

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA

Sergio Pamies Rodríguez

Assistant Professor of Music
College-Conservatory of Music
Universidad de Cincinnati

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14794602>

Resumen:

Se puede apreciar una evolución en cuanto al empleo de recursos rítmicos en las bulerías compuestas por el guitarrista flamenco Paco de Lucía tras el encuentro con el pianista de jazz norteamericano Chick Corea. Además de esta evolución rítmica, De Lucía consigue introducir la práctica de la improvisación entre las generaciones posteriores de flamencos. Algunas de estas contribuciones indirectas de Corea al movimiento que se ha descrito como *nuevo flamenco* pueden explicarse como malinterpretaciones creativas. Las transcripciones y análisis incluidos en este estudio revelan conceptos que ayudan no sólo a aclarar la historia y la identidad del flamenco jazz y del *nuevo flamenco*, sino que informan al lector de posibilidades musicales y creativas para el futuro.

Palabras clave:

Chick Corea, Paco de Lucía, flamenco jazz, nuevo flamenco, Josemi Carmona, bulerías.

THE INDIRECT CONTRIBUTION OF CHICK COREA TO NUEVO FLAMENCO THROUGH PACO DE LUCÍA

Abstract:

Paco de Lucía's use of rhythmic traits in his compositions in the style of *bulerías* reveal an evolution since his encountered with North American jazz pianist Chick Corea. Besides being responsible for this rhythmic evolution, De Lucía introduced the practice of improvisation to later generations of flamenco musicians. Some of these indirect contributions to the *nuevo flamenco* movement can be explained as a "creative missreading." The transcriptions and analyses included in this study unveil not only some concepts that help clarifying flamenco jazz and *nuevo flamenco*'s history and identity, but inform the reader about the musical and creative possibilities for the future.

Keywords:

Chick Corea, Paco de Lucía, flamenco jazz, *nuevo flamenco*, Josemi Carmona, bulerías.

Fecha de recepción: 22-1-2024

Fecha de aceptación: 13-8-2024

Pamies Rodríguez, S. (2024). La contribución indirecta de Chick Corea al nuevo flamenco a través de Paco de Lucía. *Música Oral del Sur*, 21, 319-360. ISSN 1138-8579.

INTRODUCCIÓN

Hay dos términos en la actualidad del panorama flamenco contemporáneo, que aún necesitan ser estudiados con mayor profundidad. Se trata de las etiquetas popularmente conocidas como *flamenco jazz* (o jazz flamenco) y *nuevo flamenco*. Ambos términos han sido empleados por autores de diferentes perfiles y con diferentes fines, y han tenido, en mayor o menor medida, cierta aceptación entre críticos y el gran público. Sin embargo, el diferente uso que se hace de ellos, la inclusión u omisión de determinados artistas, así como el propio estudio académico de ambos, siguen generando cierta controversia. En el caso de las producciones musicales atribuibles al flamenco jazz, la controversia es potencialmente mayor, debido al tremendo impacto global de algunos de los artistas que han sido incluidos o discutidos en torno a esta etiqueta, como por ejemplo Miles Davis, John Coltrane, Chick Corea, o Paco de Lucía, entre otros¹. Los debates, tanto académicos como no académicos con respecto a estos artistas, son más numerosos y de mayor relevancia que los existentes sobre los artistas asociados al nuevo flamenco, como los grupos Pata Negra, Ketama, u otros creadores relacionados con el sello discográfico Nuevos Medios. Mario Pacheco, creador de Nuevos Medios, inventó la “oportuna etiqueta” *jóvenes flamencos*², tal vez como una alternativa al mencionado nuevo flamenco (o incluso como un subgénero del mismo). Autores como Calvo y Gamboa y Luis Clemente optaron por el término *nuevo flamenco*³, contribuyendo tal vez a la difusión y aceptación de éste. El flamenco como tal ha sido y sigue siendo objeto de estudio por parte de académicos, no solamente en España, sino del resto del mundo, pero debido a su larga y compleja historia, la mayoría de estos estudios se concentran en otros aspectos que no se corresponden con las creaciones que engloba el término *nuevo flamenco*.

¹ Hay otros artistas, tales como Lionel Hampton, Charles Mingus, John McLaughlin o Al Di Meola, entre otros, cuyas contribuciones han sido vitales en la evolución del flamenco jazz. Todos estos artistas tienen un gran reconocimiento por parte de la crítica y forman parte de las narrativas actuales de la historia del jazz, siendo objeto de mención por parte de historiadores contemporáneos como Gioia (1998) o DeVeaux y Giddins (2009). Así mismo, Pedro Iturralde tuvo un papel destacado en esta hibridación musical (Pamies 2016, Zagalaz 2016).

² Calvo y Gamboa, 1994, p. 131.

³ Calvo y Gamboa, 1994; Clemente, 1995.

Numerosos autores han aportado de manera destacable contribuciones en relación al debate entre flamenco y jazz, ya sea de manera directa⁴, o indirecta⁵. En 2016, el etnomusicólogo Peter Manuel publicó un artículo titulado “Flamenco Jazz: un estudio analítico”, en la prestigiosa revista *Journal of Jazz Studies*. En él reconocía que la escena del jazz español había sido documentada, y que algunos autores hablaban de la escena del flamenco jazz desde una perspectiva sociológico-musical. Sin embargo, defendía que “nada ha sido publicado sobre flamenco jazz en forma de estudios analíticos, con la excepción de dos valiosos artículos de Juan Zagalaz”⁶. Dichos artículos trataban de la conexión entre Chick Corea y Paco de Lucía⁷ y los encuentros tempranos de Jorge Pardo con el flamenco⁸. Dicho enfoque analítico se ha ido extendiendo y ha resultado en nuevas contribuciones. En ese mismo año 2016 se publica “La controvertida identidad del flamenco jazz: un nuevo enfoque histórico y analítico”⁹ y Zagalaz publica asimismo un nuevo artículo relacionado a este tema, “Los orígenes de la relación jazz-flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956–1968)”¹⁰. Desde entonces dicho investigador ha publicado nuevos estudios como “Contactos tempranos entre jazz y flamenco en España. Una perspectiva analítica de la serie *Jazz-Flamenco* de Pedro Iturralde y Paco de Lucía (1967–1968)”¹¹ y “La relación jazz-flamenco: una visión panorámica a través de su historia (1932–1990)”¹². El debate en torno al flamenco jazz se encuentra en una posición más sólida en la actualidad. El autor del presente artículo defendía, en consonancia con Manuel (ambos estudios publicados en 2016), que el enfoque analítico era crucial para “clarificar su historia, su identidad, y sus posibilidades musicales”¹³. Las contribuciones de todos los autores mencionados anteriormente han ayudado a aclarar su historia, relevancia y repercusión. El enfoque analítico ha permitido tanto a Zagalaz como a Manuel llegar a conclusiones enriquecedoras, revelando en alguna medida detalles que han ayudado a precisar mejor la identidad y estética del flamenco jazz. Sin embargo, la metodología analítica del jazz es muy diversa y se puede aplicar en mayor o menor grado, en cuanto a la abundancia y variedad de ejemplos y en cuanto a qué tipo de análisis se requiere. Cuanto más preciso, exhaustivo, y complejo sea el análisis, mayor resulta la posibilidad de alcanzar conclusiones que puedan contribuir no sólo a un mayor entendimiento de la historia, identidad y estética del flamenco jazz, sino de sus posibilidades musicales y creativas.

⁴ García, 1996; Clemente, 1995; Steingress, 2004; Iglesias, 2005; Bayo 2013.

⁵ Téllez, 2003, 2015. La temática de estas investigaciones de Téllez gira en torno a la figura de Paco de Lucía. Sin embargo, recoge muchos testimonios tanto del propio Paco como de los músicos asociados con él, que son de un gran valor para los investigadores tanto del flamenco jazz como del *nuevo flamenco*.

⁶ Manuel, 2016, p. 29.

⁷ Zagalaz, 2012a.

⁸ Zagalaz, 2012b.

⁹ Pamies, 2016.

¹⁰ Zagalaz, 2016.

¹¹ Zagalaz, 2018

¹² Zagalaz, 2019.

¹³ Pamies, 2016, p.2.

En el caso del *nuevo flamenco*, también son numerosas las aportaciones que se han hecho a lo largo de las tres últimas décadas¹⁴. En mi anterior estudio sobre flamenco jazz (2016) ya se discutía la influencia indirecta del flamenco jazz en el nuevo flamenco, aunque sin profundizar en el análisis musical (con excepción de un análisis de la introducción de Jorge Pardo a flauta sola en “Chiquito,” en el disco de Paco de Lucía *Live... One Summer Night*, publicado en 1984). En dicho capítulo se mencionaba a los guitarristas Josemi Carmona, Niño Josele y al pianista, cantaor, y multi-instrumentista Diego Amador como ejemplos de esa generación de flamencos que encontraron en el flamenco jazz una fuente de inspiración para crear una música que difiere de algunos de sus predecesores flamencos y que incorpora elementos del jazz¹⁵. Las transcripciones y el análisis musical detallado que se realiza en el presente estudio, a partir de grabaciones de Chick Corea, Paco de Lucía y Josemi Carmona, revelan elementos musicales en las grabaciones de Corea que aparecen en la música de Carmona, y que en buena medida llegaron a él a través de la música del guitarrista de Algeciras.¹⁶

CHICK COREA Y SU RELACIÓN CON EL FLAMENCO Y PACO DE LUCÍA

La música producida por Chick Corea y Paco de Lucía en el disco *Touchstone* (1982) representó una nueva etapa en la hibridación musical entre flamenco y jazz¹⁷. Esto fue en parte posible gracias a la evolución personal que mostró Paco de Lucía en este disco con respecto a sus anteriores experiencias con Iturralde. Zagalaz lo atribuye a “una mayor madurez y versatilidad que en las grabaciones con Iturralde, adaptándose al concepto emprendido por el pianista, añadiendo autenticidad al mismo tiempo que encontrando soluciones a las diferentes situaciones melódicas y armónicas”¹⁸. Las circunstancias que facilitaron el éxito de este encuentro entre ambos músicos se encuentran en las experiencias vividas por De Lucía con Larry Coryell, John McLaughlin y Al Di Meola entre los años 1977 y 1982¹⁹, así como en las exploraciones de Corea con elementos del flamenco en los discos *Return to Forever* (1972), *No Mystery* (1975) y *My Spanish Heart* (1976)²⁰. Mientras que los elementos “puros” tanto del flamenco como del jazz son más fáciles de identificar en las producciones de flamenco jazz por parte de Iturralde en 1968, la música grabada en los dos primeros temas de *Touchstone* representa un mayor reto para el análisis, debido precisamente

¹⁴ Calvo y Gamboa 1994; Clemente 1995; Gamboa 2005; Steingress 2004; Téllez 2003, 2005; Gendre 2018.

¹⁵ Pamies, 2016, pp. 89–100.

¹⁶ Todas las transcripciones y los análisis incluidos en este artículo han sido realizados por el autor.

¹⁷ Zagalaz, 2012a; Pamies, 2016, pp. 62–88.

¹⁸ Zagalaz, 2012a, p. 52.

¹⁹ Pamies, 2016, pp. 53–59.

²⁰ Pamies, 2016, pp. 59–61.

a este mayor entendimiento del jazz por parte de De Lucía y del flamenco por parte de Corea²¹.

Las transcripciones y análisis sobre el primer tema del disco, “Touchstone: Procession, Ceremony, Departure” revelaban una serie de recursos que Corea había adquirido en su estudio del flamenco, y explicaban cómo los integraba a su interpretación y composición sin perder un ápice de su estilo personal. Algunos son expuestos por el pianista durante un breve pasaje a piano solo (3:22–3:52), y hacen referencia mayoritariamente a técnicas de la guitarra flamenca, como el alzapúa, los picados, el uso de notas de adorno, o el uso de arpeggios de acordes en el estilo característico del palo taranta²². Un aspecto que puede pasar a priori desapercibido, pero que es igualmente importante, es que los análisis de la interacción espontánea de De Lucía en sus acompañamientos a los solos improvisados de Corea y Carles Benavent, muestran una comprensión, una soltura, y un nivel de sofisticación en cuanto a la práctica del jazz muy superiores en su conjunto a lo mostrado durante los tríos de guitarra con McLaughlin, Coryell, y Di Meola. En parte, interactuar con otros guitarristas, es algo a lo que De Lucía estaba ya acostumbrado en el ámbito del flamenco. Sin embargo, interactuar con un piano (Corea), un percusionista (Alex Acuña) y un bajista (Benavent), requiere un mayor entendimiento de las implicaciones rítmicas, armónicas y melódicas que surgen en la práctica de la improvisación en el jazz.²³ Este hecho será clave en el desarrollo de su música posterior en el formato de sexteto, con el flautista y saxofonista Jorge Pardo, el mencionado Benavent al bajo eléctrico, y Rubem Dantas a la percusión.

Sin embargo, es en el segundo tema del disco, “The Yellow Nimbus,” donde Corea integra de una manera más sofisticada elementos de jazz y flamenco, ya que lo hace desde el proceso de composición (además de en la práctica y la interpretación). Corea habló de su proceso de composición en una entrevista en la revista especializada *DownBeat*. Dicho proceso podía extenderse por semanas, como en el caso de su preparación para el disco *The Mad Hatter* (grabado en 1977, publicado en 1978):

Me tomó una semana lo que llamo la investigación. Escuché música. Toqué e improvisé. Grabé algunos borradores. Me relajé y miré al cielo durante la noche. Ya sabes, lo que se llama “ser un artista”. En las siguientes dos semanas, me senté con mis partituras y los escribí [los materiales definitivos para el disco].

Cuando escribo para una grabación, trabajo 18-20 horas al día. Como y duermo muy poco y, sin embargo, ¡me siento genial! Hago que mis socios abandonen mi estudio, y no acepto llamadas ni visitas. Me aílo, y consigo que el caudal creativo fluya. Una vez que comienza, es como una

²¹ La metodología aplicada en mi anterior estudio (2016) reveló una serie de innovaciones en las grabaciones de Iturralde que han tenido continuidad en la obra de otros músicos asociados al flamenco jazz. Estas innovaciones no han sido reconocidas aún por otros investigadores.

²² Para más información, ver Pamies 2016, pp. 68–71, ejemplo 35.

²³ Para más información, ver las transcripciones y análisis en Pamies, 2016, apéndice A, pp. 110–127.

bola de nieve. No es [un proceso] frenético en absoluto, sino relajado. Cuando finalmente me siento con mi partitura me paso con ella muchas horas²⁴.

Por otro lado, el pianista aportó otros datos relevantes en cuanto a su proceso de composición, en concreto en relación a sacar el máximo potencial de los músicos con los que colaboraba:

Mi modelo en este sentido es Duke Ellington. No solamente escribía para sus músicos [para mostrar las virtudes de cada uno], sino que tenía una filosofía de vida que ensalzaba el valor de la camaradería y la confianza y las cosas maravillosas que puedes construir en una relación a través de un periodo de tiempo, la riqueza que puede surgir de una relación a largo plazo²⁵.

De acuerdo con estos dos testimonios, se puede deducir que Corea, en un proceso similar, dedicó horas al estudio del flamenco, incluso de la propia música de De Lucía, con el objetivo de crear un ambiente en el cual ambos músicos se sintiesen cómodos y consiguieran sacar lo mejor de sí mismos. El propio Corea reconocía haber escrito “The Yellow Nimbus” pensando en Paco de Lucía, para esta grabación. Solía contar esta anécdota en sus conciertos, antes de tocarla en vivo: “Escribí esta pieza para nosotros, la cual grabamos en mi álbum *Touchstone* (...). Nimbus es una formación de nubes, y la razón por la que la llamé el nimbus amarillo, es porque cuando tocaba con Paco, a menudo veía una nube amarilla alrededor de su cabeza... como si fuera un ángel”²⁶. Su desconocimiento en profundidad del flamenco representaba un reto a nivel artístico, de creación y de interpretación, y precisamente en ese reto encontró la inspiración y motivación. El pianista describía su descubrimiento de la música de De Lucía y su relación personal de la siguiente manera:

Mi mejor recuerdo es escuchar la música [de Paco, por primera vez] y pensar, “amo esta música...pero no la entiendo” (...) Cuando escucho a Paco tocar, algo me pasa que, quiero escribir, hacer música. Siento también algo de misterio porque no entiendo lo que hace (...) Pienso que la amistad que tenemos y la música son una sola pieza. Es una atracción por la mente y el corazón de mi hermano. Cuando escucho la música veo a Paco, y cuando veo a Paco escucho la música²⁷.

“The Yellow Nimbus” fue compuesta inspirada en el palo bulerías, y demuestra un entendimiento estilístico por parte de Corea de dicho palo. Las transcripciones y análisis de dicha pieza incluidas en mi anterior estudio, tanto de la composición en sí como de los solos improvisados, revelaban una serie de conceptos a tener en cuenta, ya que reflejan un entendimiento preciso de las bulerías²⁸. Para entender estos detalles es necesario tener en cuenta algunas de las características rítmicas y del ritmo armónico de este palo. Las bulerías tienen un ciclo rítmico que consta de doce tiempos. Esos doce tiempos se pueden organizar en grupos de subdivisión ternaria o binaria, dependiendo de dónde se colocan los acentos y los

²⁴ Corea, citado en Herzig, 2017, p. 49.

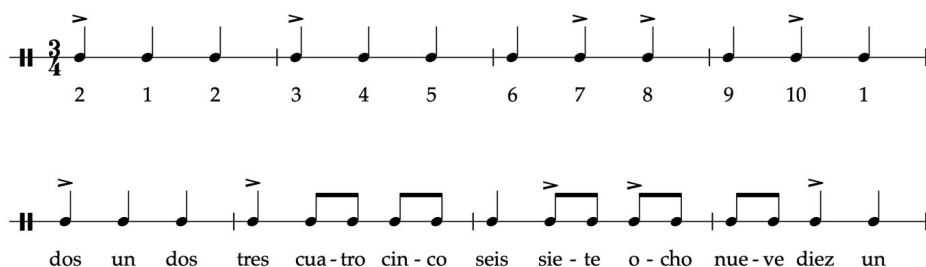
²⁵ Corea, citado en Herzig, 2017, p. 81.

²⁶ Corea, 2021.

²⁷ Corea, en su participación en el documental *Paco de Lucía: La búsqueda* (Sánchez, 2014).

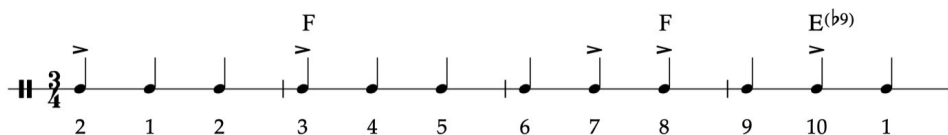
²⁸ Pamies, 2016, pp. 78–82.

acordes. En la versión más básica de dicho ciclo de doce tiempos, los acentos se suelen colocar en los tiempos 1, 4, 8, 9 y 11, si los enumeramos desde el primer tiempo del ciclo hasta el último. En la pedagogía práctica del flamenco, que tradicionalmente se realizaba por medio de transmisión oral, se usa una cuenta que va del 1 al 10, repitiendo los números 1 y 2. La razón por la que se usa esta cuenta puede encontrarse en un mejor alineamiento de los acentos fonéticos con los acentos musicales. Además, esta cuenta implica el uso de una subdivisión menor de algunos tiempos, lo que resulta en una sensación mayor de movimiento hacia adelante, hacia el siguiente ciclo:



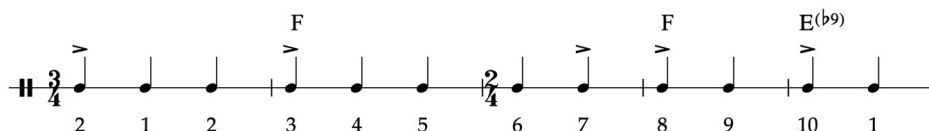
Ejemplo 1: Acentos comunes en las bulerías y representación de la cuenta tradicional.

Esta representación del ciclo usando solamente un compás de 3/4 no refleja con exactitud la combinación de subdivisión ternaria y binaria. Si se añade el ritmo armónico al estudio del ciclo rítmico en las bulerías, se puede observar que los acordes no caen en el tiempo fuerte inmediatamente después de la barra de compás, como norma extendida en la notación musical:



Ejemplo 2: Representación ternaria del ciclo rítmico de las bulerías.

El uso de una combinación de compases de 3/4 (subdivisión ternaria) y 2/4 (subdivisión binaria), ayuda a representar de una manera más fácil el ritmo armónico:



Ejemplo 3: Representación del ciclo rítmico de bulerías combinando compases de 3/4 y 2/4 para enfatizar el ritmo armónico.

Además de ayudar a representar dicho ritmo armónico, esta organización puede ayudar a entender mejor las melodías de las falsetas de guitarra, del cante, e incluso la rítmica del baile, ya que muchas de las frases, por ejemplo, comienzan como una anacrusa hacia el tiempo 3, y resuelven en el tiempo 10 (de acuerdo a la cuenta tradicional flamenca, no en cuanto a la numeración de tiempos desde el inicio del ciclo).²⁹

No obstante, en la práctica, tanto guitarristas, como cantaores, como bailaores, tienen la libertad de subdividir el compás en grupos de solamente en grupos de tres, o en grupos de dos³⁰. Normalmente, estos cambios se usan para manipular los niveles de tensión y relajación rítmica. Agrupar los tiempos con el fraseo y ritmo armónico en células de tres tiempos suele generar cierta sensación de reposo rítmico, dada la mayor distancia entre los tiempos fuertes. Agrupar en células de dos tiempos, por el contrario, suele generar una cierta sensación de tensión rítmica. Esta compleja y peculiar tensión rítmica suele resolverse con un remate, tradicionalmente en el tiempo 10.

Corea demuestra en su composición “The Yellow Nimbus” un claro entendimiento de algunos de estos detalles de las bulerías³¹. El tema comienza con un rasgueo en la guitarra de De Lucía con las cuerdas tapadas, y, justo en ese primer compás, Corea resuelve con un remate hacia el tiempo 10 (0:02). La agrupación en tiempos de 2/4 es evidente en el compás que va del 0:18-0:20, donde Corea enfatiza los tiempos 6, 8 y 10 al tocar un acorde repetido con un sintetizador. Otro aspecto a destacar es que la primera falseta (tocada a unísono entre el piano acústico y la guitarra flamenca de De Lucía) comienza usando la característica anacrusa hacia el tiempo 3:

²⁹ A partir de este momento, todas las referencias numéricas a los tiempos del compás de bulerías se harán en base a la cuenta tradicional del flamenco. Cada ciclo de doce tiempos será referenciado como “un compás”.

³⁰ Manuel, 2016, p. 37.

³¹ Para un mayor entendimiento de los argumentos que se discuten sobre “The Yellow Nimbus”, ver la transcripción completa y los análisis incluidos en Pamies, 2016, apéndice A, pp.124–138.



Ejemplo 4: Comienzo de la primera falseta de “The Yellow Nimbus” (0:26).

La rítmica empleada por Corea en sus falsetas puede recordar a la rítmica de las falsetas de De Lucía de la época (o incluso de sus improvisaciones con los tríos de guitarras con McLaughlin, Coryell, y Di Meola), cargadas de virtuosismo y pasajes rápidos, o incluso a la rítmica de los bailarines flamencos. El uso de tresillos de corchea o de semicorcheas puede interpretarse como un guiño a la rítmica y técnica trepidante de De Lucía, y el uso de acentos irregulares como un guiño a la rítmica del taconeo de los bailarines (ejemplo 6). Sin embargo, un análisis del fraseo de dichas falsetas revela un uso de ritmos no convencionales en el flamenco, debido a la capacidad de Corea de usar desplazamientos rítmicos en sus agrupaciones de notas y un uso de la anticipación rítmico-melódica. Ya desde la primera falseta podemos ver cómo Corea hace uso de agrupaciones de cinco notas que le permiten cruzar las líneas divisorias imaginarias del compás, un efecto común en la música del pianista y otros de sus contemporáneos, como Herbie Hancock. Este recurso genera un fraseo muy interesante debido a su variedad rítmica e imprevisibilidad:



Ejemplo 5: Corea usa grupos de 5 notas que le permiten cruzar las barras de compás, creando interés rítmico (“The Yellow Nimbus”, 0:26–0:37).



Acentos que ayudan a crear grupos que cruzan las líneas divisorias



anticipación rítmico-melódica



Acentos que ayudan a crear grupos que cruzan las líneas divisorias



anticipación rítmico-melódica



desplazamiento rítmico



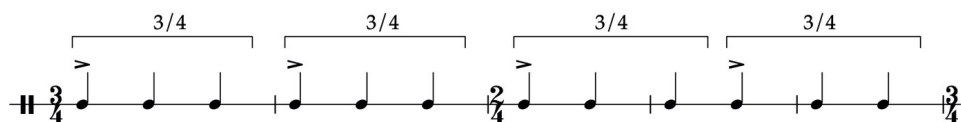
desplazamiento rítmico



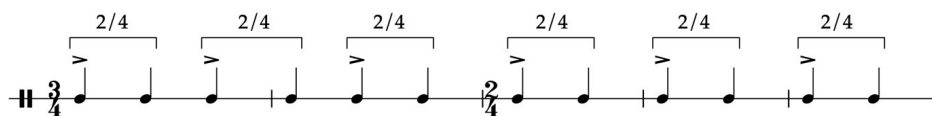
Ejemplo 6: Fraseo y rítmicas no convencionales en las bulerías (“The Yellow Nimbus”, 0:37–1:00).

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA
AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA

Más allá de lo mencionado anteriormente, el recurso empleado por Corea que más llama la atención, es el uso que hace de la libertad inherente a las bulerías de subdividir un compás en grupos de tres ($3/4$) o de dos tiempos ($2/4$). Estas elecciones, normalmente se hacen dividiendo un compás de bulerías (12 tiempos) en 4 o en 6, con lo cual el ritmo armónico y el fraseo no varían mucho de su forma original:



Ejemplo 7: Compás de bulerías subdividido en 4 grupos de 3 tiempos.



Ejemplo 8: Compás de bulerías subdividido en 6 grupos de 2 tiempos.

En cambio, en las últimas frases de la segunda falseta de “The Yellow Nimbus”, Corea introduce un uso original de dichas agrupaciones de tiempos, ya que algunos grupos comienzan en tiempos no convencionales. Esto le permite cruzar no sólo las líneas divisorias dentro de un compás de bulerías (12 tiempos), sino cruzar de un compás de bulerías hacia el siguiente:

Ejemplo 9: Fraseo sofisticado de Corea, usando desplazamiento rítmico para cruzar las líneas divisorias entre compases de bulerías de 12 tiempos (“The Yellow Nimbus”, 1:00–1:10).

La frase analizada en el ejemplo 9 está compuesta por cuatro motivos, los cuales Corea va desplazando rítmicamente al repetirlos desde diferentes tiempos. De acuerdo a la cuenta tradicional flamenca, el motivo 1 aparece la primera vez en el tiempo 3, la segunda en el tiempo 6 y por último en el tiempo 9. El motivo 2 aparece la primera vez en el tiempo 6, y después en el 9. El motivo 3 aparece por primera vez en el tiempo 10 y después en el 1 (segundo tiempo del ciclo de 12). El motivo 4 aparece por primera vez en el 2 (primer tiempo del ciclo de 12) y después en el tiempo 3. El desplazamiento rítmico de estos motivos resulta en un alto grado de tensión e interés rítmico, al mismo tiempo que una mayor imprevisibilidad.

Si abandonamos por un momento la música de Corea y “The Yellow Nimbus” para centrarnos en las composiciones de Paco de Lucía por bulerías, podemos apreciar un uso variado de las agrupaciones de tiempos en ciclos de 3 (3/4) o de 2 (2/4) a su conveniencia, ya sea para implicar un fraseo determinado, o para crear una sensación de polirritmia con las palmas, la percusión, o la segunda guitarra, según cada caso. Si tomamos como ejemplo composiciones anteriores a este encuentro con Chick Corea, como “Almoraima” (tema que da título al disco de mismo nombre, publicado en 1976), podemos apreciar que la primera

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA

falseta se compone de grupos de 3, aunque la segunda guitarra, que tiene un rol puramente de acompañamiento rítmico ya que se basa en rasgueos ejecutados con las cuerdas completamente apagadas con la mano izquierda,³² acentúa a veces los grupos de dos en los finales de frase:

♩=237

Motivo original

Paco de Lucía

Ramón de Algeciras

(cuerdas tapadas)

(golpe)

2x4 2x4 2x4

³² De acuerdo con algunos testimonios, esta fue la primera vez que De Lucía hizo uso de esta técnica de apagar las cuerdas durante los rasgueos y acompañamiento rítmico.

Variación del motivo original

Paco de Lucía

Ramón de Algeciras

(falseta continúa...)

Ejemplo 10: Primera falseta de “Almoraima”, 1977 (0:04–0:16).

En la siguiente falseta, podemos apreciar cómo el fraseo melódico de De Lucía sugiere una agrupación de los tiempos de forma inversa a lo convencional (2+2+2+3+3 en lugar de 3+3+2+2+2). Este fraseo a veces es correspondido por la segunda guitarra, y a veces no, provocando como resultado una textura polirrítmica:

Paco de Lucía

Ramón de Algeciras

Paco de Lucía

Ramón de Algeciras

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA

Paco de Lucía

Ramón de Algeciras

Paco de Lucía

Ramón de Algeciras

Ejemplo 11: Segunda falseta de “Almoraima”. Ejemplos de agrupación 2+2+2+3+3 en el fraseo melódico de De Lucía (0:29–0:40).

Algo parecido ocurre durante la siguiente falseta, donde usa la agrupación 2+2+2+2+2+2 para crear tensión:

Motivo original

Paco de Lucía

Ramón de Algeciras

Paco de Lucía

Ramón de Algeciras

Variación del motivo original

Paco de Lucía

Ramón de Algeciras

(falseta continúa...)

Ejemplo 12: Tercera falseta de “Almoraima”. Ejemplo de agrupación 2+2+2+2+2 (0:41–0:53).

Hay una falseta más tarde que es tocada en el laúd árabe, en la cual De Lucía usa agrupaciones variables, con el objetivo de manipular tensión/relajación y crear interés rítmico:

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA

anacrusa hacia el tiempo 3

Paco de Lucía

The musical notation consists of five staves, each labeled 'Paco de Lucía'. The first staff includes the instruction 'anacrusa hacia el tiempo 3'. The notation uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first four staves contain rhythmic groupings with time signatures of 2/4 and 3/4, and a triplet of eighth notes. The fifth staff ends with a triplet of eighth notes and a whole note rest.

Ejemplo 13: Falseta tocada en laúd, ejemplo agrupación variable para crear interés rítmico (1:21–1:35).

Hay un detalle acerca de “The Yellow Nimbus” y la capacidad de Corea de cruzar las líneas divisorias que debe considerarse como muy importante: el contraste que se crea entre la rítmica de las falsetas, y la de la base rítmica, en este caso de las palmas y del acompañamiento rítmico de guitarra con las cuerdas apagadas (como en “Almoraima”). Dicho contraste no sólo enfatiza la ya mencionada rítmica peculiar y no convencional de estas falsetas, sino que se crea una polirritmia muy compleja entre la ya de por sí sofisticada textura rítmica del acompañamiento y de las melodías. Teniendo en cuenta la cronología de los hechos, no sería exacto afirmar que De Lucía tomó prestados de Corea algunos de estos recursos rítmicos, pero sí se puede argumentar que es a partir de este encuentro con Corea (1982) cuando comienza a tomar mayores riesgos rítmicos en sus composiciones por bulerías. Por ejemplo, la bulería “El Pañuelo” (incluida en el disco *Siroco*, 1987), comienza con un enérgico acompañamiento de nudillos. La primera falseta nos muestra un De Lucía más arriesgado que en “Almoraima”, ya que la mayoría de las notas principales enfatizan los contratiempos y las líneas divisorias quedan oscurecidas por su uso de anticipaciones rítmico-melódicas. Estos recursos tienen un efecto mayor debido al contraste con el acompañamiento de los nudillos, que enfatiza los acentos estándar de las bulerías (2,3,7,8,10):

♩=267

Paco de Lucía

(golpe)

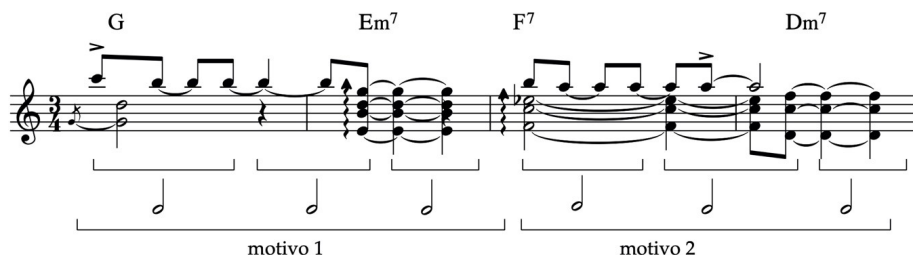
C(b9)

(rasgueo)

Ejemplo 14: Primera falseta de “El Pañuelo”. Énfasis en los contratiempos y uso de anticipaciones rítmico-melódicas (0:07–0:20).

Hay otros muchos ejemplos en esta composición de técnicas similares (además de apreciarse una mayor variedad armónica respecto a etapas anteriores). Sin embargo, si avanzamos en el tiempo hasta llegar al disco *Zyryab* (1991), podemos encontrar una falseta realmente novedosa, en la cual, al igual que Corea en “The Yellow Nimbus,” no sólo cruza rítmica y melódicamente la línea divisoria imaginaria entre compases de bulerías (ciclos de 12 tiempos), sino que lo hace también con el ritmo armónico (2:05–2:34). Para ello se sirve de una frase sencilla, que, de comienzo a fin y desde el primer tiempo de una bulería podría transcribirse de la siguiente manera:

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA
AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA



Ejemplo 15: Frase compuesta por dos motivos de 6 tiempos, agrupados 2+2+2 cada uno (“Soniquete”, 1991).

La frase consta de una secuencia, con un motivo principal (6 tiempos) y su adaptación posterior (6 tiempos). Los 6 tiempos de ambos motivos se pueden dividir en 3 agrupaciones de 2 tiempos. La genialidad del guitarrista se encuentra en la manera en la que encaja esta frase dentro de su falseta: De Lucía comienza la frase en el tiempo 10 de la bulería (2:10), con lo cual no solamente cruza la línea divisoria hacia el siguiente compás, sino que debido a que la percusión (Ramón “Porrina” al cajón, y las palmas) sigue el patrón normal, se crea la sensación momentánea de que la frase está cruzada (2:21–2:27).³³ Esto genera una enorme tensión rítmica que se resuelve magistralmente más tarde. Al comenzar la frase en el tiempo 10, 2 tiempos antes del siguiente ciclo, faltan dos tiempos, los cuales De Lucía completa con una anacrusa hacia la siguiente frase (2:27). Los motivos de la siguiente frase sugieren una agrupación de 2+2+2, lo cual es normal en los momentos de *climax* en las falsetas por bulerías. Esta frase se alinea de nuevo con el patrón de percusión y palmas, y todos acaban al unísono rítmico con un remate en el tiempo 10 (2:32).

³³ La expresión “cruzarse” o “estar cruzado” se usa coloquialmente para indicar que alguien ha perdido el patrón rítmico sin querer. Es de uso común entre músicos latinos e intérpretes de cualquier género descendiente de la música afrocubana, y se usa para indicar que alguien perdió la clave o que lo que toca no está “en clave”, lo cual sería lo contrario a estar “cruzado”. Los flamencos pueden usar la variante “estar fuera”: “Ese ritmo está fuera”, “ese ritmo se sale fuera” o “te has salido fuera de ritmo”. En Brasil usan el término “atravessado” (cruzado).

♩=260 (2:05)

Paco de Lucía

Am(b6) G7 C

Am7 D7(add13) G(b9)

G(b9) (remate)

Fm7 F/Eb E(b9) (remate)

Am(b6) G7 C

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA

Cm7 C7(add13) Fmaj7 G (2:10)
 Em7 F7 Dm7 G motivo 1
 Em7 F7 Dm7 (2:27) motivo 2 motivo 1
 C7 2/4 2/4 2/4 2/4 2/4 2/4 (2:32)
 F E(b9) (2:34) remate en el 10
 Recupera los 2 tiempos que faltan para el siguiente compás

Ejemplo 16: Falseta con una frase novedosa en cuanto a la rítmica y al ritmo armónico resultante (“Soniquete”, 1991, 2:06–2:34).

De Lucía tuvo claro desde un comienzo que el flamenco debía expandirse en la vertiente armónica. En una entrevista temprana, anterior a su encuentro con Corea, afirmaba: “El flamenco, en cuanto a armonía, está basado en estos acordes [toca la cadencia andaluza], y en cuanto a ritmo, es un poco más complicado. Nosotros seguimos esta base. Esto no se puede romper porque es el flamenco en sí, pero tratamos de ampliarlo en armonía...”³⁴. El guitarrista se caracterizó a lo largo de su carrera por ser un artista arriesgado. Después de aprender de Larry Coryell las nociones básicas de las relaciones escala-acorde, se mostró poco conforme y trató de buscar algo más allá: “Yo trataba de buscar notas que estuvieran casi fuera de la armonía, que ahí es donde está lo interesante de la improvisación, parecer que

³⁴ De Lucía, en Sánchez, 2014.

te vas de la armonía, pero que no, que estás en el filo de la navaja (...)”³⁵. Esta aspiración armónica fue satisfecha gracias a sus experiencias con McLaughlin, Coryell, Di Meola, y Corea. No obstante, los hallazgos anteriormente discutidos en torno a los ejemplos 14 y 16 se pueden relacionar a estas afirmaciones en las que el guitarrista hablaba de tomar riesgos armónicos en sus improvisaciones en busca de una satisfacción musical. Tal vez, de manera indirecta, Corea mostró, alentó, o inspiró a De Lucía a tomar este tipo de riesgos también en cuanto al ritmo. A priori pudiera parecer que el flamenco es más sofisticado a nivel rítmico que el jazz. El propio Corea declaró en varias ocasiones que su interés por el flamenco tenía en gran parte su razón de ser en la rítmica³⁶. Lo curioso es el hecho de que Corea haya podido de algún modo mostrar caminos por explorar en la rítmica del flamenco, concretamente de las bulerías, lo cual dice mucho de la gran dimensión que tenía el artista. Esta hipótesis no es descabellada, ya que De Lucía y Corea expresaron en multitud de ocasiones la admiración que tenían uno por el otro. El guitarrista de Algeciras declaró acerca de Corea:

Tocando tu música siempre con los mismos músicos, durante mucho tiempo, llega un día en que empieza a convertirse en rutina. Se pierde la excitación (...) y de pronto ese día aparece Chick y se me mueve todo el cuerpo, porque nunca había oído a un músico, que no fuera español o flamenco, con ese sentimiento tan cercano a nuestra música (...)

Es un músico con el que disfruto mucho. Cada día es diferente. Tiene una imaginación desbordante, increíble...tiene dos guitarras, además: en cada mano tiene una guitarra³⁷.

El guitarrista flamenco Josemi Carmona tiene una opinión parecida, en su valoración del encuentro entre Corea y De Lucía:

A Paco se le abrió otro mundo, incluso yo creo que más que con el trío de guitarras. Porque el enriquecimiento en su encuentro con los guitarristas [McLaughlin, Coryell, Di Meola] fue más bien a nivel de instrumentista, pero la experiencia con Chick Corea lo abrió a la música. Le abrió el espectro musical, no el instrumento. A veces me gusta ver el instrumento como el medio que te ayuda a sacar la música de dentro, no como un fin en sí mismo, y yo creo que ahí Paco, en ese encuentro con Corea, empieza a ver la música con una visión más general, no sólo como una “escala para picar”.

Yo creo que [a Corea] también le marcó. Aún en los solos actuales [2015] siempre hay un deje que piensas “míralo” ... se huele y se respira [el flamenco]. Es un encuentro de dos personas que estaban necesitadas de alimentarse y en ese momento encuentran almas gemelas³⁸.

³⁵ Sánchez, 2014.

³⁶ Corea, 1987.

³⁷ De Lucía, en De Diego y Hernández, 2002.

³⁸ Todas las citas literales de Carmona en este artículo provienen de una entrevista personal con el artista, realizada el 18 de diciembre de 2015.

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA

El flamenco, y más concretamente Paco de Lucía, siguieron siendo una inspiración para Chick Corea, hasta el final de sus días. Después de que su amigo Rubem Dantas le dijera: “Chick, le diste un bocado a la manzana, ¡y después la dejaste tirada!”³⁹, Corea formó una banda la cual llamó Touchstone Group, con Jorge Pardo, Carles Benavent, Rubem Dantas, Tom Brechtlein, y Gayle Moran. Corea le reconocía lo siguiente al productor Javier Limón: “Yo sé que no se puede aprender algo simplemente leyendo un libro. Cuando conocí a Paco, yo quería trabajar con él. Hicimos algunas grabaciones juntos y después... ¡le robé sus músicos!”⁴⁰. El pianista publicó dos discos con este grupo, *Rhumba Flamenco* (2005) y *The Ultimate Adventure* (2006), proyecto del cual se publicó además un DVD de un concierto en vivo en el Palau de la Música de Barcelona, bajo el mismo título. El repertorio en las giras con este grupo incluía la composición de Paco de Lucía “Zyryab,” en homenaje al guitarrista y amigo.



Ejemplo 17: Adaptación creativa de Corea de la técnica del alzapúa, usando desplazamientos rítmicos (“*Rhumba Flamenco*”, 2005, 1:19–1:36. Citado en Pamies, 2021)

Años más tarde, el pianista conocería al “Niño Josele”, al cual invita a uno de los conciertos en vivo que organizó en la emblemática sala Blue Note de Nueva York con motivo de la celebración de su setenta cumpleaños. Dichos conciertos quedan registrados y gran parte del material se publica en el triple álbum *The Musician*. En 2015, acompañado por “El Niño Josele” y Jorge Pardo, Corea viaja a Madrid, donde participa en algunas fiestas flamencas con artistas como los propios Josele y Pardo, acompañados de “El Paquete”, “Niño de los Reyes”,

³⁹ Dantas, 2015.

⁴⁰ Corea, en Limón y Calvo, 2012.

Saúl Quirós, o el compositor gitano Juan Antonio Salazar, entre otros. Estas fiestas se convierten en *jam sessions* donde los flamencos improvisan y tocan con Corea su tema “Spain”. Parte de estos hechos quedaron grabados y se incluyeron en documental que se adjuntó en *bluray* a una edición posterior de *The Musician* por Concord Jazz. En este viaje a Madrid, un año después de la muerte de Paco de Lucía, Corea declaraba:

Me siento verdaderamente en casa con los flamencos. Supongo que es la estética y la música. No sé cómo más podría describirlo, pero me siento realmente en casa (...) La cultura flamenca se convirtió en una realidad para mí en 1972 cuando conocí a Paco. Mi amistad y asociación musical con Paco todavía resuena en mí (...) Sólo he tocado la superficie de lo que quiero expresar en esta dirección [su asociación con el flamenco], y, de hecho, desde este viaje a Madrid y nuestra fiesta flamenca de anoche, he decidido que uno de mis próximos proyectos va a ser un tipo de segunda parte de *My Spanish Heart*. Voy a reunir a mis amigos latinos y voy a hacer una nueva mezcla de ritmos y de música⁴¹.

Este deseo expreso de Corea cristalizó en la banda The Spanish Heart Band, con la cual grabó *Antidote* (2019),⁴² disco por el cual recibió un premio Grammy como “mejor album de Latin jazz” en la gala número 62. En dicho disco graba una nueva versión de “The Yellow Nimbus” con “El Niño Josele” en el papel de Paco de Lucía, y un original arreglo de “Zyryab” al cual añade nuevas secciones. Una de ellas es una nueva melodía sobre la armonía de la rueda del solo. Esta práctica es conocida en el jazz como el *arranger's chorus*, término que hace referencia a que el arreglista tiene la oportunidad de componer una “improvisación” como si fuera un solista más. En esta sección Corea muestra una vez más una original concepción de melodía y ritmo que van más allá de la tradición flamenca:

⁴¹ Corea, 2011. Este fragmento del documental está disponible en el canal oficial de Youtube del pianista: <https://www.youtube.com/watch?v=tgzIhmUwPHs>

⁴² Esta grabación fue extensivamente documentada visualmente, y gran parte de estos materiales está disponible en el documental *Chick Corea: In the Mind of a Master* (ver Corea, 2019).

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA
AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA

♩=182

Chord progression and melodic notation across seven staves:

- Staff 1: $F\sharp(b9)$, $G7(\sharp11)/F$
- Staff 2: $F\sharp(b9)$, $G7(\sharp11)/F$, $F\sharp(b9)$
- Staff 3: $D\flat7/F$, $A\text{maj}7(\sharp11)$
- Staff 4: $B\flat\text{maj}7(\sharp11)$, $A\text{maj}7(\sharp11)$, $F\sharp m7$
- Staff 5: $A\flat m(b6)$, $E\flat7(b9)/G$, $A\flat m(b6)$
- Staff 6: $Bm(b6)$, $F\sharp7(b9)/A\sharp$, $Bm(b6)$, $G7$
- Staff 7: $G7$

Ejemplo 18: Sección añadida por Corea a “Zyryab”, combinando elementos melódicos de flamenco y jazz (*Antidote*, 2019, 7:24–7:56. Citado en Pamies, 2022).

PACO DE LUCÍA Y LOS JÓVENES FLAMENCOS

Si hay un aspecto dentro de la carrera de Paco de Lucía que ha generado consenso entre críticos, historiadores, escritores, músicos, y académicos, es su papel en la renovación del flamenco, siendo, junto con Camarón de la Isla y Enrique Morente, la influencia más importante para todas las generaciones posteriores. Por consiguiente, las innovaciones y rasgos estéticos más destacados en la música producida por aquellos artistas relacionados a la etiqueta *nuevo flamenco* y al sello Nuevos Medios, no habrían tenido lugar sin las contribuciones de De Lucía. Por ello Calvo y Gamboa comienzan su libro *Historia-guía del nuevo flamenco: el duende de ahora* discutiendo “Los maestros de hoy: Paco de Lucía, Camarón, Enrique Morente”⁴³. El propio Morente, en declaraciones recogidas en dicho capítulo, afirmó que “Paco de Lucía no es sólo importante para la guitarra, sino para todo el flamenco, porque ha abierto muchas puertas”⁴⁴. Manolo Sanlúcar insinuaba que uno de los aspectos que hicieron la diferencia en la carrera de De Lucía fue el hecho de que se profesionalizase, tal vez en referencia a lo aprendido de otras músicas, y que eso es lo que hizo que se produjera “un cambio radical en el flamenco”⁴⁵. Peter Manuel atribuye a De Lucía el mérito de reanimar la escena del flamenco desde los 1970s, no sólo enriqueciendo la técnica de la guitarra flamenca, sino popularizando la práctica componer música original que ayudó a establecer la improvisación de solos en el nuevo flamenco⁴⁶. El propio Corea afirmó que Paco había sido siempre “una gran inspiración para mí, y su continuación de la tradición flamenca ha sido muy importante no sólo para mí sino para muchos músicos de la escena musical en general”⁴⁷. La evolución del flamenco moderno se puede trazar siguiendo la estela de los discos de Paco de Lucía, desde *Zyryab* (1991) hasta *Almoraima* (1977), pasando por *Siroco* (1987), *Live...One Summer Night* (1984), *Sólo quiero caminar* (1981), y *Almoraima* (1976).

Es difícil determinar en qué generaciones de músicos tuvo un mayor impacto, ya que, a día de hoy, a pesar de su muerte, su música tiene teniendo la misma relevancia entre los flamencos. Después de que se separase su famoso Sexteto, por el que pasaron personalidades de la relevancia de Jorge Pardo, Carles Benavent, Rubem Dantas, Ramón de Algeciras, Pepe de Lucía, Manolo Soler, u otros artistas como de generación posterior, como Joaquín “El Grilo”, “Duquende”, o “Chonchi” Heredia, el propio De Lucía observó que fue más fácil formar su segundo grupo. Las bases ya estaban más que sentadas gracias al trabajo realizado durante más de quince años con su anterior grupo, y los nuevos músicos (Israel Suarez “El Piraña”, Antonio Fernández “El Farru”, Antonio Serrano, David de Jacoba) conocían perfectamente su música: “se criaron con mis discos”⁴⁸. El propio “Farru” reconocía que “Paco no sólo ha

⁴³ Calvo y Gamboa, 1994, pp. 25–56.

⁴⁴ Calvo y Gamboa, 1994, p. 32.

⁴⁵ Sanlúcar, en De Diego y Hernández, 2002.

⁴⁶ Manuel, 2016, pp. 30–48.

⁴⁷ Corea, 1987.

⁴⁸ De Lucía, en Sánchez, 2014.

enseñado a los guitarristas, ha enseñado a los cantaores, bailaores...yo hago ritmos de falsetas de Paco inconscientemente”⁴⁹. John McLaughlin explicaba con precisión y con humor este proceso en el cual unos aprenden de otros de manera no se sabe muy bien si consciente o inconsciente:

Yo he aprendido muchísimo de Paco, acerca de la guitarra española, del instrumento en sí, su concepto de la guitarra...por supuesto que me ha influenciado. Pero también sé que durante nuestra asociación él me roba todo lo que puede también. Simplemente, eso es lo que somos. En cierto modo, somos ladrones⁵⁰.

Las enseñanzas de Paco de Lucía y los miembros de su banda durante los 1980s contribuyeron enormemente al desarrollo del *nuevo flamenco*. Benavent reconocía que “Paco fue valiente, porque introdujo cosas que no estaban dentro del flamenco. Entre todos creamos un sonido y una estructura de grupo que después ha sido copiada por muchos”⁵¹. El impacto y la relevancia de este hecho tiene que tenerse muy en cuenta, ya que las contribuciones de De Lucía tuvieron un impacto no sólo en el flamenco, sino en la música popular del país entero, España, de una manera similar a en la que la colaboración de Stan Getz con João Gilberto y Antonio Carlos Jobim impactó a la música popular brasileña. Algunos de los artistas más destacados del movimiento *nuevo flamenco*, como los grupos Pata Negra, Ketama o La Barbería del Sur, o los artistas como Ray Heredia, tuvieron un papel relevante dentro del pop de las décadas de los 1990s y 2000s. Incluso se podría decir que algunos músicos flamencos han tenido un papel importante en la música pop debido al impacto de algunos de sus trabajos como colaboradores o productores, como es el caso de Vicente Amigo, quien por cierto, contribuyó de manera crucial a la popularidad del tema “Corazón Partío” de Alejandro Sanz (1997). Este desarrollo del nuevo flamenco no podría entenderse sin la labor de Mario Pacheco, el dueño y productor del sello discográfico Nuevos Medios⁵². En la opinión de Pepe Luis Carmona, uno de los jóvenes flamencos de Nuevos Medios y fundador del grupo “La Barbería del Sur,” Pacheco tuvo el mérito de reunir, bajo el lema de “una música demasiado bella para ser ignorada”⁵³ a jóvenes flamencos (Pata Negra, Ketama, La Barbería del Sur, Ray Heredia), pero también a artistas más conectados con la tradición (Pepe “Habichuela”, Ramón el “Portugués”, “Tomatito”, “Duquende”, “El Potito”) y a la generación emergente de españoles que cultivaban su propia visión del flamenco jazz, como Jorge Pardo, Carles Benavent, o Joan Albert Amargós, o el proyecto internacional JazzPaña⁵⁴.

⁴⁹ “Farru,” en Sánchez, 2014.

⁵⁰ McLaughlin, en Sánchez, 2014.

⁵¹ De la Cruz y De la Torre, 2015.

⁵² Calvo y Gamboa, 1994, pp. 119–126; Pamies, 2016, pp. 89–98. Para más información acerca del papel que tuvo Pacheco en el desarrollo del nuevo flamenco, ver también González 2011 y Simó 2020 en el listado de referencias.

⁵³ Pacheco, 1996.

⁵⁴ Carmona, J.L. , 2016.

Todos estos músicos mencionados, muchos de ellos provenientes de solventes dinastías flamencas (los “Habichuela” de Granada, los “Amador” de Sevilla, los “Sorderas” de Jerez, los “Losada” de Madrid, o los “Porrina”, de Extremadura) veneraban a Paco de Lucía, aunque también lograron conseguir su sello propio. Por lo tanto, es necesario continuar estudiando su música con un enfoque analítico, con potencial para revelar no sólo los méritos creativos de estos artistas, sino tal vez indicios que puedan ayudar a las generaciones contemporáneas a reproducir estos modelos de éxito existentes, entendiendo el balance en estas obras entre tradición e innovación. En este estudio se han revisado algunas de las características presentes en la música de Josemi Carmona (dinastía “Habichuela”), ya que es un músico que goza de un gran reconocimiento por su labor artística y tiene una experiencia profesional muy destacable. Algunos de sus rasgos personales pueden ser relacionados con Paco de Lucía y de forma más o menos indirecta con Chick Corea.

JOSEMI CARMONA

José Miguel Carmona (1971), hijo de Pepe “Habichuela”, fue miembro del grupo Ketama durante veinte años. Algunos de sus primeros recuerdos de la escena profesional flamenca de Madrid se remontan a la época en que Rubem Dantas y su padre ensayaban la música para la grabación *A Mandeli* (publicado en 1983). En aquel entonces sentía una gran frustración, ya que se veía con el nivel musical para poder ser partícipe de la música que se hacía en su ambiente familiar, pero no se lo permitían por cuestiones de edad, al ser menor que sus primos. Juan Carmona (1960) y Antonio Carmona (1965) ya grabaron en el disco de su padre mencionado anteriormente, y formaron en esos años Ketama, junto a Ray Heredia y José Soto “Sorderita”. Josemi Carmona graba su guitarra con Ketama por primera vez en 1987, en el disco *La pipa de kif*, concretamente en el tema “Chupendi”, el cual es composición suya y de Antonio Carmona. Casualmente representó el debut como cantante de Antonio Carmona, quien en 1992 asumirá el papel de cantante en solitario, tras la marcha de Soto del grupo⁵⁵. Josemi Carmona fue desde muy joven uno de los primeros guitarristas flamencos en seguir el ejemplo de Paco de Lucía en cuanto a su habilidad adquirida para poder improvisar solos sobre ruedas de acordes. Su solo en “Chupendi”, que ocurre sobre la armonía de la primera estrofa, ya fue improvisado y él contaba solamente con dieciséis años. Afirmo que desde que era muy niño tenía una habilidad para reconocer los tonos y semitonos de oído, y que se ayudaba de un pequeño teclado para sacar melodías de oído. También recuerda pasar horas escuchando el disco de Corea *Touchstone* mientras “jugaba al *scalextric*”, y que, cuando se terminaban los dos primeros temas (en los cuales toca Paco de Lucía), le pedía a su padre “que pusiera otra vez el disco desde el principio”. Siempre sintió una atracción especial por la armonía, por aquellos acordes que le sorprendían porque “no sabía lo que eran”, y recuerda por lo tanto ver a distintos guitarristas tocar acordes desconocidos y estar “deseando llegar a casa pensando ‘¡que no se me vaya!’”.

⁵⁵ Calvo y Gamboa, 1994, pp. 97–118; Clemente 1996, p. 21.

Carmona cree que la habilidad para poder improvisar sobre ruedas de acordes surge de la necesidad de tocar y compartir con músicos de España y otros países que se dedicaban a otros estilos, siguiendo el ejemplo de Paco de Lucía. En la misma línea que De Lucía, reconoce que representaba también la ventaja de que no requería tanto ensayo previo: “En el flamenco, en aquella época, si tocabas con un bajista, las falsetas había que montarlas: había que decirles dónde estaban los golpes, la rítmica... El idioma nuestro, el flamenco, es diferente”. Esto exigió que fueran los músicos del flamenco quienes se adaptaran a los jazzistas: “la única manera que había de tocar con ellos, era adaptarnos nosotros a la forma del jazz”. Siguiendo una vez más el ejemplo de De Lucía, comienzan a componer temas en los que se preparaba una sección para solos improvisados, con ruedas de acordes en las cuales se sentían cómodos. Aunque en las grabaciones de Ketama de la época no abundan los solos improvisados debido a la naturaleza de las producciones, con un alto nivel de arreglos preconcebidos, en los directos dichas ruedas o secciones se expandían y le permitieron elevar su nivel en este campo.

El gusto, la necesidad, y el nivel alcanzado con la improvisación no son los únicos aspectos que le conectan a Paco de Lucía, del que Carmona ha sido desde muy joven un admirador y estudioso de su obra. Cuestionado acerca de su reacción cuando De Lucía le invitó para grabar los tangos “Me Regalé” en su disco *Luzía* (1998), respondió: “Imagínate, me iba a dar un infarto (...) Es una de las cosas más bonitas que te pueden pasar en la vida. Y eso que yo era colega de él. Había veces que lo veía y hasta que me relajaba pasaba un buen rato. El se daba cuenta, y me daba el espacio suficiente hasta que se me pasaba y al rato me llamaba y entablábamos conversación. El respeto por su figura era más fuerte que la amistad que teníamos. Imagínate las veces que yo he estado a solas con Paco de Lucía [en referencia a momentos de escucha íntima y estudio de su obra]... esa presencia le podía a su presencia real en el momento.” Es por esto que es difícil discernir qué enseñanzas provienen directamente de De Lucía o qué elementos en concreto tomó prestados de las grabaciones del guitarrista de Algeciras. Sin embargo, hay elementos relevantes presentes en las composiciones tempranas de Josemi Carmona que pueden ser ligados a las discusiones anteriores en este artículo sobre Corea y De Lucía en el entorno musical de la bulería. Es el caso de “El Realejo”, bulería que compuso en colaboración con sus primos Juan y Antonio. En la primera falseta (0:15–0:30), se puede apreciar que, aunque las armonías no distan mucho de las convencionales del flamenco, las notas importantes de la melodía son extensiones del acorde, algo característico en el jazz y presente en la obra de De Lucía. En el acorde de D7, la melodía descansa sobre la novena, y en el acorde de Am7 sobre la oncena. En el acorde de Am7(b5), la melodía pasa por la oncena y la novena, algo que, tratándose de un acorde semidisminuido, es característico del periodo *post-bop*, en concreto artistas como el pianista Bill Evans. En esta misma falseta, la última frase antes del remate (0:26), comienza en el tiempo 9, y por tanto cruza la línea divisoria imaginaria entre un compás y el siguiente de bulerías:

♩=237 1a Falseta (0:15)

Guitarras

The musical score for guitar is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as ♩=237. The piece is titled '1a Falseta (0:15)'. The score consists of five staves of music. The first staff starts with a D7(add9) chord at the 9th fret, followed by an Am7 chord at the 11th fret. The second staff continues with an Am7(b5) chord at the 11th fret, a b5 note, and a 9th fret, followed by a B(b9) chord. The third staff features a D7(add9) chord at the 9th fret and an Am7 chord at the 11th fret. The fourth staff includes an Am7(b5) chord, a 3rd fret, and a rasgueo (strum) marked with a cross. The fifth staff ends with a 3rd fret and a remate (ending) marked with a double bar line. A note in the fourth staff is annotated with 'frase que cruza la línea divisoria entre dos compases de bulerías'.

Ejemplo 19: Uso de tensiones armónicas y otros recursos en la melodía de la primera falseta de “El Realejo” (0:15–0:30).

La siguiente frase (0:31–0:39, ejemplo 20) es un adelanto del estribillo cantado que vendrá después (0:40–0:48, ejemplo 21), ya que se trata de la misma melodía y armonía. Sin embargo, el nivel de ornamentación y expresión es superior, lo cual requiere una técnica depurada, al necesitar una combinación de ligados de mano izquierda, precisión en la articulación de la mano derecha, y un rango de dinámicas muy amplio:

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA
AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA

2da Falseta (0:31)

(0:39)

Ejemplo 20: Imitación del canto flamenco en la guitarra mediante recursos de expresión
("El Realejo", 0:31–0:39).

Estribillo (0:40)

(voces): Ay le - ré ay le - ré y le ré re

Ay le - ré ay le - ré y le ré re

Ay le - ré ay le - ré y le ré re

(0:48)

Ejemplo 21: Estribillo cantado de "El Realejo" (0:40–0:48).

Esta capacidad de emular o de inspirarse en el cante por parte de los guitarristas flamencos, es algo que se ha atribuido a Paco de Lucía como una de sus innovaciones. El propio guitarrista Vicente Amigo hizo la siguiente afirmación: “Paco empezó a cantar con la guitarra.”⁵⁶ Aquel que conozca la obra de Carmona puede identificar que esta es precisamente una de sus señas de identidad. No en vano es hijo y sobrino de dos de los mejores *tocaores* para acompañar el cante (Pepe y Juan “Habichuela”), y de ellos heredó este gusto y conocimiento por el cante. La manera más efectiva en cualquier instrumento para imitar la voz humana es a través de la expresión, la articulación, las dinámicas, y los silencios. En las palabras del propio artista:

Para la gente del flamenco que nos estamos ahora acercando al jazz, creo que nuestra contribución puede estar más en la expresión [que en otros aspectos]. A veces decir dos notas, o un silencio, es más importante que veinte mil escalas. Sentir lo que tocas. Si encima, además de esa expresión, tienes conocimiento, pues gloria bendita. Pero a mí personalmente, la expresión es lo que me llama la atención, tanto en el flamenco como en el jazz, y la música en general.

Esta predilección de Carmona por la expresividad es otro elemento que lo conecta con Paco de Lucía e incluso con Chick Corea:

[Paco de Lucía:] Josemi es de los guitarristas que no tocan muchas notas, porque hay otros que no dejan un solo hueco – agonías, les llamo yo—. Y él, pues toca con muy poquitas notas, pero con un sentido, un aire, una sensibilidad y una armonía que te agarran. Yo no sé definir la música [con palabras]. Yo la siento, me sale un “ole”, pero decir por qué, es difícil⁵⁷.

[Chick Corea:] El flamenco es una música llena de vitalidad. Es muy rítmica y creo que es...no sé, tal vez como el Blues del otro lado del mundo, por expresividad que hay en sus melodías⁵⁸.

Hay una frase al final de una falseta en “El Realejo” que realmente supone un desafío rítmico, recordando de alguna manera la sofisticación rítmica de De Lucía en la bulería anteriormente analizada, “Soniquete” (ejemplos 14–16). En esta frase podemos apreciar una capacidad de cruzar la línea divisoria entre compases de bulerías (al estilo de Paco De Lucía), y una capacidad de agrupar las notas de los tresillos de corchea usando grupos irregulares (al estilo de Chick Corea, ejemplos 5, 6 y 9), lo cual resulta en un final de frase impactante e impredecible. El remate además ocurre en el contratiempo del 6 (o 6 y ½), lo cual no es tal vez lo más convencional, y es respondido por otro remate de la percusión en el tiempo 10 (resolviendo la tensión rítmica creada al rematar al 6 y ½):

⁵⁶ Amigo, en De Diego y Hernández, 2002.

⁵⁷ De Lucía, en *Making Of de ‘Las pequeñas cosas’*, (ver Universal Music Spain, 2011).

⁵⁸ Corea, 1987.



Ejemplo 22: Final de frase en “El Realejo” (1:06–1:12).

Esta bulería, “El Realejo”, fue compuesta por la familia Carmona para la grabación del disco *Pa’ gente con alma* (1992). Se dio la circunstancia de que este disco fue grabado en el año que se cumplía el Quinto Centenario [del descubrimiento de América]. Fue un disco copatrocinado por la Sociedad Estatal Quinto Centenario. Para este disco y en un intento de plasmar el hermanamiento entre los dos continentes en forma de música, el disco cuenta con Michel Camilo como productor: “Nos volvió locos con los ritmos, los dedos de la mano cada vez más separados. Nos ha quebrado, pero es un pedazo de músico”⁵⁹. La apreciación de Calvo y Gamboa sugiere que las dificultades afectaron a ambas partes de dicha colaboración musical: “Ketama sudó tinta para poder dialogar con la técnica blindada de Camilo, quien también tuvo que atarse los machos para aprender a tocar por bulerías”⁶⁰. Carmona, recordaba así la experiencia:

Fue algo institucional. Fue una idea de Javier Estrella, uno de los organizadores de ese evento. Nosotros teníamos ya una fama y reputación en cuanto a esa fusión de flamenco y música latinoamericana. La idea era juntar alguien de América con alguien que hiciera algo relacionado al flamenco. Primero se hizo el disco, y después hicimos una gira, en la cual participaron Paquito D’Rivera, Giovanni Hidalgo, Dave Valentin, Arturo Sandoval, Michel Camilo... eso no está grabado y fue la bomba.

En cuanto a “El Realejo” y la incursión de Camilo en las bulerías:

Sí, es una *bulería* que compusimos Antonio, Juan y yo, y se la enseñamos durante la grabación de *Pa gente con alma*. Hay una rueda de acordes para improvisar, pero él (Michel Camilo) también toca en las falsetas, que se las aprende tal cual las grabamos. En los conciertos estaba loco por tocar eso, mucho más que los demás temas del disco de fusión. Él quería que llegara eso, iba en busca de la *bulería*, del flamenco...

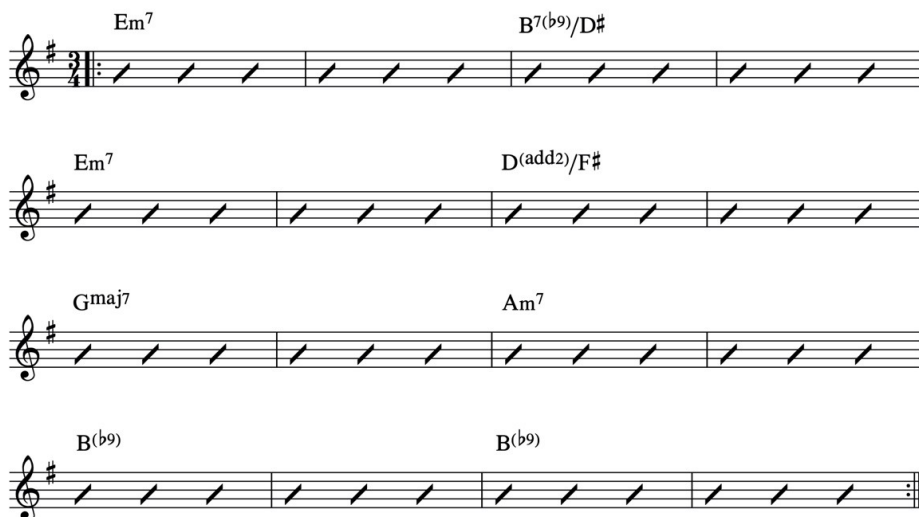
⁵⁹ Clemente, 1996, p.33.

⁶⁰ Calvo y Gamboa, 1994, p. 111.

Los Carmona demuestran, con esta composición, una solvencia indiscutible en cuanto al manejo de los recursos de forma que usaran con anterioridad Pedro Iturralde, Chick Corea, o Paco de Lucía. “El Realejo” es una composición basada en el ritmo de las bulerías. Las falsetas (ejemplos 19 y 20) muestran un gran equilibrio entre tradición y modernidad, aunque tienen el sello de Paco de Lucía. En el estribillo (ejemplo 21) se puede apreciar que las frases comienzan dirigiéndose al tiempo 3, y resolviendo en el tiempo 10, algo convencional en este palo. El ritmo armónico sigue este patrón, ya que los acordes cambian en los tiempos 3 y 10. Los Carmona eran conscientes de que el entendimiento de este ritmo armónico tan peculiar del flamenco suponía una dificultad muy grande para los músicos ajenos al flamenco.⁶¹ Más allá del entendimiento o no por parte de estos otros artistas, utilizar ruedas de acordes simplificadas, en 3/4 (de manera que los acordes caigan en tiempos fuertes, dividiendo el ciclo de 12 en 2 o en 4) otorga al improvisador una libertad armónica y rítmica muy importante para poder expresarse con fluidez. Es lo que hizo Corea en “The Yellow Nimbus” y lo que hicieron los Carmona en el “Realejo” (ejemplo 23) para optimizar los resultados de la colaboración musical y la experiencia con Camilo:

⁶¹ Josemi Carmona menciona este hecho y habla de él como algo que ha vivido en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera. Me habló de un ejemplo reciente, aunque omitiré el nombre del artista para evitar malinterpretaciones, algo en lo que el propio Carmona hizo énfasis en nuestra conversación: “A él le encantaba y tratábamos de enseñárselo para que lo entendiera. Estamos hablando de un genio, no me malinterpretes, lo digo con todo el respeto del mundo: me refiero a explicarlo en los términos de cómo lo pensamos y entendemos nosotros. Al día siguiente llegaba sin dormir. Lo grababa todo y lo analizaba, pero había algo en el ritmo armónico [toma la guitarra y hace una demostración tocando por alegrías] que... si no pillas en dónde cae el acorde... eso era lo que le costaba”.

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA
AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA



Ejemplo 23: Rueda de acordes para la improvisación en “El Realejo” usando un ritmo armónico simple.

De hecho, como apuntaba Josemi, “El Realejo” formó parte del repertorio en los conciertos en directo de *Pa’ gente con alma*. Además de la grabación en dicho disco, existe un testimonio audiovisual de los Ketama con Michel Camilo tocando esta bulería. Esta actuación tuvo lugar con motivo de la XIV edición del Festival de Jazz de Madrid en 1993, donde participó Camilo con su trio (Anthony Jackson al bajo eléctrico y Dave Weckl a la batería). Fue grabada por Televisión Española y emitida íntegramente por la segunda cadena de la televisión pública (La 2). Camilo invitó a los Ketama (Juan, Antonio, y Josemi, además de Joselín Vargas a las palmas y coros como artista invitado) a subirse al escenario durante el último tema del concierto, a modo de fin de fiestas, para tocar “El Realejo”⁶². Como curiosidad, Antonio Carmona canta una introducción *a capella* por martinetes. Tras esta introducción, Dave Weckl marca la entrada al grupo (contando dos compases de 3/4 antes de empezar a tocar un patrón por bulerías en la batería). Esta versión en vivo se corresponde con los recuerdos de Josemi Carmona; tiene la espontaneidad del directo, aunque está magistralmente interpretada. Se puede ver a Josemi Carmona y Juan Carmona ejecutar las falsetas en un perfecto unísono. Una vez llegados al solo de Camilo, Antonio Carmona comienza a acompañar al cajón, demostrando un nivel de interacción superior al del propio Weckl, debido a un (lógico) mayor conocimiento de los enigmas rítmicos de las bulerías. Antonio Carmona proporciona al grupo una gran energía. Camilo toca un solo más largo que

⁶² Disponible en Youtube (1:15:56–1:27:47). https://www.youtube.com/watch?v=qBYj4_Fu2p0.

en la versión del disco (toca 5 vueltas a la rueda). A partir de ahí, Josemi Carmona, Juan Carmona, y Camilo, se van turnando en sus improvisaciones. Ambos guitarristas muestran sentirse cómodos improvisando, tanto armónicamente como rítmicamente y en términos de desarrollo de sus improvisaciones, llegando siempre alcanzar un punto climático hacia el final de la rueda.

CONCLUSIONES

Las transcripciones y los análisis incluidos en este artículo hacen posible interpretar algunos de los avances rítmicos aportados por Paco de Lucía en su concepción de las bulerías como resultado de una influencia que ejerció Chick Corea sobre el guitarrista tras su encuentro en *Touchstone*. La intención de este trabajo no es para nada desmerecer los logros del guitarrista, sino poner en relieve la personalidad del músico norteamericano, que en su afán de acercarse a una música ajena a su cultura y motivado por la admiración que sentía por Paco de Lucía, puede haber realizado una contribución de valorar incalculable.

Hay un concepto llamado *creative missreading* (malinterpretación creativa) que proviene de la crítica literaria, y que se usa para describir nuevas e imaginativas producciones artísticas que son el resultado de una malinterpretación de una fuente tradicional ya existente. Corea afirmaba que una de las cosas que siempre le atrajo del flamenco fue su interés rítmico. A través de un proceso artístico que podríamos considerar malinterpretación creativa, Corea consigue hacer una aportación propia a la rítmica del flamenco que es en cierto modo generada por una interpretación diferente o errónea de algunos de los detalles idiosincráticos de las bulerías que sólo se llegan a dominar con la experiencia.⁶³ Corea era un excelente compositor, extremadamente prolífico. Su proceso de composición, descrito en este estudio, era complejo y riguroso. A cambio, le aseguraba un buen equilibrio entre tradición (que conseguía mediante la investigación, en este caso particular, del flamenco o la música de Paco de Lucía) y modernidad (que conseguía manteniendo una mente abierta, dispuesto siempre a aceptar la novedad y el reto). Su extensa cultura musical le preparó con acierto para este complejo proceso creativo. Lo mismo se podría decir de Paco de Lucía, el cual siempre estaba abierto a encontrar nuevos conocimientos explorando otras músicas: “Todo lo que he hecho yo fuera del flamenco ha sido para enriquecerme yo como músico y luego poder incorporarlo a la tradición del flamenco”⁶⁴.

La condición innegable de líder absoluto del flamenco de la cual gozaba Paco de Lucía, ayudó a los artistas que se relacionaban con él a tener la convicción necesaria y la valentía que prepara el terreno para que se dé el fenómeno de la malinterpretación creativa. El propio Jorge

⁶³ El propio Carles Benavent reconocía que con el Sexteto de Paco de Lucía “tardamos como cinco años en poder hacer una bulería, que era el palo al que le teníamos más respeto” (en Sánchez, 2014).

⁶⁴ De Lucía, en Sánchez, 2014.

Pardo reconocía que “las incomodidades son las que te llevan a algún puerto”⁶⁵, y Carles Benavent corrobora la seguridad que sentían al saberse al amparo de un líder como De Lucía: “Cuando me senté al lado de Paco y vi el camino que había por delante, lo vi tan claro que no me daba miedo, porque tenía la seguridad de que aquello que estábamos haciendo estaba bien hecho.”⁶⁶ Así mismo, las generaciones posteriores de músicos flamencos, encontraron en la valentía de Paco de Lucía un espejo donde mirarse, un modelo que había ayudado a legitimar como flamenco muchos de esos elementos que tomó prestados de otras músicas, como la improvisación, el uso de armonías no convencionales, y otros avances en cuanto a la composición dentro del flamenco.⁶⁷ De este modo, los artistas relacionados al movimiento *nuevo flamenco* perdieron el miedo a la heterodoxia, y se abrieron a la posibilidad de hacer hallazgos a través de sus propios errores. El guitarrista Josemi Carmona lo explicaba de la siguiente manera:

Yo soy de la opinión de que la fusión es el resultado de cosas que no sabes hacer. A lo mejor intentas hacer algo jazzístico, siendo flamenco, y no te sale jazz, porque no sabes hacerlo. Pero ese intento que tú haces al acercarte a esa música, es original. Hay veces que la fusión es un error, es el error de intentar hacer algo que te gustaría hacer como ellos, pero que tú no lo sabes hacer porque no lo has vivido. Otras veces, también creo que la fusión es algo que no se piensa, que se hace de manera inconsciente (...) En el camino de salir de apuros acabas encontrando cosas interesantes. Te buscas la manera de salir de apuros, y luego esa enseñanza la desarrollas y la incorporas a tu forma de tocar.

Las producciones tanto de los artistas españoles que hacen flamenco jazz, como de los artistas que pertenecen al *nuevo flamenco*, siguen encerrando una gran cantidad de conceptos e ideas por descifrar de un gran valor. La metodología de transcripción y análisis supone una herramienta muy valiosa a la hora de revelar ideas que ayudan a explicar tanto el flamenco moderno como el flamenco jazz de una manera más precisa y objetiva.

⁶⁵ Pardo, 2015.

⁶⁶ En Sánchez, 2014.

⁶⁷ Un ejemplo muy reciente es el disco *Galaxias* (diciembre de 2022) de “El Niño Josele”. En el tema que da título a disco, podemos escuchar a Chick Corea, que grabó esta colaboración antes de su muerte en 2021.

REFERENCES / REFERENCIAS

- Pamies Rodríguez, S. (2016). *The controversial identity of flamenco jazz: a new historical and analytical approach* [Tesis doctoral]. University of North Texas.
- Bayo, J. (2015). Notas en el disco *Jazz Flamenco* (grabado por Pedro Iturralde), reedición de 2015. [CD] VAMPI CD 154.
- Calvo, P., y Gamboa, J.M. (1994). *Historia-guía del nuevo flamenco*. Ediciones Guía de Música.
- Clemente, L. (1995). *Historia del nuevo flamenco*. Editorial La Máscara.
- DeVeaux, S. y Giddings, G. (2009). *Jazz*. Norton & Company.
- García Martínez, J. M. (1996). *Del Fox-Trot al Jazz Flamenco: El jazz en España, 1919-1995*. Alianza Editorial.
- Gendre, M. (2018). *Blues de la frontera: Anarquía y libertad de los Amador (Pata Negra)*. Efe Eme.
- Gioia, T. (2011). *The history of jazz* (2ª ed.) Oxford University Press.
- Herzig, M. (2017). *Experiencing Chick Corea: A listeners' companion*. Rowman & Littlefield.
- Iglesias, I. (2005). La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: El jazz-flamenco. *Revista de Musicología*, 826–838.
- Manuel, P. (2016). Flamenco Jazz: An analytical study, *Journal of Jazz Studies*, 11/2, 29–77.
- Pacheco, M. (1996). Notas en el disco *Karma* (grabado por Ketama). [CD] NM 15 705.
- Steingress, G. (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (Aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos). Trans. Revista Transcultural de Música, 8. <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/steingress.htm>
- Téllez, J. J. (2003). *Paco de Lucía: "En vivo"*. Plaza Abierta.
- _____. (2015). *Paco de Lucía: El hijo de la portuguesa*. Editorial Planeta.
- Zagalaz, J. (2012a). The Jazz – Flamenco connection: Chick Corea and Paco de Lucía between 1976 and 1982, *Journal of Jazz Studies*, 8/1, 33–54.
- _____. (2012b). Flamenco-Jazz: Una perspectiva analítica de sus orígenes: La obra temprana de Jorge Pardo, 1978–1981. En Díaz Báñez, J.M., Escobar Borrego, F., y Ventura Molina, I.

(Eds.), *Las fronteras entre los géneros: Flamenco y otras músicas de tradición oral* (pp. 39–51). Universidad de Sevilla.

_____. (2016). Los orígenes de la relación jazz-flamenco: De Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956 - 1968), *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, 93–124.

_____. (2018). Contactos tempranos entre el jazz y el flamenco en España: Una perspectiva analítica de la serie *Jazz – Flamenco* de Pedro Iturralde y Paco de Lucía (1967 – 1968), *Jazz Hitz*, 1, 125–42.

_____. (2019). La relación jazz-flamenco: una visión panorámica a través de su historia (1932–1990), *Revista Portuguesa de Musicología*, 6/2, 393–420.

Documentales, Televisión

Corea, C. (2019). *Chick Corea: In the Mind of a Master*. Scientology Media Productions.

Coryell, L., de Lucía, P., y McLaughlin, J. (2003). *Meeting of the Spirits*. Alfa Centauri Entertainment.

De la Cruz, A., y De la Torre, C. (2015). Jorge Pardo, en el 3 y en el 2, *Imprescindibles*. Televisión Española. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-jorge-pardo-3-2/3309156/>

Vallejo, A. (2013). Capítulo 10: Flamenco Jazz, *Flamenco para tus ojos (presentado por Diego “El Cigala”)*. Televisión Española. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/flamenco-para-tus-ojos/flamenco-para-tus-ojos-capitulo-10/2036127/>

De Diego, J., y Hernández, D. (2002). *Francisco Sánchez: Paco de Lucía*. Alea TV.

González, Lucía. (2011). *Mario Pacheco: Historia de una pasión*. <https://vimeo.com/64894892>

Meert, M. (2001). *Light and Shade*. Arthaus Musik.

Limón, J., y Calvo, J. (2012). *Entre dos aguas*. Televisión Española. <https://www.rtve.es/play/videos/el-documental/entre-dos-aguas/1463763/>

Sánchez, C. (2014). *Paco de Lucía: La búsqueda*. Bodega Films.

Simó, M. (2020). *Revelando a Mario*. Mallorca Video.

Zabay, M. (2009). Paco De Lucía. *Vuelta y vuelta*. Intereconomía. Disponible en <https://mariazabay.com/folio/con-paco-de-lucia/>

Misceláneos

Pamies Rodríguez, S. (20 de mayo de 2022). *La adaptación creativa de elementos del flamenco en la música de Chick Corea y su impacto en el jazz internacional* [ponencia]. Conferencia plenaria en el Congreso El Concurso de Cante Jondo de Granada (1922): Procesos, crítica y contextos, ayer y hoy, Universidad de Granada. Granada, España.

Pamies Rodríguez, S. (6 de enero de 2021). *Does Flamenco Jazz Exist?* [presentación de poster científico]. Jazz Education Network Conference 2021. Louisville, United States of America.

Carmona, J., y Pamies Rodríguez, S. (18 de diciembre de 2015). Entrevista a Josemi Carmona.

Carmona, J. L., y Pamies Rodríguez, S. (2 de marzo de 2016). Entrevista a Pepe Luis Carmona “Habichuela”.

Corea, C. (1987). *Keyboard Workshop: Methods of Composition, Improvisation and Practice* [libreto + DVD]. Warner Bros Classics.

Corea, C. (8 de enero 2021). “*The Yellow Nimbus*” – *Live from Brussels 2018*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kfSi0EvSfink>

Dantas, R., y Pamies Rodríguez, S. (10 de diciembre de 2015). Entrevista a Rubem Dantas.

JazzGreen. (27 de enero de 2016). *Michel Camilo Trio with Ketama – Jazz Madrid 1993*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=qBYj4_Fu2p0

Junta de Andalucía, consejería de cultura. (2021). *Jose María Bandera y Diego Amador: Espectáculo “Paqueando”*. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/jos%C3%A9-mar%C3%ADa-bandera-y-diego-amador>

Pardo, J., y Pamies Rodríguez, S. (27 de marzo de 2016). Entrevista a Jorge Pardo.

Universal Music Spain. (7 de abril de 2011). *Making Of de ‘Las pequeñas cosas’*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ts22b1BxeNQ>

Discografía

Benavent, C., y Carmona, J. (2006). *Sumando*. Nuevos Medios NM 15883.

Carmona, J. (2011). *Las pequeñas cosas*. Universal 981421.

Carmona, J. y Colina, J. (2016). *De cerca*. Universal 0602547763693.

Coltrane, J. (1961). *Olé*. Warner Jazz 3699.

Corea, C. (1972). *Return to Forever*. ECM 8119782.

LA CONTRIBUCIÓN INDIRECTA DE CHICK COREA
AL NUEVO FLAMENCO A TRAVÉS DE PACO DE LUCÍA

- _____. (1973). *Light as a Feather*. Polydor 827 148-2.
- _____. (1975). *No Mystery*. Polydor 827149-4.
- _____. (1976). *My Spanish Heart*. Polygram 825657.
- _____. (1978). *The Mad Hatter*. Polydor 2391 332.
- _____. (1982). *Touchstone*. SCD 90032.
- _____. (2002). *Chick Corea: Keyboard Workshop*. Warner Bross. Classics DVD 904912.
- _____. (2005). *Rhumba Flamenco*. CCP 001.
- _____. (2006). *The Ultimate Adventure*. Stretch Records SCD 9045-2.
- _____. (2007). *The Ultimate Adventure: Live in Barcelona*. Stretch Records / Concord.
- _____. (2011). *The Musician* [Blu-ray + 3 CDs]. CJA 00019.
- Corea, C., y The Spanish Heart Band. (2019). *Antidote*. Concord Jazz CJA 00139
- De Lucía, P. (1973). *Fuente y Caudal*. Polygram 8323402.
- _____. (1976). *Almoraima*. Polygram 8320222.
- _____. (1981). *Castro Marín*. Polygram 8320232.
- _____. (1981). *Solo quiero caminar*. Polydor 810009-2.
- _____. (1984). *Live...One Summer Night*. PHILIPS 822 540-2.
- _____. (1987). *Siroco*. Verve/Polydor E8309132.
- _____. (1991). *Zyryab*. Phillips 846 707-2.
- De Lucía, P, DiMeola, A., y McLaughlin, J. (1980). *Friday Night in San Francisco*. Columbia / Legacy. CK 65168.
- _____. (1983). *Passion, Grace & Fire*. Columbia 38645.
- _____. (1983). *The Guitar Trio*. Verve 314 533 215-2.
- DiMeola, A. (1977). *Elegant Gypsy*. Columbia 9181.
- _____. (1981). *Electric Rendezvous*. Columbia 9182.
- “Habichuela”, P. (1983). *A Mandeli*. Nuevos Medios NM 13 050.

- Holland, D., and “Habichuela,” P. (2010). *Hands*. Decca 2738853.
- Iturralde, P. (1967). *Jazz Flamenco*. Hispavox HHS 11-128.
- _____. (1967). *Flamenco-Jazz*. MPS 0209738MSW.
- _____. (1968). *Jazz Flamenco 2*. Hispavox HHS 11-151.
- “Josele”, N. (2006). *Paz*. Calle 54 Records 82876865142.
- _____. (2009). *Española*. Warner Bros. / Warner Music 2564686065.
- _____. (2022). *Galaxias*. BeatClap.
- Jóvenes Flamencos. (2000). Recopilación de 7 CD’s. Nuevos Medios NM 15783.
- Ketama (1987). *La pipa de kif*. Nuevos Medios NM 12 264.
- Ketama (1991). *Pa’ gente con alma*. Phillips 510 300-2.
- Mendoza, V., y Mardin, A. (1992). *JazzPaña*. Act Records 9212.
- Mingus, C. (1957). *Tijuana Moods*. RCA 05533.
- Miralta, M. (2000). *New York Flamenco Reunion*. Nuevos Medios NM 15 744.
- Pata Negra (1987). *El Blues de la frontera*. Nuevos Medios NM 15 289.
- Pardo, J. (1991). *Las Cigarras Son Quizá Sordas*. Nuevos Medios NM 15 574.
- _____. (1993). *Veloz Hacia su Sino*. Nuevos Medios NM 15 629.
- _____. (2012). *Huellas*. Cabra Road CR 1201.
- Pardo, J., y Domínguez, C. (1994). *10 de Paco*. Nuevos Medios NM 15 665.