Editorial, 1996) [cat. 85], un libro ambicioso y documentado, lleno de ideas propias. En 1990 Taurus publicó *Jazz A-Z. Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz*, traducida y aumentada con voces hispanas por José Ramón Rubio; luego Carlos Sampayo y Federico González hicieron lo mismo con el *Diccionario del jazz* de Philippe Carles y otros eruditos galos (Anaya, 1995). *Diccionario de jazz latino* (1998), del cubano Nat Chediak, fue una de las aportaciones de la SGAE a este capítulo; la Sociedad General de Autores y Editores también encargó una *Guía profesional del jazz* a Juan Claudio Cifuentes (1994) [cat. 86], revisada por José María García y María Antonia García (1999).



Jazz
Revista de Occidente n. 93 (1989)
 BNE Z/1198

⁶³ Hay precedentes en artículos periodísticos, pero escritos con el apresuramiento y la concisión propios del género, como «El jazz en España», de Javier Rubio, *ABC*, 22-6-1969, p. 162-169.

Miquel Jurado se ha ocupado repetidamente de Tete Montoliu, primero con *Tete. Quasi Autobiografía* (Pòrtic, 1998, traducido al castellano por Fundación Autor, 2005), y luego con el sorprendente cómic *Montoliu plays Tete* (Discmedi, 2005), dibujado por Gan Jakupi. En este ámbito, el de los cómics, hay que citar principalmente la tarea del argentino Carlos Sampayo como guionista siempre interesado por el género; *Billie Holiday* (Planeta-De Agostini, 2005), con ilustraciones de José Muñoz, es uno de sus trabajos más relevantes [cat. 114]. Como ilustrador, Miguel Calatayud ha sido uno de los más afines al jazz, en trabajos para público adulto e incluso infantil [cat. 116]. Por lo insólito es preciso citar el esfuerzo titánico de José Bauzá, aficionado de la vieja escuela, con su amena y rigurosa obra *Jazz: grabaciones maestras* (Instituto de Cultura Juan Gil-Albert), una discografía comentada de la que vieron la luz cuatro volúmenes hasta el fallecimiento de su autor [cat. 84]. Finalmente, con *Jazz en Barcelona 1920-1965* (Almendra Music, 2005), Jordi Pujol se interesó por el surgimiento y consolidación del jazz en su ciudad natal y escribió el estudio más exhaustivo sobre jazz en España publicado hasta la fecha [cat. 87].

Libros de poesía inspirada en el jazz han aparecido unos cuantos, de un tiempo a esta parte, pero hay que descubrirse ante la militancia jazzística de los poetas Joan Margarit y Pere Rovira, que han dado recitales con música en directo, bajo el título *Paraula de Jazz* [cat. 106]. El escritor de Úbeda Antonio Muñoz Molina vio cómo cambiaba su vida tras obtener el Premio de la Crítica y el Nacional de Literatura con *El invierno en Lisboa* (1987) [cat. 105], novela de aromas jazzísticos que ha sido publicada en numerosos países y adaptada al cine con participación del mismísimo Dizzy Gillespie. Lejos quedaban las novelitas frívolas o moralizantes, con el jazz como pretexto,



Nat Chediak
Diccionario de jazz latino (1998)
 BNE DL/880881

de Rafael Lopez de Haro (*Fútbol... jazz-band* [cat. 94]) o Andrés Guilmain (*Entre el fox y el shimmy*, 1923; *La señorita que bordaba el charleston*, 1929 [cat. 95]), y la heroica literatura de quiosco de cuarenta años después, como *Jazz caliente*, de Donald Curtis (seudónimo de Juan Gallardo Muñoz) [cat. 104].

Cuando en 1996 el crítico Ebbe Traberg, poco antes de morir, puso en marcha en Madrid la fundación que lleva su nombre, y Pio Lindegard legó su colección al Conservatorio de Getxo (1999), hicieron realidad la llegada de una nueva etapa en la consolidación del jazz como fenómeno cultural en España: la contemplación de los materiales jazzísticos —discos, revistas, libros, fotografías— no ya como dominio exclusivo de los coleccionistas y los aficionados, sino como documentos con valor histórico y patrimonial.

Lo latino...

En 2011 se han puesto en marcha festivales específicos de jazz latino en Madrid y Barcelona, lo que da una idea de la fidelidad de una afición y la persistencia de un color musical que viene de antiguo. Los músicos cubanos han frecuentado el jazz español casi desde sus comienzos. Con el boom de los festivales empezaron a prodigar sus visitas a España las grandes leyendas de la música afrocubana más o menos jazzística. Los primeros años ochenta fueron una fiesta de la salsa con Willie Colón, Tito Puente, la Orquesta de Machito, Eddie Palmieri, Óscar D'León y otros nombres célebres.

Cataluña fue una avanzada del movimiento por varias razones: la tradición previa de la rumba catalana, la huella de Tete Montoliu y sus incursiones en el mambo y el bolero de los años cincuenta, y la faceta latina de algunas de las bandas de la *ona laietana*, como la Oquestra Mirasol.



Juan Nava
Jazz aftersun (2002)
 Colección particular



Silvia Pérez Cruz, Javier Colina
En la imaginación (2011)
BNE DC/132239

⁶⁴ Juan Manuel Játiva. «*Latino* [Francisco Ángel Blanco Nieto]», en Emilio Casares (ed.). *Op. cit.*, t. II, p. 4 y ss.

El jazz latino de los ochenta floreció sobre todo en las manos del percusionista Nan Mercader y su octeto Octopussy. Allí tocaba el saxofonista Eladio Reinón, que más tarde trabajó junto al pianista Bebo Valdés, antes de que el cineasta Fernando Trueba lo lanzara al estrellato. La alianza del contrabajista navarro Javier Colina con la cantante de Palafrugell (Gerona) Sílvia Pérez Cruz, a quienes une su amor por la música cubana, ha sido hasta ahora el último éxito en esta escena.

El jazz latino también cuajó en Valencia. Se fraguó sobre todo en los clubes nocturnos de la playa de la Malvarrosa, primero a través de diferentes orquestas de corte más lúdico y luego de nuevos grupos orientados hacia el jazz afrocubano. El principal responsable de este giro decisivo fue el saxofonista cordobés afincado desde niño en Sedaví (Valencia) Francisco Blanco, *Latino*, que en los noventa puso en marcha la Sedajazz Big Band, grupo cantera del joven jazz valenciano⁶⁴.

En los años noventa la SGAE apostó por el jazz hispano como reclamo en sus visitas a ferias y festivales internacionales, con artistas como Chano Domínguez o el pianista dominicano Michel Camilo. En 2000, Fernando Trueba y otros socios pusieron en marcha un sello discográfico, Lola Records, con un dúo de Michel Camilo y el guitarrista Tomatito (*Spain* [cat. 65]); al mismo tiempo, Trueba ultimaba *Calle 54* (2000), un documental sobre música latina en un sentido amplio, que procuró un importante espaldarazo a músicos como Bebo Valdés y Chano Domínguez. El sello Lola Records duró poco pero Trueba puso en marcha Calle 54 Records, con una línea artística similar, apoyada sobre todo en Valdés y sus colaboraciones con otros artistas como el cantautor Diego *el Cigala*. La última aventura de Trueba en este ámbito es la película de animación *Chico y Rita* (2010), realizada en colaboración con el dibujante Javier Mariscal y ambientada en la Cuba de los años cuarenta [cat. 115].

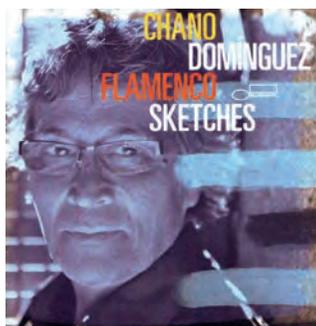
El trompetista y percusionista puertorriqueño Jerry González, que llegó a Madrid para promocionar la película *Calle 54* y se quedó en la ciudad, ha sido un catalizador inspirado de la alianza entre los nuevos flamencos y el jazz de raíz latina. Otros músicos afines a ambos movimientos han sido el contrabajista Javier Colina, intérprete de jazz flamenco desde los primeros noventa, y el solista de armónica Antonio Serrano.

Tres jóvenes pianistas argentinos: Mariano Díaz, Federico Lechner y Emilio Solla, y el uruguayo José Reinoso, residentes todos en España, aportan calidades artísticas y matices latinos más australes a este panorama.

... y lo flamenco

Después de los experimentos de Pedro Iturralde, que reiteró en varias etapas de su carrera, el jazz flamenco pasó una larga temporada sin dar pasos importantes. La cosa empezó a cambiar cuando Paco de Lucía, que mantuvo un espíritu proclive a la forma jazzística, organizó un sexteto en el que estaban el flautista y saxofonista madrileño Jorge Pardo, el virtuoso bajo eléctrico barcelonés Carles Benavent y el percusionista brasileño Rubem Dantas. El sexteto protagonizó el disco *Sólo quiero caminar* (1981) y recorrió triunfalmente todo el mundo. Benavent y Pardo siguieron puliendo poco a poco una estética que de mera superposición de elementos dispares pasó a auténtica amalgama [cat. 61].

En los años noventa sucedieron varias cosas de gran importancia. En primer lugar, cuando ya estaba muy fogueado en la escena del rock andaluz y del jazz fusión, el pianista gaditano Chano Domínguez se reveló con el disco *Chano* (1993), en compañía de Javier Colina y el batería uruguayo Guillermo McGill. Chano dio un paso más, tal vez el definitivo, en la fusión sin tensiones



Chano Domínguez
Flamenco Sketches (2012)
Colección particular

entre jazz y flamenco. Otro acontecimiento significativo fue la aproximación al flamenco de músicos afines a otras tradiciones jazzísticas, como Perico Sambeat, que procedía del bop, y posteriormente Marc Miralta. La característica de este grupo es su interés por mantenerse dentro del lenguaje jazzístico y enriquecerlo con el flamenco. El disco de Miralta, *New York Flamenco Reunion* (grabado en 1997) [cat. 66], aporta una gran frescura a la fusión. Sambeat, que había grabado *Ademuz* (1995) con Enrique Morente y Brad Mehldau, entre otros [cat. 62], montó en 2007 una ambiciosa Flamenco Big Band. Si en 1995 combinaba los ritmos flamencos con la melodía y armonía jazzísticas, en este último trabajo trató de profundizar también en las melodías y las formas flamencas.

A escala internacional, el jazz flamenco ha protagonizado dos potentes producciones discográficas del sello alemán ACT: la primera, *Jazzpaña* (1992), con una big band dirigida por Vince Mendoza e invitados de campanillas como Pardo, Benavent, el guitarrista flamenco Cañizares; o el saxofonista Michael Brecker [cat. 64]; siete años después llegó *Jazzpaña II* con Gerardo Núñez y Chano Domínguez como principales novedades en un equipo más compacto.

El último fenómeno relevante en el panorama del jazz flamenco tuvo que ver con la gestión cultural: la Exposición Universal de 1992 levantó en la ciudad de Sevilla el Teatro Central, que desde 1998 organizó anualmente un influyente ciclo llamado Jazz viene del Sur —extendido luego por otros teatros de Andalucía— y durante unos años un Seminario de Jazz y Flamenco, coordinados ambos por Manuel I. Ferrand, donde han colaborado fructíferamente músicos andaluces y artistas extranjeros. Entre otros frutos, estos proyectos facilitaron el encuentro de Gerardo Núñez con Marc Miralta, Sambeat, Colina y otros profesores del

seminario en concierto y en los discos *Cruce de Caminos* (2000) y *Passages* (2001); también el romance, mucho más que anecdótico, del contrabajista Dave Holland con el guitarrista Pepe *Habichuela* y otros músicos de la saga de los Carmona (2007), plasmado luego en el disco *Hands*.

Después de Tete

Tete Montoliu murió el 24 de agosto de 1997. Siete años antes, con ocasión de una visita de Montoliu al Café Central de Madrid, Federico González había escrito:

El jazz norteamericano se ha permitido el lujo de producir, al menos, un genio por década. En España, a duras penas hemos podido gozar de un músico de jazz importante en lo que va de siglo. Ese es Tete Montoliu, y el mérito es todo suyo⁶⁵.

El resumen no puede ser más rotundo y certero, pero desde 1990 han pasado ya más de veinte años y las cosas han cambiado para bien. Si la importancia de nuestros músicos de jazz se puede medir en función de su prestigio y actividades internacionales, el panorama es bien distinto al de hace un par de décadas.

Incluso antes de esa fecha, el enorme triunfo cosechado por el sexteto de Paco de Lucía dio un espaldarazo a las carreras de Carles Benavent y Jorge Pardo, que en los años ochenta del pasado siglo colaboraron ya con Chick Corea y Gil Goldstein respectivamente, además de grabar con ellos. Luego Benavent sería llamado a Montreux para participar en el encuentro histórico de Miles Davis y Quincy Jones (1993), y coincidiría de nuevo con Pardo a las órdenes de Corea. En todo caso el más cosmopolita de nuestros

⁶⁵ «Tete Montoliu recupera la memoria del club de jazz», *El País*, 20-6-1990. Disponible en red: <http://elpais.com/diario/1990/06/20/cultura/645832819_850215.html> [última consulta 31-8-2012].



Agustí Fernández,
Baldo Martínez, Ramón López
Triez (2010)
BNE DC/128054

⁶⁶ Pablo Sanz. «Vente a Alemania (y toca jazz)», *El Mundo*, 14-1-2011. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/01/14/cultura/1294993927.html>> [última consulta 2-9-2012].

jazzistas flamencos de ahora mismo (2012) es seguramente Chano Domínguez [cat. 67], que ha presentado sus proyectos con gran repercusión mediática en los principales escenarios de Europa, Japón y Estados Unidos.

Pero la internacionalidad de nuestro jazz no pasa solamente por el flamenco. Algunos músicos han estudiado y crecido como iguales al lado de jóvenes talentos estadounidenses y han contribuido a definir las líneas del jazz contemporáneo. El batería Jorge Rossy es el eje, podríamos decir, en torno al cual se creó un círculo de afinidades transfronterizas del que formarían parte el pianista Brad Mehldau —de cuyo trío ha sido miembro Rossy durante años—, los saxofonistas Seamus Blake, Mark Turner, Chris Cheek, Perico Sambeat, el guitarrista Kurt Rosenwinkel, el batería Jeff Ballard o el pianista valenciano Albert Sanz [cat. 70], entre otros. La generosidad y el talento del contrabajista Javier Colina sobrevuela varios de estos círculos; su asociación con el batería Marc Miralta y Sambeat es, en palabras de Pablo Sanz, «uno de los triángulos jazzísticos más estimulantes y convincentes de la escena española»⁶⁶. Otra línea de creatividad muy bien posicionada internacionalmente es la del jazz libre; tanto el pianista mallorquín residente en Barcelona Agustí Fernández [cat. 73] como el batería alicantino residente en París Ramón López gozan de gran predicamento en ese círculo selecto con ramificaciones por todo el mundo.

La cantidad de músicos españoles dedicados al jazz se ha multiplicado de forma exponencial. El mejor ejemplo de ello son las grandes orquestas que proliferan por toda la península. Algunas hacen gala de una envidiable estabilidad y todos sus atriles están cubiertos por solistas expertos, pero también las hay juveniles, ambas cosas impensables hace unos pocos lustros. La generación de los noventa y la primera

del nuevo siglo se caracterizan por una formación cada vez más completa al tiempo que despreciada, y siguen aportando nuevos nombres pese a los vaivenes de la moda. Entre los saxofonistas: Gorka Benítez, Víctor de Diego, Ion Robles, Mikel Andueza, Jesús Santandreu, Javier Vercher, Alfons Carrascosa, Martí Serra, Llibert Fortuny [cat. 92] y Gabriel Amargant. Raynald Colom a la trompeta. Entre los pianistas: Ignasi Terraza, Sergi Sirvent, Joan Monné, Joan Díaz, Marco Mezquida, Albert Sanz o Abe Rábade. David Mengual es un contrabajista con talento para los arreglos y la composición, al igual que Giulia Valle [cat. 91], mujer en un círculo de músicos ya no tan masculino como antes [cat. 32]. Desde la batería, Guillermo McGill, Xavi Maureta, David Xirgu o Marc Ayza también dirigen sus propios grupos. Entre los vocalistas todavía queda camino por recorrer, porque la filiación jazzística es además mucho más equívoca y escurridiza. Pero Celia Mur —que cuando está en clave de jazz es la más idiomática de todas—, Carme Canela [cat. 72] y Silvia Pérez han dejado, cada una a su manera, aportaciones al género. Este camino no tiene marcha atrás. La crisis económica puede llevarse por delante festivales, clubes y sellos discográficos, pero la afición persiste y el músico acaba encontrando su sitio.

Montoliu se quejaba de no tener seguidores. No se refería solamente a discípulos, sino a músicos de jazz dispuestos a apostar todo a esta música. Entre sus contemporáneos vio cómo la inmensa mayoría se ganaba la vida en orquestas de baile, estudios de grabación, formaciones sinfónicas o conservatorios, y ejercían de jazzistas de fin de semana. Para las nuevas generaciones las colaboraciones, curiosidades e inquietudes multidireccionales son cosa cotidiana. Pero con una diferencia: la vena jazzística que el pianista



Raynald Colom
Sketches of groove (2007)
BNE DC/104030



Víctor de Diego
Oraindik ametsetan (2005)
BNE DC/100139



Llibert Fortuny
Un circ sense lleons (2004)
BNE DC/93358

⁶⁷ Fietta Jarque: «Me acerqué al jazz por ese sentido de la reinención constante de las cosas». *El País*, 24-7-2004. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2004/07/24/babelia/1090625954_850215.html> [última consulta 2-9-2012].

⁶⁸ Alejandro Luque: «El jazz se ha escolarizado en los últimos tiempos». *El País*, 17-7-2000. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2000/07/17/andalucia/963786143_850215.html> [última consulta 2-9-2012].

catalán echaba de menos en sus colegas a tiempo parcial sí que puede detectarse en muchos músicos jóvenes. Ahora bien, el modelo romántico que él mismo encarnó parece haber pasado definitivamente a la historia. La formación ha mejorado, gracias a las academias, a los visitantes ilustres y a la música al alcance de un clic, y también gracias a las facilidades ofrecidas por un país que se ha abierto y un mundo que se ha empequeñecido. Hoy los intérpretes de jazz son en general más sabios pero también más cautos. Por eso Jorge Pardo se ha quejado alguna vez de que «en un gran porcentaje de artistas hay un exceso de “profesión” y escasea el ejercicio de libertad»⁶⁷. Ante ese problema, la solución que ofrece Perico Sambeat es clara: «Cada vez que toques, evita lo que sabes que va a sonar bien. Asume riesgos»⁶⁸.

- Badger, R. Reid. «James Reese Europe and the Prehistory of Jazz», en Reginald T. Buckner y Steven Weiland (eds.). *Jazz in Mind. Essays on the History and Meanings of Jazz*. Detroit, Wayne State University Press, 1991, p. 19-37.
- Béthune, Christian. *Le Jazz et l'Occident*. París, Klincksieck, 2008.
- Casares Rodicio, Emilio. «Araque Sancho, Luis», en Emilio Casares Rodicio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, t. I, p. 566-67.
- Charters, Samuel B. y Leonard Kunstadt. *Jazz. A History of the New York Scene*. Nueva York, Da Capo Press, 1962 (2ª ed., 1981).
- Chilton, John: «Flemming, Herb», en *Who's Who of Jazz*. Londres, Papermac, 1970 (reimpresión de la 5 edición, 1992), p. 113.
- Deffaa, Chip. *Voices of the Jazz Age*. Oxford, Bayou Press, 1990.
- Dregni, Michael. *Django: The Life and Music of a Gypsy Legend*. Nueva York, Oxford University Press, 2004.
- Eli Rodríguez, Victoria y María de los Ángeles Alfonso Rodríguez. *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid, Fundación Autor, 1999.
- Ferrand, Manuel I. y Gómez Aparicio, Ángel. «El pulso del jazz en Andalucía», *O papel do jazz* (1998), n. 4, p. 40-44.
- Fontelles Rodríguez, Vicent Lluís. *Jazz a la ciutat de València: orígens i desenvolupament fins a les acaballes del 1981* (tesis doctoral). Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2010. Disponible en red: <<http://hdl.handle.net/10251/7325>>.
- Galerón Rodríguez, Jorge. *El jazz en España*. Documental televisivo producido por 14 Pies para Canal Historia, 2011 Disponible en red: <<http://vimeo.com/36538029>>.
- García, Jorge (ed.). *Jazz gráfico. Diseño y fotografía en el disco de jazz 1940-1968*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1999.
- García Martínez, José María. «Los 50 años musicales de Pedro Iturralde», *Cuadernos de Jazz*, 25, noviembre-diciembre 1994, p. 22-29.
- *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España 1919-1996*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Goialde Palacios, Patricio. «La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27», *Musiker*, 18, 2011, p. 497-520.
- Gómez, José Manuel. «Flamenco y jazz — La búsqueda de la libertad y el duende», *O papel do jazz*, 4 (1998), p. 19-24.
- Gómez Font, Àlex. *Zeleste i la música laietana. Un passeig per la Barcelona musical dels anys seixanta*. Barcelona, Pagès Editors, 2008
- Hopkins, Leroy. «Louis Douglas and the Weimar Reception of Harlemania», en Larry A. Greene y Anke Ortlepp (eds.). *Germans and African Americans: Two Centuries of Exchange*. University Press of Mississippi, 2011.

- Iglesias, Iván. «(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial», *Historia Actual Online*, 23 (otoño 2010), p. 119-135. Disponible en red: <<http://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/503>>.
- «Improvizando aliados: el jazz y la propaganda entre España y Estados Unidos, de la segunda guerra mundial a la guerra fría», en Ana Cabana, Daniel Lanero y Víctor Manuel Santidrián (eds.). *VII encuentro de investigadores sobre el franquismo*. Santiago de Compostela, Fundación 10 de Marzo-Universidad de Santiago de Compostela, 2011. Disponible en red: http://investigadoresfranquismo.com/pdf/comunicacions/mesa6/iglesias_6.pdf.
- Johns, Robert L. «Dora Dean», en Jessie Carney Smith (ed.). *Notable Black American Women*. Detroit, Gale Research Inc., 1996, p. 161.
- Jurado, Miquel. *Tete. Quasi autobiografía*. Barcelona, Proa, 1998.
- Lawrence, A. H. *Duke Ellington and His World*. Nueva York, Routledge, 2001.
- Martínez, Baldo. «El jazz en Galicia», *O papel do jazz*, 4 (1998), p. 10-14.
- Mazzoletti, Adriano. *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*. Turín, EDT, 2004.
- Parsonage, Catherine. *The Evolution of Jazz in Britain, 1880-1935*. Hampshire, Ashgate, 2005.
- Papo, Alfredo. *El jazz a Catalunya*. Barcelona, Edicions 62, 1985.
- Pujol Baulenas, Jordi. *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Barcelona, Almendra Music, 2005.
- Romaguera i Ramió, Joaquim. *El jazz y sus espejos*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2003.
- Salaün, Serge. «La zarzuela, híbrida y castiza», en *Actas del congreso internacional La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950. Cuadernos de música iberoamericana* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Universidad Complutense), v. 2-3, 1996-97.
- Sánchez, Víctor. «La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical», *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* (Bogotá: Universidad Javeriana), 3 (1): p. 4-26, octubre 2006-marzo 2007.
- Sardà, Joan. «El jazz en España», en Juan Giner, Joan Sardà y Enric Vázquez. *Guía universal del jazz moderno*. Barcelona, Robinbook, 2006, p. 391-405.
- Shak, William A. *Harlem in Montmartre. A Paris Jazz Story Between the Great Wars*. Berkeley, University of California Press, 2001.
- Shaw, Arnold. *The Jazz Age. Popular Music in the 1920s*. Nueva York, Oxford University Press, 1987.
- Soutif, Daniel (ed.). *El siglo del jazz*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2009.
- Stearns, Marshall. *The Story of Jazz*. Nueva York, Oxford University Press, 1962.
- Suñol, Jordi. «El jazz de ayer y el jazz de hoy», en *Avuijazz 2001*, Vila-real, CDMar Producciones, 2001, p. 21-63. Disponible en red: <<http://issuu.com/avuijazz/docs/avuijazz-2001>>.
- Vilches, María Francisca y Dru Dougherty. *La Escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1997.