

El jazz y el cine español

ROBERTO SÁNCHEZ LÓPEZ*

Resumen

El jazz y el cine español tuvieron una relación apasionante y poco conocida. Aunque en Europa la presencia de este estilo musical es patente desde los años veinte, en España la Guerra Civil y la dictadura política retrasaron y dificultaron su difusión. En su conexión con el cine, aunque hay casos aislados e intervenciones puntuales en las producciones del cineasta Ignacio F. Iquino, en algunas películas en los años cuarenta, sería a finales de los años cincuenta cuando algunos músicos que entienden y practican el jazz componen de manera regular para una serie de producciones catalanas. Es el momento de algunos nombres propios destacables desde la composición e interpretación como Augusto Algueró, Josep Casas Augé, José Solá, José María Tudó o Rina Celi. En las siguientes décadas no es difícil encontrar jazz en las bandas sonoras del cine español y algunos nombres de prestigio. Nos ocuparemos, entre otros, de Antón García Abril, Pedro Iturralde, José Nieto, Carlos Benavent, Joan Albert Amargós o Ricard Miralles.

Palabras clave

Jazz, banda sonora, España, Cataluña, Cuba, Comedia, Cine policíaco, ritmos latinos, flamenco.

Résumé

Le jazz et le cinéma espagnol ont toujours entretenu un lien passionnant mais souvent méconnu. Bien qu'en Europe la présence de ce style musical est manifeste depuis les années vingt, l'Espagne avec sa guerre civile et la dictature qui s'en suivit retarda sa diffusion et la rendit très difficile. Dans sa relation avec le cinéma, bien qu'il y ait des cas isolés et des interventions ponctuelles au niveau des productions du cinéaste Ignacio F. Iquino dans quelques films des années quarante, il faudra attendre la fin des années cinquante pour que des musiciens connaisseurs et rompus à la pratique du jazz se mettent à composer régulièrement pour une série de productions catalanes. Il se détachera alors quelques figures de la composition et de l'interprétation comme Augusto Algueró, Josep Casas Augé, José Solá, José María Tudó ou Rina Celi. Au cours des décennies qui suivront, il ne sera pas difficile de trouver du jazz sur les bandes sonores du cinéma espagnol avec des noms tout à fait prestigieux. Nous nous occuperons entre autres de Antón García Abril, Pedro Iturralde, José Nieto, Carlos Benavent, Joan Albert Amargós ou Ricard Miralles.

Mots-clefs

Jazz, bande original du film, Espagne, Catalogne, Cuba, Comédie, Polar, Films policiers, rythmes latines, flamenco.

* * * * *

* Profesor Asociado Doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: robersan@unizar.es.

El panorama del jazz y el cine en España, como el de toda la cultura, están marcados por el tremendo socavón vital que supuso la guerra civil. Hasta ese momento, nuestro país no estaba tan alejado de los movimientos y tendencias culturales que se daban en Europa. Después del conflicto, de los años de guerra y de las duras imposiciones de la dictadura franquista, la recuperación sería lenta y difícil. En concreto, el jazz que había empezado a penetrar en Europa durante la Primera Guerra Mundial y se desarrolló de modo espectacular ya en los años veinte, no tuvo en España problemas para su difusión, hasta que estalló la guerra civil. El jazz penetró en España fundamentalmente desde Francia, donde hubo algunos decisivos compositores de música culta que se interesaron por los ritmos nacidos en los burdeles de Nueva Orleans y entre los esclavos negros trasladados a América. Claude Debussy (1862-1918) y sus conceptos musicales impresionistas, con sus acordes complejos de novenas, treceñas, alterados, y otras variantes del modo clásico, coincide de un modo “erudito” con lo que de una manera intuitiva están haciendo esos antiguos esclavos de origen africano en América y que tras diversas fusiones dan con formas musicales igualmente novedosas; tanto es así que Darius Milhaud (1892-1974) y Maurice Ravel (1875-1937), intuyendo su poder estético y comunicativo, adaptaron en algunas de sus composiciones, formas típicas del blues y el jazz tradicional.¹

En el primer tercio del siglo XX, el jazz tendrá en España una penetración más bien anecdótica, pero no tan diferente a la que se estaba produciendo en otros países europeos. La primera referencia a la presencia de músicos de jazz en España es de 1929, cuando el pianista y director de banda Sam Wooding (1895-1985) y sus Chocolate Kiddies, actuaron en Madrid, San Sebastián y Barcelona, ciudad en la que incluso grabaron un disco, y que ya parecía destinada a ser un lugar dónde este estilo musical terminaría por tener bastante aceptación.² También en 1929, en la Exposición Universal de Barcelona, actuó la orquesta británica de Jack Hilton (1892-1965), y luego la orquesta del bailarín y empresario Harry Flemming, que incluía a músicos como el brillante trompetista Tommy

¹ Es muy patente la influencia del jazz en la obra de Milhaud *La Création du Monde* de 1922-1923; y en el caso de Ravel en el ragtime de *El niño y los sortilegios* de 1917-1925, el blues en el segundo movimiento de la *Sonata para violín* de 1922, claras sonoridades del jazz en el *Concierto en sol* compuesto entre 1929 y 1931, y en el *Concierto para la mano izquierda* de 1929-1931. Pueden consultarse para más detalle los artículos: PERRET, C., “L’adoption du jazz par Darius Milhaud et Maurice Ravel. L’esprit plus que la lettre”, *Revue de Musicologie*, 89, 2, París, Société Française de Musicologie, 2003, pp. 311-347, y BELTRACCHINI, E., “Jazz Influences en Darius Milhaud’s Music: La Création du Monde”, *Actas do I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*, Lisboa, Marcos Brescia para Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2012, pp. 406-416.

² CLAYTON, P. y GAMMOND, P., *Jazz de la A a la Z*, Barcelona, Taurus, 1990.

Ladnier (1900-1939) [fig. 1]. Hubo algunos precedentes, comenzando por la popularidad del ragtime, uno de los estilos primigenios del jazz, que se adueñó de los salones de baile en Europa. La eclosión de los ritmos y músicos de jazz afro-americanos en Europa en los años 1914 a 1929, coincidió en nuestro país con el periodo de la dictadura de Primo de Rivera y la generación de 1927. En esta época solía tocar una “orquesta de negros”, en los bajos del Hotel Palace, en el Rector’s Club.³

Una serie de ritmos bailables de indudable éxito fueron abriendo, en los niveles más populares, el gusto por el jazz. El citado ragtime, la rumba-habanera, el fox-trot, el charlestón y demás ritmos nacidos del árbol musical afro-americano mantienen similitudes incuestionables desde sus orígenes. Conservan en su esquema formal, rítmico e instrumental, el sedimento de la fusión entre lo europeo y lo africano, y su singularidad procede de la utilización por el intérprete de la síncopa y el acento desplazado, recursos rítmicos que provienen de la tradición musical africana. Todos tuvieron que ver con el nacimiento del jazz. Por otro lado, está confirmado el origen remoto latino e hispano del jazz, y nadie niega las convergencias con los ritmos africanos que se producen en Nueva Orleans, terminando por tener una rápida irradiación. Aquel impulso renovador de los ambientes musicales alumbró una primera generación de practicantes a los que no resultaron tan extraños estos nuevos aires musicales. Barcelona contó con el primer nombre del jazz español: Miguel Torné, que desplegaba todo un conjunto de instrumentos peculiares (esquilas, flautas de válvulas, serruchos, xilofones diatónicos). De Isidro Paulí se dice que, en el año 1919, presentó por vez primera en Barcelona un instrumento musical entonces inédito: la batería. Hubo otros músicos no menos importantes, pioneros de las bandas de jazz en España: Jesús Guridi (1886-1961) y José Iturbi (1895-1980) [fig. 2], ambos con una destacada participación en el cine, aunque en años posteriores y con estilos no explícitamente jazzísticos.

Jesús Guridi, el conocido compositor de *Diez melodías vascas* (compuestas en 1940), aparece como responsable de la banda sonora en unas cuantas producciones que poco o nada se aproximan a su actividad como líder de orquesta de jazz. Con todo, antes de la guerra sólo conocemos su participación en *El mayorazgo de Basterretxe* (1929), película todavía muda de Mauro Azcona, que por su argumento y ambientación a mediados del XIX, no parece incluir ni una sola sugerencia jazzística. Dada su versatilidad, fue capaz de ambientar películas de muy diverso género en las que supo utilizar alguna de las cadencias del jazz, desde el melodrama *La*

³ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Madrid, Planeta, 1996, p. 71.

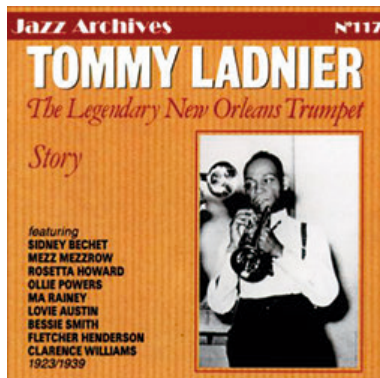


Fig. 1. Portada de un disco de Tommy Ladnier.

malquerida (1939) de José López Rubio, adaptando la obra de Jacinto Benavente; *Senda ignorada* (1946) de José Antonio Nieves Conde, una de *gangsters*; o ¡Viva lo imposible! (1958) de Rafael Gil, una obra de Joaquín Calvo Sotelo, adaptada por Miguel Mihura, y que nos aproxima de manera sugerente al mundo del circo.

Más próximo al jazz, aunque en sus vertientes más latinas, estuvo el valenciano José Iturbi, trabajando de modo muy activo en Hollywood y sus producciones musicales, en las que lo encontramos como actor hasta en nueve ocasiones,

aunque casi siempre haciendo de sí mismo, como ocurre en *That Midnight Kiss* (1949) de Norman Taurog; *Three Daring Daughters* (1948) de Fred M. Wilcox; o *Festival en México* (*Holiday in Mexico*, 1946) de George Sidney. Además, fue habitual verlo participando en la banda sonora y haciendo, en la mayoría de los casos, versiones con arreglos e improvisaciones propias de temas clásicos como en *Levando anclas* (*Anchors Aweigh*, 1945) de George Sidney o *Al compás del corazón* (*Music for Millions*, 1944) de Henry Koster, en las que también aparece como personaje con su propio nombre; en una línea parecida a la del catalán Xavier Cugat (1900-1990) [fig. 3], otra figura hispana de los musicales de la época que brilló especialmente en Hollywood. De 1930 al 2011, Cugat interpreta versiones de conocidos temas latinos (*Perfidia*, *Brazil*, *Cachita*, *Frenesí*, 'Quizás, quizás, quizás', o *La cumparsita*, por citar unos pocos) que sonaron repetidas veces. Con la fiebre del incipiente cine sonoro llegó a componer tres bandas sonoras propias: *Charros, gauchos y manolas* (1930), una fantasía musical que él mismo dirigió; *Adiós* (1930), un western de Frank Lloyd; y *Captain Thunder* (1930), una de aventuras dirigida por Alan Crosland. En 1956, el director de comedia italiano Mario Monicelli, lo reclamó para componer, junto a Gino Filippini, la banda sonora de *Donatella*, una versión inconfesa de la Cenicienta, protagonizada por Elsa Martinelli, que transcurre en ambientes donde encajan a la perfección los sonidos bailables de Xavier Cugat. También en esa línea próxima a la música latina, al servicio de Hollywood, estuvo el barcelonés Enric Madriguera (1904-1973), violinista de gran vitalidad y virtuosismo, que tuvo su propia orquesta y gran popularidad desde finales de los años treinta; aunque su carrera en el cine fue más corta que la de Cugat e Iturbi, su orquesta brilló con luz propia en *The Thrill of Brazil* (1946) de S. Sylvan Simon, y *Música y lágrimas* (*The Glenn*



Fig. 2. José Iturbi.



Fig. 3. Xavier Cugat y Lina Romay en *Escuela de sirenas* (*Bathing Beauty*, 1944) de George Sidney.

Miller Story, 1954) de Anthony Mann. Se recuperó una de sus versiones orquestales para la película *Luna de papel* (*Paper Moon*, 1973) de Peter Bogdanovich.⁴

Volviendo al ambiente de los años treinta, encontramos en diversas ciudades españolas los llamados *Hot Clubs*, al estilo de los que se habían desarrollado en Francia y, con ellos, pronto también con apasionados coleccionistas de discos de jazz, y tiendas especializadas. También a España arribaron bandas de prestigio, como la integrada por norteamericanos expatriados en Europa en los años treinta, el clarinetista Willie Lewis (1905-1971), con la que alternaron músicos prestigiosos como el trompetista Bill Coleman (1904-1981) o la vocalista Adelaide Hall (1901-1993). También llegaron bandas de jazz cubanas y danzoneras, destacando la orquesta Havane Cubains Jazz que tocaron en San Sebastián, otra ciudad de temprana vocación jazzística que culminaría con la creación del Festival de Jazz en 1966. Además visitaron nuestro país *jazz-dancers* que supusieron todo un éxito, como en los casos de Eddie Brown (nacido en 1918) y Louis Douglas (1889-1939) y, tuvo una gran trascendencia la gira de

⁴ Se trata del tema de Irvin Berling *Let's Have Another Cup of Coffee*. Enric Madriguera sonó también con su tema *Adios* en *Malas armas* (*Mean Guns*, 1997) de Albert Pyum.

Josephine Baker (1906-1975), en febrero de 1930, auténtica introductora del charleston en Europa.

Barcelona se convirtió en el epicentro de la fiebre del *hotjazz*. Algunas de las bandas de principios de siglo continuaban funcionando como orquestas de *swing* y la cantidad de grupos que funcionaban en la Barcelona de preguerra fue enorme. La creación del *Hot Club* de Barcelona por los aficionados, instigadores en el año 1934 del Barcelona Jazz Club fue clave para entender el rápido éxito del jazz en Cataluña y su difusión, casi truncada, eso sí, por la guerra civil. El *Hot Club* amparó la publicación del *Jazz Magazine* y hasta un programa de radio. En el verano de 1935 organizó un Festival de Jazz Internacional, con un gran éxito. Los ecos de las actividades del *Hot Club* de Barcelona llegaron a toda España. También en Bilbao, Valladolid, Madrid y Valencia, se constituyeron los embriones de los respectivos *hot clubs* locales. Destaca, en Barcelona, la labor desarrollada por el tándem formado por el director y arreglista Augusto Algueró y el pianista Josep Casas Augé. Los dos trabajaron mucho para el cine en las siguientes décadas. A Augusto Algueró, que se había iniciado en la composición cinematográfica de la mano de Ignacio F. Iquino [fig. 4] en *Brigada criminal* (1950), volveremos a encontrarlo en la década de los sesenta.⁵ Josep Casas Augé también tuvo un largo idilio con el cine que se inició con la composición de la banda sonora de *Sangre en la nieve* (1942) de Ramón Quadreny, que escribió junto a Federico Martínez Tudó, otro músico fuertemente vinculado con el jazz y el cine de género policíaco.⁶ Trabajó para Ignacio F. Iquino en *La familia Vila* (1950) y con él repetiría en no pocas ocasiones. Este realizador y productor catalán es fundamental para entender el auge del cine en la Barcelona de los años cincuenta. Un cine que no rehuyó el policíaco y otros géneros poco afines a la tradición hispana. Con Iquino en la dirección, y en colaboración con Josep Maria Torrens compone las partituras musicales de *Historia de una escalera* (1950) de Ignacio F. Iquino, según la obra teatral de Antonio Buero Vallejo; y *Dulce nombre* (1952) de Enrique Gómez, adaptación de una novela de Concha Espina, en la que también participó Augusto Algueró, su habitual director musical y arreglista. Colaborará bastantes veces con el cineasta Juan Lladó, director de *El difunto es un vivo* (1956), protagonizada con un joven aragonés llamado Paco Martínez Soria, que era en realidad un *remake* de la película del mismo título, dirigida por Iquino en 1941 y que protagonizó entonces Antonio Vico. La actualización de la trama y situaciones nos permiten escuchar algunos números musicales de

⁵ Augusto Algueró (1934-2010) tiene más de setenta composiciones para el cine, series y programas televisivos.

⁶ En colaboración con Federico Martínez Tudó también firmó las de *Mosquita en palacio* (1942) de Juan Perellada, y *Enemigos* (1942) de Antonio Santillán.

clara raigambre jazzística como el tema *Pupupidú*, un foxtrot del maestro Durán Alemany,⁷ interpretado por Mary Santamaría, con el propio compositor al piano y el cuarteto vocal Orpheus, activo desde 1935, formado por Enric Climent, Vicenç Mariano, August Dalet y el tenor Gaietà Renom. Es, de nuevo, Ignacio F. Iquino, el culpable de que al año siguiente volvamos a encontrarnos resonancias jazzísticas en *Quiéreme con música* (1957) [fig. 5], que en su extenso reparto incluye a Rosa Carmina, la legendaria actriz y vedette cubana, una de “Las Reinas del Trópico” del cine mexicano, y al no menos legendario actor cómico Luis Cuenca, plenamente identificado con un subgénero del teatro musical español que conocemos como “Revista”, y más en concreto con Matías Colsada, su más constante defensor.⁸ En esta comedia musical, además de poder disfrutar de Luis Cuenca en “su salsa”, encontraremos números musicales y canciones en medio de situaciones y diálogos hilarantes de comedia. Un intento, no muy logrado, de aproximarse al cine musical norteamericano de la época, pero aprovechándose de las peculiaridades de nuestro teatro musical.



Fig. 4. Ignacio F. Iquino.

Volviendo a Iquino, su primera producción con Cifesa fue *Un enredo de familia* (1943) [fig. 6] con el “pianista relámpago” José Azarola (1906-1956), músico e intérprete vasco de asombroso virtuosismo que terminó por emigrar y concluir sus días en México, dejándonos en este filme dos interpretaciones sorprendentemente ágiles, toda una rareza en el contexto de la comedia española de la época. También podemos disfrutar en ella de la canción *Muchas gracias, muchacha* interpretada por Mercedes Vecino y la Orquesta Mussete, dirigida por el Maestro Serramont, que no es otro que Martín Montserrat Guillemat “Serramont” un pianista, acordeonista, organista, compositor y director de orquesta, nacido en 1906; uno de esos músicos que estuvieron a menudo al servicio del cine mudo, en concreto en el cine Principal Palace de Barcelona en 1927, y que llegó a componer

⁷ Juan Durán Alemany (1896-1970), uno de los más prolíficos compositores para el cine, con referencias jazzísticas evidentes en muchos de sus trabajos. Sirva como ejemplo *Boda accidentada* (1943) de Ignacio F. Iquino.

⁸ Matías Colsada (Matías Yáñez Jiménez, 1910-2000) fue empresario de espectáculos, y se le considera el creador de la Revista musical española; descubridor, entre otras estrellas del teatro musical, de Lina Morgan, Concha Velasco o Tania Doris.



Fig. 5. *Quiéreme con música* (1957)
de Ignacio F. Iquino.



Fig. 6. *Un enredo de familia* (1943)
de Ignacio F. Iquino.



Fig. 7. *Antonio Machín: Toda una vida*
(2002) de Nuria Villazán.



Fig. 8. *Rina Celi*.

un tango al mítico Carlos Gardel (*La gloria del águila*). Además de la partitura de la película citada, compuso igualmente la banda sonora de los filmes de Juan Fortuny *Huyendo de sí mismo* (1955) y *Delincuentes* (1957); y *Pasaporte al infierno: contrabando en la costa* (1956) de Cecil H. Williamson, una coproducción con Inglaterra.

La guerra civil había terminado en España con la edad de oro del jazz, pero después fue aflorando en algunas bandas sonoras. Fueron muchos los músicos que se exiliaron. Apareció la censura que afectó por igual al cine y al jazz. Jazz debía escribirse “yas”, y los títulos de las canciones debían transcribirse sumariamente al castellano: *Bésame mucho* (bolero compuesto en 1940 por la mexicana Consuelito Velázquez) fue prohibida, luego autorizada y vuelta a prohibir; *Ansiedad* (otro bolero compuesto en 1940 por el venezolano José Enrique Sarabia Rodríguez), en versión de Nat King Cole, pasó la censura por un descuido. El censor mandaba callar al trompetista demasiado estridente, bajaba faldas cortas de coristas y corregía letras por si faltaban a la moral, la autoridad o el buen orden. El “Cheek to cheek” (mejilla con mejilla o baile agarrado) fue incluso prohibido por inmoral. Las efusiones amorosas en pantalla también sufrieron el acoso de la tijera censora. Se mantiene, no obstante, alguna presencia del género, y además algunos músicos cubanos, llevando los ritmos afroamericanos a su terreno, empezaron a tener cierto protagonismo. Marino Barreto (1925-1971) fue un claro precedente, antes de la guerra civil, convirtiéndose en el primer *crooner* a la española, un cubano que hizo llorar a media España encarnando a Pedro Valdés, el protagonista de *El negro que tenía el alma blanca* (1934) de Benito Perojo, que adaptaba la novela de Alberto Insúa, utilizando la música de Daniel Montorio.⁹ Barreto no tendría continuidad en España, precisamente por la guerra civil, y desarrollaría su carrera musical en Italia como cantautor y contrabajista.

Antonio Machín (1903-1977), otro cubano, terminó por convertirse entre nosotros, a partir de 1939, en el vocalista —*crooner*— por excelencia. Sería una versión hispana de Nat King Cole, con una calidad vocal semejante y que, por las necesidades locales, se especializó en los melodiosos boleros. A su figura se le dedicó un bello y delicado documental titulado *Antonio Machín: Toda una vida* (2002) [fig. 7], dirigido por Núria Villazán, que glosa su longeva carrera en España con entrevistas, versiones de sus temas a cargo de reputados intérpretes y material de archivo. Además, muchas

⁹ Hay una versión muda anterior, dirigida por el propio Benito Perojo: *El negro que tenía el alma blanca* en 1927 y otra posterior, *El negro que tenía el alma blanca* de 1951, dirigida y protagonizada por el argentino Hugo del Carril.

series (*Cuéntame cómo pasó* 2001-2002) y películas de ficción han utilizado sus interpretaciones, como ha ocurrido en *Espérame en el cielo* (1988) de Antonio Mercero, que titula el film como una de las célebres canciones del cubano. En *Días contados* (1994) de Imanol Uribe, suena *Cuando me besas*, o en *Secretos del corazón* (1997) de Montxo Armendáriz, *Amar y vivir*.

Blanquita Amaro (1923-2007), que también era cubana, intervino con cierta frecuencia en el cine. Esta bailarina y actriz, desde 1939 a 1954, apareció en 17 películas, entre las que destacamos *Una cubana en España* (1951) de Luis Bayón Herrera, una coproducción entre Argentina, España y Cuba, con música de Juan Quintero; y *Bella, la salvaje* (1953) de Raúl Medina y Roberto Rey, coproducida con Cuba y con música de Augusto Algueró y Daniel Montorio, que intentaron combinar los ritmos caribeños y españoles del momento.

Rina Celi (1920-1996) [fig. 8], nacida en Barcelona como Honoria Cano Alconchel, fue quizás la más destacada vocalista de jazz en aquellos años. Citando al especialista en música popular Javier Barreiro: *debutó en 1940 en el teatro Tívoli aunque su estilo, impregnado de las nuevas tendencias que traían los musicales americanos, se acomodaba mejor a cabarets, music-halls y salones pequeños. Según Ángel Zúñiga, fue la que introdujo el micrófono para las actuaciones en directo. Efectivamente, el jazz y sus derivaciones hot, como el be-bop y el swing, fueron los terrenos por los que se movió esta cantante que desde 1940 llevó sus canciones al disco. García Martínez, el mayor especialista de la historia del jazz en España, la considera la cantante hot por antonomasia. Fue vocalista de las mejores orquestas barcelonesas, como las dirigidas por Ramón Evaristo, Sebastián Albalat o Casas Augé, hasta que a fines de 1944 aparece con la suya propia, también dirigida por Casas Augé. Una de sus canciones más populares fue Tarde de fútbol, escogida como sintonía para el programa Carrusel deportivo de la Cadena SER.*¹⁰ Tuvo en el cine papeles protagonistas o de cierta importancia en: *El hombre de los muñecos* (1943) de Ignacio F. Iquino, y *Las tinieblas quedaron atrás* (1947) de Miguel Iglesias, las dos con música de Juan Durán Alemany, otro músico catalán que utilizó con habilidad y regularidad cadencias jazzísticas aplicadas a la música cinematográfica. Interpretando a personajes secundarios apareció Rita Celi en *La casa de las sonrisas* (1948) de Alejandro Ulloa, con música de Augusto Algueró; *Sabela de Cambados* (1949) de Ramón Torrado y *Alas de juventud* (1949) de Antonio del Amo, un guión e historia de Antonio Mur Oti con banda sonora a cargo de Jesús García Leoz, uno de los compositores preferidos de Luis García Berlanga.

¹⁰ Véase <http://javierbarreiro.wordpress.com/2011/07/22/rina-celi/>, (fecha de consulta: 3-IX-2014).

Ya señalamos que otra de las manifestaciones de la pervivencia del jazz en Cataluña tuvo que ver con las numerosas bandas y orquestas que practicaron ese estilo. Una de las más persistentes fue la Orquesta Rovira, fundada en 1944, de las primeras en presentarse en formación de concierto, con recitales en las salas barcelonesas Coliseum, Tívoli, Comedia y Principal. Luis Rovira y su orquesta tuvieron al menos dos claras conexiones con el cine. La primera, aportando el tema *Un sueño fue* (de F. del Campo y J. Casín) a la película *El 13.000* (1941), dirigida por Ramón Quadreny; y la segunda en *Todo es posible en Granada* (1954) de José Luis Sáenz de Heredia, aunque la banda sonora fue de Ernesto Halffter (1905-1989) en un estilo sinfónico que recreaba la música andaluza, intervenía y aparecía de modo incidental la orquesta de jazz de Luis Rovira.

Desde los años cincuenta hay un renacimiento del jazz en España. Tienen gran importancia la creación del *Hot Club* de Madrid en 1948 y, en esas mismas fechas, la renovada actividad de los clubes de Barcelona que viven una nueva edad de oro del jazz. Jazzistas, rumberos y flamencos convivieron en un mismo escenario. Estas sesiones, y especialmente la presencia del saxofonista Carlos Wesley “Don” Byas, influyeron enormemente en músicos tan importantes como Tete Montoliu, que entonces comenzaba su carrera. Tenemos que prestar atención ahora a una nómina mayor de músicos, formados en ese ambiente y que intervinieron también en el cine en las décadas siguientes. Destaca la personalidad de Sebastián Albalat, número uno entre los saxofonistas barceloneses, todo un innovador, además del mejor *jazzman* de su generación, que también era cantante, pianista y director de orquesta, aunque lamentablemente para el cine su participación en él fue anecdótica, y sólo le conocamos una aparición breve como actor en la ya citada *Quiéreme con música* (1957) de Iquino, con música de Casas Augé.

¿Qué ocurría realmente en España, a finales de los años cincuenta? La respuesta la encontramos en una incipiente y raquílica industria cinematográfica que en el ámbito catalán, sobre todo en Barcelona, y desde los años cincuenta, encontró una cierta viabilidad gracias a una reinención del género policíaco, inspirado por el modelo francés, y que situaba buena parte de las incidencias en el entorno de la ciudad de Barcelona. Será el director Julio Coll, uno de sus más prolíficos representantes. Julio Coll era también periodista y un gran aficionado al jazz que nos dejó su libro *Variaciones sobre el Jazz* (1971)¹¹ de lectura muy aconsejable para cualquier aficionado y que muestra su apasionamiento por esta música que lógicamente estuvo muy presente en *Un vaso de Whisky* (1958) [fig. 9], su

¹¹ COLL, J., *Variaciones sobre el Jazz*, Madrid, Guadarrama, 1971.

tercer largometraje. La música para el filme la firman Xavier Montsalvatge y José Solá. El primero de ellos, fue una de las figuras claves de la música española de la segunda mitad del siglo XX y pronto mostró interés por la música cinematográfica, siendo uno de sus últimos trabajos el de *Dragon Rapide* de Jaime Camino en 1987; pero con todo nuestro respeto al ilustre compositor catalán, nos interesa más la trayectoria de José Solá, que tuvo una sólida formación en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, aunque optó pronto por una vía menos academicista. Con poco más de veinticinco años formó su propia orquesta, especializada en música ligera y jazz, siendo habitual de locales como Pasapoga de Madrid o El Cortijo de Barcelona. Precisamente, en este frecuentado local del ocio barcelonés recibió el que sería su primer encargo cinematográfico. Se trataba de componer la música de *Un vaso de whisky*, la más genuina irrupción del jazz como música dramática en la banda sonora española. También participó en las bandas sonoras de otras películas de Julio Coll como *Los cuervos* (1961) y *Ensayo general para la muerte* (1962); en las de Juan Bosch *A sangre fría* (1959) y *Regresa un desconocido* (1961); *Altas variedades* (1960) de Francisco Rovira Beleta y *No dispares contra mí* (1961) de José María Nunes, también siguieron esta senda del género policíaco catalán, y de su fidelidad a José Solá y al jazz.

Otras producciones y otros músicos en los sesenta, le dieron continuidad al estilo. *091 Policía al habla* (1960) de José María Forqué tenía música de Augusto Algueró, otro alumno del Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, que sería muy popular por sus trabajos para el cine y la televisión y que ya llevaba unos años componiendo para el cine.¹² José María Forqué siguió apostando por ilustrar sus películas con un jazz ligero, divertido y juguetón, como en su excelente comedia *Atraco a las 3* (1962) [fig. 10], que contó con una partitura de Adolfo Waitzman, compositor argentino afincado en España, que siempre utilizó el jazz como recurso para sus numerosas bandas sonoras durante los años sesenta y setenta, colaborando de modo activo en las músicas del popular concurso televisivo *Un, dos, tres... responde otra vez* (1972-2004), creado por Narciso Ibáñez Serrador.¹³ *Juventud a la intemperie* (1961) de Ignacio F. Iquino, con música de Enrique Escobar y *A tiro limpio* (1963) de Francisco Pérez-Dolz, con música de Francisco Martínez Tudó, son dos ejemplos más de pelí-

¹² Augusto Algueró compuso además otra estupenda banda sonora, con evidentes rasgos jazzísticos, para *El túnel* (1988) de Antonio Drove, adaptación de la novela del mismo título de Ernesto Sábato.

¹³ Destacan las bandas sonoras de *Diferente* (1962), dirigida por Luis María Delgado y protagonizada por Alfredo Alaria, un actor, coreógrafo y músico de origen argentino, quizá la primera película española que trató de forma directa el tema de la homosexualidad, y la de *Accidente 703* (1962) de José María Forqué.



Fig. 9. *Un vaso de whisky* (1958)
de Julio Coll.



Fig. 10. *Atraco a las 3* (1962)
de José María Forqué.

culas españolas que utilizaron recursos jazzísticos en sus bandas sonoras, aunque con algo más de timidez.

Como se está comprobando, es durante los años sesenta cuando se produce una mayor presencia en las bandas sonoras del cine español de ritmos jazzísticos. En ese sentido, quizás sea el mediocre e injustamente sobrevalorado Jesús Franco, el realizador más cercano a esos gustos musicales y vitales. De su insípida y voluminosa producción puede salvarse, sobre todo por sus referencias musicales, *La muerte silba un blues* (1964), en parte filmada en el viejo y mítico Whisky Jazz de Madrid. La música original era de Antón García Abril y el propio Jesús “Jess” Franco, aparece como saxofonista en el club de jazz, componiendo y arreglando algunos temas de los que suenan en el film.¹⁴

El turoense Antón García Abril, es otro prolífico compositor, activo desde 1956 hasta 1994, en lo que se refiere a sus trabajos cinematográficos,

¹⁴ En su prolífica trayectoria Jesús Franco (1930-2013) figura como realizador de 199 trabajos fílmicos, lo que sin duda supone un record mundial. Sobre todo teniendo en cuenta que sería difícil encontrar un mínimo de calidad en cualquiera de ellas. Firmó con variados seudónimos: Jess Franco, Franco Manera, Robert Zimmerman, Frank Hollman, Clifford Brown, David Khune, etc... Además fue músico en sus años mozos y llegó a tocar en clubes de Madrid y Barcelona. Como compositor de bandas sonoras cabe destacar su participación en *Cómicos* (1954), dirigida por Juan Antonio Bardem, en la que colaboró en la banda sonora junto a Isidro B. Maiztegui y Manuel Parada.

y que ha continuado una trayectoria muy apreciada en el campo de la música culta. Algunos de ellos fueron descaradamente jazzísticos, como el ya citado para *La muerte silba un blues* (1964) o el de *Culpable para un delito* (1966) del zaragozano José Antonio Duce —que con los años se ha convertido en un destacado fotógrafo artístico—, dirigió este *thriller*, su única incursión en un largometraje de ficción, en el que por la magia del cine, los escenarios de Zaragoza se convierten en los de una ciudad portuaria, escenario de una trama policíaca.¹⁵

Hay algún otro caso llamativo de músicos muy vinculados al jazz y al cine. Sin ir muy lejos debemos fijarnos en Alfonso Santisteban (1943-2013) que compuso la banda sonora de *Las panteras se comen a los ricos* (1969), comedia original de Miguel Mihura, escrita y dirigida por Ramón Fernández, con la aparición del contrabajista Salvador Arevalillo. Santisteban también compuso las bandas sonoras de *Cebo para una adolescente* (1974) de Francisco Lara Polop y *Separación matrimonial* (1974) de Angelino Fons. En total, tiene más de cincuenta composiciones para el cine y la televisión —por ejemplo los nueve episodios de la serie *La barraca* (1979), dirigida por León Klimovsky—, siendo su último trabajo, junto al pianista y compositor José Padilla, *Las alegres chicas de Colsada* (1984) de Rafael Gil, también la última película de este director español.

A finales de los años sesenta, y durante los setenta, era evidente que la asfixia cultural que vivía España tenía que terminar. Hubo nuevos aires, una cierta sensación de cambio, aunque fuera tímida y el dictador, junto a su camarilla, siguiera ostentando el poder. Por ejemplo, para el jazz fue decisivo el año 1966. En enero de ese año (exactamente el día 25) actuarían por primera vez, en el Palacio de la Música de Barcelona, Duke Ellington y Ella Fitzgerald. Poco después nacerían, en septiembre el Festival de Jazz de San Sebastián, y en octubre el de Barcelona, este último con un cartel histórico.¹⁶ Unos años más tarde, en 1977, Vitoria también se unió a esta oferta musical con su propio Festival, que con los años se ha convertido en uno de los más importantes de España. En la actualidad son numerosas las localidades que proponen una cita anual con el mejor blues y jazz.

Y no debemos olvidar que desde los años sesenta los jazzistas españoles empezaron a ser conscientes de la revolución del *bebop*.¹⁷ Abre en

¹⁵ García Abril trabajó asiduamente en esos años sesenta y setenta para Pedro Lazaga, Mario Camus, Pilar Miró y en muchas series televisivas, siendo muy populares sus temas y arreglos para las series *Curro Jiménez* (1977-1978), *El hombre y la tierra* (1974-1980) de Félix Rodríguez de la Fuente o *Brigada central* de Pedro Masó, que tuvo dos temporadas, la primera en 1989-1990 y la segunda en 1992.

¹⁶ Tocaron, entre otros: Dave Brubeck con Paul Desmond, Sonny Rollins con Max Roach y Tete Montoliu Trío.

¹⁷ Un grupo de jóvenes músicos negros mostraron, desde los años cuarenta, una nueva actitud

1959 el Jamboree Jazz, en la Plaza Real de Barcelona, o el Whisky Jazz en Madrid; son los tiempos de plenitud de Tete Montoliu, Pedro Iturralde, Enrique Llácer “Regolí”, Vlady Blas o Juan Carlos Calderón.

Tete Montoliu (1933-1997) [fig. 11] ha sido seguramente la figura más importante que ha dado el jazz español.¹⁸ Este pianista ciego, de reconocimiento internacional, tuvo con el cine una relación escasa y poco significativa. Habrá que esperar hasta el año 2007, para que aparezca un primer documental dedicado a su figura: *Tete Montoliu, una mirada* (2007), dirigido por Pere Pons en formato vídeo. La televisión sí le prestó atención en programas especializados de temática musical.¹⁹ Anecdóticas y de mínima trascendencia son también sus intervenciones como pianista y actor en *Palabras de amor* (1968) de Antoni Ribas, con banda sonora de Antonio Parera Fons; y solo como pianista en *Después del diluvio* (1970) de Jacinto Esteva, con música de Joan Manuel Serrat.

En el caso que nos ocupa llama más la atención el saxofonista tenor Pedro Iturralde (nacido en 1929) [fig. 12]. Este músico navarro comenzó tocando en las *jam-sessions* del Cabaret Suevia de Madrid. El reconocimiento internacional le llegó en el año 1967, cuando presentó su *Jazz Flamenco* en el Festival de Berlín, junto a un joven Paco de Lucía (1947-2014). Pedro Iturralde es un brillante músico, profesor Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y junto a Tete Montoliu, quizá sea el más reconocido y respetado del jazz español. Ya en los sesenta compone música para largometrajes, y para documentales y animaciones de corta duración de José Grañena y Gabriel Blanco. De este último es *La edad de piedra* (1965), a partir de las creaciones del dibujante y humorista Chumy Chúmez. En *Nuevas amistades* (1963), que adapta una novela de Juan García Hortelano, con la colaboración en la escritura de Joaquín

ante la música y ante el público. Crearon mayor complejidad y exigencia, sin buscar entretener o hacer bailar a un público que se volvió minoritario, culto y atento receptor. Los temas al unísono, las largas improvisaciones de todos los miembros de la banda y el tono frenético del ritmo sentaron las bases del jazz moderno. Es el momento en el que la relación entre el *bebop* y la música afrocubana se consolida en lo que se llamó *cubop*, por la colaboración entre músicos cubanos, puertorriqueños y estadounidenses. Mario Bauzá, Machito, Dizzy Gillespie y Charlie Parker son los artífices de esta fusión que se tradujo en la adaptación de temas latinos al repertorio jazzístico y la incorporación de músicos latinos en las formaciones. Charlie Parker (saxofonista), Thelonius Monk (pianista), Dizzy Gillespie (trompetista), Kenny Clarke (batería) y Charlie Christian (guitarista), lideraron esta revolución.

¹⁸ Recomiendo leer el artículo sobre Tete Montoliu, una buena síntesis biográfica, que aparece en la web *Apolo y Baco*, dedicada con fruición y excelente criterio a la literatura, el jazz y el vino: <http://www.apoloybaco.com/tetemontoliubiografia.htm>, (fecha de consulta: 3-IX-2014).

¹⁹ Aparece en el episodio 12 de *Piano solo* (2002), serie de la televisión catalana; en *El meu avi* (2001-2004), creada por Joan Úbeda; acreditado en dos episodios de *No me la puc treure del cap* (2011-2012), dirigida por Xavi García; en cuatro episodios de *Memòries de la tele* (2007-2010), dirigidos por Raúl Díaz y Nicolás Albéndiz; y en un episodio dirigido por Jordi Barrachina de *Banda sonora* (2009), serie iniciada en 2007.



Fig. 11. Tete Montoliu.



Fig. 12. Pedro Iturralde.

Bollo, Juan García Atienza y Ramón Comas (el director de la película), su música intenta adaptarse a las correrías de un grupo de jóvenes de alto nivel social que van de fiesta en fiesta como si no tuvieran otra ocupación. Dentro de ese mundillo se mueven Pedro (Pedro Osinaga) y Julia (Ángela Bravo), una pareja de novios que, cuando descubren que ella está embarazada, deciden que la mejor solución es abortar para evitar un tremendo escándalo, pese a los inconvenientes que esta decisión pueda acarrear. En *Operación secretaria* de Mariano Ozores y *Mayores con reparos* de Fernando Fernán Gómez, ambas de 1966, su partitura se ajusta con precisión al tono de comedia, más o menos ingenuo que tienen las dos propuestas. Pero ya no hubo nada realmente reseñable hasta su última composición para el cine, que fue la de *El viaje a ninguna parte* (1986) de Fernando Fernán Gómez, un trabajo repleto de la sabiduría de un músico veterano que entiende íntimamente el devenir de los cómicos de cualquier especie y que se ajusta a los deseos de un escritor, cineasta, cómico y actor genial como Fernán Gómez. Por cierto, intervino igualmente en la banda sonora de *Demonios en el jardín* (1982) de Manuel Gutiérrez Aragón, compuesta por Javier Iturralde, su hermano, habitual orquestador de sus composiciones y otro brillante saxofonista, que también estuvo al servicio de la banda sonora de José Nieto, para *Días contados* (1994) de Imanol Uribe, o presente como director de orquesta de las partituras de Juan Bardem para la serie *Lorca, muerte de un poeta* (1987), dirigida por Juan Antonio Bardem.

Juan Carlos Calderón (1938-2012), pianista nacido en Santander, donde se inició con bandas de jazz tradicional, se convirtió en asiduo acompañante de figuras del jazz norteamericanas de paso (algunas de las cuales, como Donna Hightower, permanecieron en España largo tiempo) y en el más reconocido de los arreglistas del país, además de dirigir una *big band*, con la que grabó *Bloque 6*, uno de los discos esenciales del jazz español. Fue el compositor de la banda sonora de *Los ojos azules de la muñeca rota* (1972), dirigida por Carlos Aured, con un guión propio. También apostó por los aires jazzísticos para acompañar las escenas cómicas y sugerentemente eróticas de *La miel* (1979), dirigida por Pedro Masó, que coescribió el guión con el brillante e irónico Rafael Azcona. Juan Carlos Calderón siguió componiendo canciones pop y bandas sonoras hasta poco antes de su muerte, pero para el cine y la televisión sus últimas partituras son ya de finales de los ochenta.

Desde los sesenta muchos músicos compaginaban su trabajo en la Orquesta Nacional o en la música popular, con sesiones de jazz. Son los casos del pianista Manuel Gas (1904-2009) que compuso la música del documental *Consumo de felicidad* (1968), dirigido por Joan Arnau; el trom-

petista José Luis Medrano con numerosas intervenciones como músico en el cine, pero especialmente destacable por su doble aparición como “trompeta” y asesor musical en *Pájaros de papel* (2010), la ópera prima como director de Emilio Aragón; el contrabajista Rafael de la Vega que ha coqueteado con el cine poniendo su música al servicio del cortometraje *Las puertas del mundo niño* (2002) de Marco Antonio Pani; y por último el batería José Nieto que ha terminado por consagrarse como uno de los más solventes compositores para el cine de España.

José Nieto (nacido en 1942) siempre fue un músico prolífico y eficiente, brillante en muchos casos; desde la batería de Los Pekenikes, pasando por el jazz y llegando a la composición de bandas sonoras, que terminarán por tener unos conceptos más sinfónicos que los defendidos en sus etapas anteriores como músico de rock o jazz. En los años setenta inició sus composiciones para el cine y en esa actividad se mantiene. Algún detalle de sus bandas sonoras ha continuado guardando el regusto por los sonidos jazzísticos, y esa sonoridad está muy presente en algunos títulos de su extensa filmografía que ya cuenta con más de ochenta trabajos. Entre todos ellos, queremos destacar tres títulos en los que esa conexión jazzística es más clara. El primero sería *Hay que matar a B.* (1975) de José Luís Borau, que contó con la participación de Antonio Drove en la escritura del guión; rodada en inglés, con actores internacionales y protagonizada por el actor norteamericano Darren McGavin (Pal Kovacs, en la ficción), en la que los acordes de la música de Nieto acompañan sigilosamente las escenas de un *thriller* que nos narra la intensa peripecia vital del personaje, trascendiéndola, para hablarnos por un lado de un país convulso en plena revolución política, y por otro, en una brillante interiorización de la trama, del individualismo y el destino. El segundo ejemplo es *El poder del deseo* (1975) de Juan Antonio Bardem, protagonizada por el inglés Murray Head, actor y cantante, que incorpora a Javier, un joven publicitario, enamorado de una misteriosa y atractiva mujer llamada Juna, la actriz y también cantante Marisol. Y para concluir, *La reina del mate* (1985) [fig. 13], dirigida por Fermín Cabal, en la que se nos cuenta la vida de Rafa (Antonio Resines), un joven cartero de barrio obrero, que cambia radicalmente cuando conoce a Cristina, “La Reina del Mate” (Amparo Muñoz). Rafa se ve inmerso poco a poco en un mundo que nada tiene que ver con su vida anterior: drogas, dinero fácil y por encima de todo... una mujer fascinante. Los ambientes marcados por la sexualidad, la intriga o por situaciones próximas a lo delictivo, o plenamente criminales, siguen gustando al jazz, definiéndolo y viceversa, esas situaciones argumentales ya están íntimamente conectadas con lo jazzístico en la tradición de la música fílmica.

El jazz y el cine a finales del siglo XX y en los inicios del XXI han ido sufriendo una serie de crisis y reajustes independientes entre sí. En relación a sus conexiones, y en el caso español especialmente, se ha ido convirtiendo en algo cada vez más habitual la colaboración a todos los niveles de los músicos de jazz en las bandas sonoras.

Parecía evidente que, tarde o temprano, se establecieran fusiones entre el jazz y otras músicas. En España se produjo una afortunada fusión con el flamenco. En ese sentido son esenciales las fuertes personalidades de Jorge Pardo y Carlos Benavent, siempre en perfecta sinergia con la música flamenca y que también participarán activamente en más de una banda sonora. Uno de los mayores defensores en el cine de la música, el canto y la danza flamenca ha sido Carlos Saura.²⁰ En su película *Iberia* (2005), se pone de manifiesto que era irremediable que el director aragonés terminara por aproximarse al jazz, aunque fuera partiendo de su obsesión por el flamenco y haciéndolo a través del enriquecedor concepto de la fusión de estilos. La dirección musical es de Roque Baños que se responsabilizó de adaptar la música de Isaac Albéniz a diversos estilos. El tema *Cádiz* que procede de la *Suite Española* lo interpreta, precisamente, el trío de jazz formado por Carles Benavent al bajo, Tino Di Geraldo a la batería y Jorge Pardo al saxo [fig. 14].²¹ Todos ellos también han trabajado con regularidad para las bandas sonoras cinematográficas. La del documental *Jazz en liberdade* (2010) del gallego Xes Chapela ha sido compuesta por Jorge Pardo y Carles Benavent. A su vez Carles Benavent escribió la banda sonora de *Lolita al desnudo* (1991) de José Antonio de la Loma, junto a Josep Mas “Kitflus” que en 1982 formó con Max Sunyer, Rafael Escoté y Santi Arisa el grupo Pegasus, con claras intenciones de fusionar, en este caso, jazz y rock.

Los años setenta suponen otro hito decisivo para el jazz en España. Se ponen en funcionamiento las escuelas de jazz. En el año 1978 comenzó a funcionar en Barcelona el Aula de Música Moderna y Jazz, dependiente del Centre d’Estudis Musicals; le siguió dos años más tarde el Taller de Músics. Ambos centros abrieron sede en Madrid. La nómina de músicos de jazz que participan activamente en las bandas sonoras y en el cine, en general, aumenta significativamente y sería necesario todo un capítulo aparte para poder contemplar todos los casos.

²⁰ De Carlos Saura y su idilio con la música flamenca hay que citar unos cuantos títulos imprescindibles en la conexión entre el cine y ese estilo musical: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *Sevillanas* (1992), *Flamenco (de Carlos Saura)* (1995), *Salomé* (2002), o *Flamenco, Flamenco* (2010).

²¹ Estos tres músicos de jazz han tenido y tienen una fuerte vinculación con el mundo del flamenco. Tino de Geraldo, además de colaborar y acompañar al cantautor Luis Eduardo Aute, ha tocado con Camarón de la Isla, Manolo Sanlúcar o Paco de Lucía.



Fig. 13. *La reina del mate* (1985)
de Fermín Cabal.

Queremos empezar destacando la figura de Joan Albert Amargós (nacido en 1950), pianista, clarinetista y compositor, tiene una larga vinculación con el cine. Ha compuesto la banda sonora de numerosos trabajos. Quizás los más significativos sean *Tatuaje* (1978) de Bigas Luna, en la que está muy clara su filiación jazzística; la serie televisiva *Orden especial* (1992), treinta y nueve episodios dirigidos por Albert Boadella y Xavier Manich, destacándose aquí su permanente vinculación con la composición también para el ámbito teatral y otros espectáculos escénicos; y *La leyenda del tiempo* (2006) de Isaki Lacuesta, con la presencia de Camarón de la Isla, en imágenes de archivo y como referente vital constante para Makiko Matsumura, la joven japonesa obsesionada con el flamenco que protagoniza este peculiar y atractivo híbrido entre el cine documental y la ficción.

Tete Montoliu marcó decisivamente la trayectoria de muchos músicos de jazz. Es el caso del pianista Ricard Miralles (nacido en 1944), que tras



Fig. 14. Jorge Pardo, Tino De Geraldo y Carlos Benavent.

su larga relación profesional con Joan Manuel Serrat, regresó al jazz madrileño en solitario y en dúo con el también pianista Horacio Icasto. Miralles tiene unas cuantas composiciones para el cine, destacando sus trabajos para *Cambio de sexo* (1977) de Vicente Aranda, *Ensalada Baudelaire* (1978) de Leopoldo Pomés, o las producciones de Pedro Costa.²² Por cierto, Horacio Icasto también ha compuesto para el cine, pero solo —de momento— para la película *Impulsos* (2002) de Miguel Alcantud, guionista y director de una película que trata sobre las perversas relaciones establecidas entre un asesino y su chantajista. Una de las actrices es la vocalista de jazz Paloma Berganza que interpreta, precisamente, a una cantante de jazz acompañada al piano por el mismo Horacio Icasto.

La nómina de películas y músicos vinculados con el jazz es difícilmente abarcable a partir de los ochenta. No quiero concluir este artículo sin llamar la atención sobre *Nadie como tú* (1997), dirigida y escrita por Criso Renovell, con la presencia del teclista Lou Bennett (1926-1997); *Roma* (2004) de Adolfo Aristarain (coproducida entre Argentina y España), escrita por Aristarain junto a Mario Camus y Kathy Saavedra, cuya banda sonora es una magnífica recopilación de la historia del jazz; *Todas las canciones hablan de mí* (2010) de Jonás Trueba con la participación del saxofonista valenciano Perico Sambeat [fig. 15]; o *Chico y Rita* (2010) [fig. 16], dirigida conjuntamente por Fernando Trueba, Tono Errando



Fig. 15. Perico Sambeat.

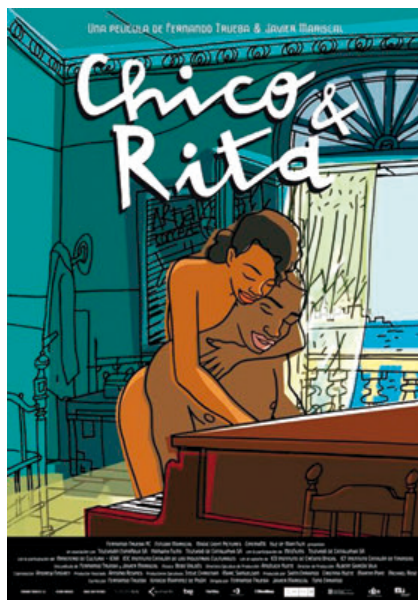


Fig. 16. *Chico y Rita* (2010) de Fernando Trueba, Tono Errando y Javier Mariscal.

²² Sirvan como ejemplo de los trabajos de Pedro Costa: el largometraje *El caso Almería* (1984) y el episodio *El caso del procurador enamorado* (1985), para la serie *La huella del crimen*.

y el dibujante Javier Mariscal con música de Bebo Valdés. Para los más jóvenes jazzistas su vinculación con la música cinematográfica ya es algo bastante natural, así que las conexiones son habituales y numerosas. Destacan, entre muchos otros, los saxofonistas Javier Paxariño y Xavier Figuerola, el guitarrista Tito Alcedo, el pianista Chano Domínguez, los trompetistas Julián Sánchez Carballo²³ y Raynald Colom, el armonicista Antonio Serrano o el batería David Xirgu.

²³ El trompetista granadino Julián Sánchez Carballo (nacido en 1980) ha participado recientemente en el cine, componiendo la banda sonora del documental sobre Asunción Balaguer *Una mujer sin sombra* (2013) de Javier Espada.