



Coincidiendo con la entrevista que aquí se transcribe, Jorge Pardo, señalado hace dos años como Mejor Músico de Jazz Europeo según la Academia de Jazz de Francia, fue galardonado con el Premio Nacional de Músicas Actuales que concede el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Concluido nuestro encuentro, parece evidente que la indudable relevancia de estos premios no ha afectado ni a la sencillez de su carácter ni a la apacible sabiduría que colma la personalidad de este músico madrileño. Dos de los gestos habituales en la cara de Jorge Pardo quedaron subrayados por la lógica proximidad que propició el diálogo: el guiño travieso de su mirada azul y la nota sostenida de una sonrisa incipiente, lista para el eventual contrapunto de la carcajada. El tiempo de la entrevista que mantuvimos con él estuvo marcado por esa suerte de compás aristocrático que de manera natural gobierna sus movimientos.

con el viento del gato Pardo

ENTREVISTA CON **JORGE PARDO**

GONZALO GARCÍA PINO

Quizás la mejor manera de abrir fuego en esta charla es la de hablar de lo que dominas: del carácter y la técnica de los instrumentos de viento.

En general, la técnica de los instrumentos de viento tiene que ver con la técnica de cantar. En ambos casos se trata de un viento modulado: en el caso del canto la modulación se hace con la garganta, con las cuerdas vocales; y en el caso del saxo o de la flauta, que son los instrumentos que yo toco, la modulación está fuera del cuerpo pero el motor que mueve ese sonido está dentro, en el diafragma, que es el músculo que impulsa el aire hacia afuera y hacia adentro.

La presencia del aire y el viento en estos instrumentos yo la relaciono con el «aliento», que es algo mágico. Lo primero que hacemos al llegar a este mundo es dar una bocanada de aire y expulsarla. A partir de ahí ese músculo sigue trabajando incansablemente y es el que da vida a los sonidos que producimos y a los instrumentos de viento. Además, ese aire y ese viento que propicia el sonido de los instrumentos, es aire caliente, aire que sale a la temperatura de tu cuerpo. Es el *aliento* que da vida a los sonidos desde un plano muy físico, pero, al mismo tiempo, también muy espiritual.

¿De dónde procede tu afición a la música? ¿Hay en tu familia alguna tradición musical o es una decisión particular tuya?

De niño *la magia que tiene la música* me despierta la curiosidad por saber qué hay detrás del espejo. Y esa curiosidad me lleva a aprender los fundamentos de la música, a ir al conservatorio a ver qué me contaban..., aunque duré poco, me enteré un poco de qué iba. El sonido tiene siempre una magia. Recuerdo cómo me aficioné: tenía una guitarra en casa y golpeaba el bordón hasta que se perdía la nota. Poder ser dueño de ese sonido... Después, cuando tocas dos notas, sabes afinar la guitarra y tienes un acorde, es increíble, sientes de todo. Y cuando haces dos o tres acordes y aprendes una canción, alucinas. Pero esa magia todavía no está resuelta porque sigo buscando qué hay detrás del espejo. Para completar, te diré que en mi familia no hay profesionales de la música, pero mis padres han sido muy aficionados y recuerdo tener en casa, cuando

no había tantos recursos, un tocadiscos de 78 revoluciones. Tenían discos de La Paquera, Woody Herman, Mozart, o de zarzuela...

Pasada esta etapa de aprendizaje oficial, reglada por poco tiempo y más intuitiva y experimental, tu primer proyecto es con Pedro Ruy-Blas y Dolores.

Sí, mi primer proyecto discográfico mínimamente serio fue con Pedro. Él, con inteligencia y afición, puso a disposición del grupo Dolores esa parte mecánica de la industria musical que dominaba, precisamente por haber sido cantante de éxito. Tenía la llave de los estudios de grabación, de cierta promoción musical en las radios, de sitios de conciertos, de managers... Tuvo la habilidad de poner en marcha, de una manera «comercial», esa banda en la que la mayoría de nosotros éramos más jóvenes, inexpertos en todo y bastante salvajes.

A partir de ahí, entra una figura que es muy importante en tu trayectoria: Paco de Lucía.

Sí, con Dolores grabábamos un disco en Philips Records y compartíamos estudio con distintos artistas, entre ellos, Paco de Lucía, con el que nos saludábamos al vernos por los pasillos. Ya había publicado *Entre dos aguas* y gozaba de popularidad en todo el mundo, pero a nosotros lo que nos gustaba era que Paco de Lucía era un guitarrista flamenco de la nueva hornada, muy aficionado a los sonidos de fuera del flamenco, con mucha atención a los guitarristas brasileños: Toquinho, Baden Powell, etc. Teníamos cosas en común y la esperanza de que alguna vez el flamenco también fuera posible para alguien que no hubiera nacido en ese gueto, o en esa tradición de familias flamencas, donde se daba hasta ese momento. Nos mirábamos con curiosidad y cariño y en una de esas miradas nació la chispa y Paco nos invitó a una de sus grabaciones y nosotros a él a una de las nuestras. Fue cuando interpretó a Manuel de Falla, disco en el que toqué la flauta, y él toca en uno de los *tracks* de *Ana-Nisi-Masa*. Fue una colaboración en ambas direcciones, pero Dolores sucumbió pronto.

También de ese encuentro surge tu vinculación con *La leyenda del tiempo* de Camarón. Tenemos muchas versiones de la historia en torno a este disco de Kiko Veneno, Ricardo Pachón..., nos gustaría tener la tuya. A mi modo de ver, es un disco mítico y fundacional de la música contemporánea española.

Supongo que sí. La verdad es que nadie, ni el mismísimo Camarón, estaría en posesión de la verdad. Hay muchas anécdotas curiosas, como la que cuenta Ricardo Pachón de que ese disco lo iba a hacer Manuel Molina y que por un malentendido se fue al garette. Luego derivó en otra cosa, apareció la gente del grupo Alameda, Raimundo Amador... Yo tenía dieciocho años en ese momento y poca visión objetiva; simplemente vivía. Fue una vivencia caótica porque uno andaba dando saltos por allí, el otro tocaba la guitarra allá, nos pasábamos de un estudio a otro... Había un hombre que tenía una mesita paralela a la de sonido donde se fraguaban otras cosas: «bocadillos de mortadela», Winston «pata negra», etc. Era un descontrol, una catarsis colectiva de vómito artístico, supongo que en la medida de lo que se hacía, acercándose a esas producciones inglesas del *rock underground* donde sucedían ese tipo de cosas que nadie sabía muy bien cómo acababan. Dábamos holgura, nadie ponía líneas amarillas, ni rojas, ni sabíamos dónde estaban las líneas, ni la carretera, ni nada de nada. Era una misión imposible y absurda, había que dejar que aquello tomara su rumbo. Ese es el recuerdo que tengo: de estar en el estudio de al lado ensayando con Dolores y pasaban el Tomate y Raimundo y tocábamos; luego pasábamos al otro estudio y tocábamos con ellos... De ahí quedaron algunas sesiones. Muchas imagino que nunca llegaron a salir, lógicamente, y salieron las que se pudieron ordenar mínimamente. Poco más puedo decirte. Yo no tenía una consciencia clara de si aquello era bueno o malo, o regular, era mi sitio de estar. A mí me venía como anillo al dedo.

¿Era Camarón tan tímido como todo el mundo dice? ¿Tuviste un contacto personal con él?

Sí, claro. Hay una anécdota que de repente me viene a la cabeza. Ricardo Pachón (productor) se empeñó en que tocara un taranto con él: «José (Camarón), Jorge y tú tocando un taranto. Él con el saxo y tú con la voz, eso puede quedar genial para el *show* en directo». Total, que una tarde se vino Camarón a un apartamentito que teníamos mi hermano y yo en la Dehesa de la Villa, de setenta metros cuadrados, a ensayar un taranto. En esa primera tarde ese gitano, «tiritirí...», enseñándome el cante; y yo con el saxo, «purf, purf, purf», no daba ni media. Tuvo mucha paciencia. Esa noche Camarón durmió en el sofá destartalado de la casa. Se quedó un segundo día, hacíamos comida y seguíamos con el taranto. Y así nos dieron los tres días y tres noches que se quedó allí Camarón. Es una curiosidad porque, por un lado, demuestra que Camarón en ese momento no era Frank Sinatra, no era ni mucho menos el icono del flamenco que es ahora; en aquel momento era un compañero que intentaba aleccionarte en algo que él sabía. Por otro lado, demuestra su paciencia a la hora de echar el rato contigo, solo para eso. ¿Quién pierde hoy tres días para enseñar nada a nadie? Sí, era introvertido, pero yo también me considero un poco de ese mismo palo, la verdad. Nos pasa a las personas introvertidas, que solo hablamos cuando hay que hacerlo y no hay más remedio. Y en el transcurso entre una palabra y otra o entre una indicación y otra, hay libertad. Eso era muy bonito de Camarón, muy bonito. Con poco él podía hacerse sentir y transmitir lo que quería, pero no con imposiciones, ni con palabras ni con un exceso de articulación, sino con la sencillez de «me gusta», «no me gusta», «me gusta», «no me gusta», y así. Esa sencillez es una de las cosas que yo he cogido de él, sin duda ninguna. También era un tipo raro. Con esto no quiero faltar a nadie ni muchísimo menos, todo lo contrario,

Paco de Lucía y Camarón de La Isla. Archivo de Pepe Lamarca



intento alabarlo en el sentido de que lo normal es que un príncipe gesticule y actúe como tal y se haga notar. ¡Y qué va! Él no estaba en eso, él estaba en otro punto, el de vivir su vida de otra manera.

Damos un salto al año 81 y nos encontramos con el disco *Solo quiero caminar* de Paco de Lucía. Ahí se fragua un sexteto que girará por todo el mundo y que consolida la fusión del flamenco y el jazz. Quizá el origen fuera Dolores, pero lo que hacéis Rubem Dantas, Carlos Benavent, Paco de Lucía, Ramón de Algeciras, Pepe de Lucía y tú es inaugurar un género: el jazz español vinculado al flamenco.

Es curiosa esa historia. El jazz en ese momento abre sus fronteras. De sus ámbitos locales en Nueva York o Chicago, viaja a Europa, Japón, etc. Se instauran los grandes festivales de Europa donde, dicho sea de paso, los artistas americanos pueden ganar dinero, ya que en sus sitios de origen pasan bastante hambre. Te diría que, si bien el jazz ha sido ese refugio, no solo del flamenco —que por entonces tenía un mercado limitado—, sino de la música brasileña, africana, pop incluso, lo que se fraguó en ese *Solo quiero caminar* fue el flamenco en sí mismo. Ya no se limita al cante, al baile y al toque de guitarra, de repente aparecen un flautista, un bajista eléctrico y un cajonero. Aunque lo que toquemos sea tango, colombiana, bulería, soleá o lo que sea, lo que supuso ese disco es que el flamenco se expresara con otro instrumento y con la autoridad que lleva el sello de Paco de Lucía.

Me gustaría que nos hablaras del cajón peruano, ¿cómo entra ese instrumento que parece vinculado desde siempre al flamenco y cuya incorporación es relativamente reciente?

Sí, el cajón lleva asociado al flamenco apenas tres décadas, lo cual es nada en la historia. Se acopla porque es un instrumento que actúa como el sonido de una palma; no tiene cuero ni emite un armónico sonoro; son sonidos secos, sin resonancia, que se asemejan a los ritmos de una fiesta flamenca sobre una mesa de madera, una planta de un pie, una palma... Y todo viene porque estando en Lima, en uno de los conciertos, nos invita el embajador español a una fiesta en su residencia donde había convocado a varios artistas del folclore peruano: Chabuca Granda y el cajonero Caitro Soto. Se produce entonces una mirada mutua entre Paco, Rubén y todos nosotros: «¡Ese es el instrumento!» . Rubén había tocado por bulería y soleá con tumbadoras, bongoes... pero cuando Rubén se sienta en ese cajón y empieza a hacer un poquito de compás... Llegamos a España y después de ese primer concierto con el cajón, eso corre como la pólvora.

Hay otro disco que se llama *Las 10 de Paco*, que gusta mucho. Se crea ahí un núcleo entre Chano Domínguez, Javier Colina, Tino di Geraldo y tú, que genera muchas emociones con esas canciones de Paco de Lucía.

Había tenido muchas giras con Paco en esa época, ese disco creo que es del 95. Ocurrió como cuando escuchas quinientas veces una *partita* de Bach y de repente la haces tuya y te dices: «Pues, yo le pondría aquí este acorde» o «tocaría aquí con una guitarra eléctrica». Con la música de Paco me ha pasado tantas veces esto de estar dentro y fuera, que pensaba: «Coño, este solo lo alargaría yo» o «Aquí donde no ha metido Paco esto, pues yo metería tal cosa». Ese criterio no lo puedes encargar, ¿a qué guitarrista le puedes encargar eso? A nadie. Tiene que ser un pianista, pero por entonces no estaban muy interesados, hasta que aparece Chano, que me parecía un interlocutor válido y no lo dudó. Nos pusimos a trabajar y salió como una especie de traducción de las composiciones de Paco a otro tipo de sonido; como un cuarteto de jazz, pero tocando música de flamenco.



© Fotografías de Javier Esteban

Aunque creo que no participas en el *Omega* de Enrique Morente, a mí me parece uno de los discos canónicos, igual que *La leyenda del tiempo*, dentro de la música actual, aunque la crítica los masacró por unir estilos como el rock o el punk de Lagartija Nick con el flamenco. ¿Quién era Enrique Morente?

Enrique es uno de esos personajes inconmensurables. Hay cien mil Enriques, cada uno nos llevamos el nuestro. Lejos de ser una persona muy cercana en el tiempo que consumimos juntos, era una persona muy cercana en la intensidad de lo que consumimos juntos: creo que teníamos una mirada hacia el mundo del arte muy hermanada. Hay tanta intensidad en el cruce de dos músicos cuando compartes un escenario apenas unas horas, que a lo mejor te vuelves a ver doce años después y de repente ese recuerdo no solo sigue vivo, sino que esa mirada es permanente. Con Enrique tenía ese tipo de sensación. Su valor artístico, su manera de actuar, de llevar su vida... era un maestro en esa forma de «torear» las inclemencias. Ahora, pasa un poco igual con Camarón: se nos llena la boca. A Enrique Morente le han dado palos hasta el día antes de morir, y a Camarón no te digo nada. Parece que Camarón vino del cielo, se instaló en el flamenco y todos lo adoraban, pero le dieron palos hasta los que están dentro del flamenco. A Enrique le pasó lo mismo. Pero sabía llevar eso y echar capotazos aquí y allá para hacer lo que le salía de las narices. Fruto de eso es este *Omega*, obra cumbre y deliciosa de la catarsis y el delirio colectivo.

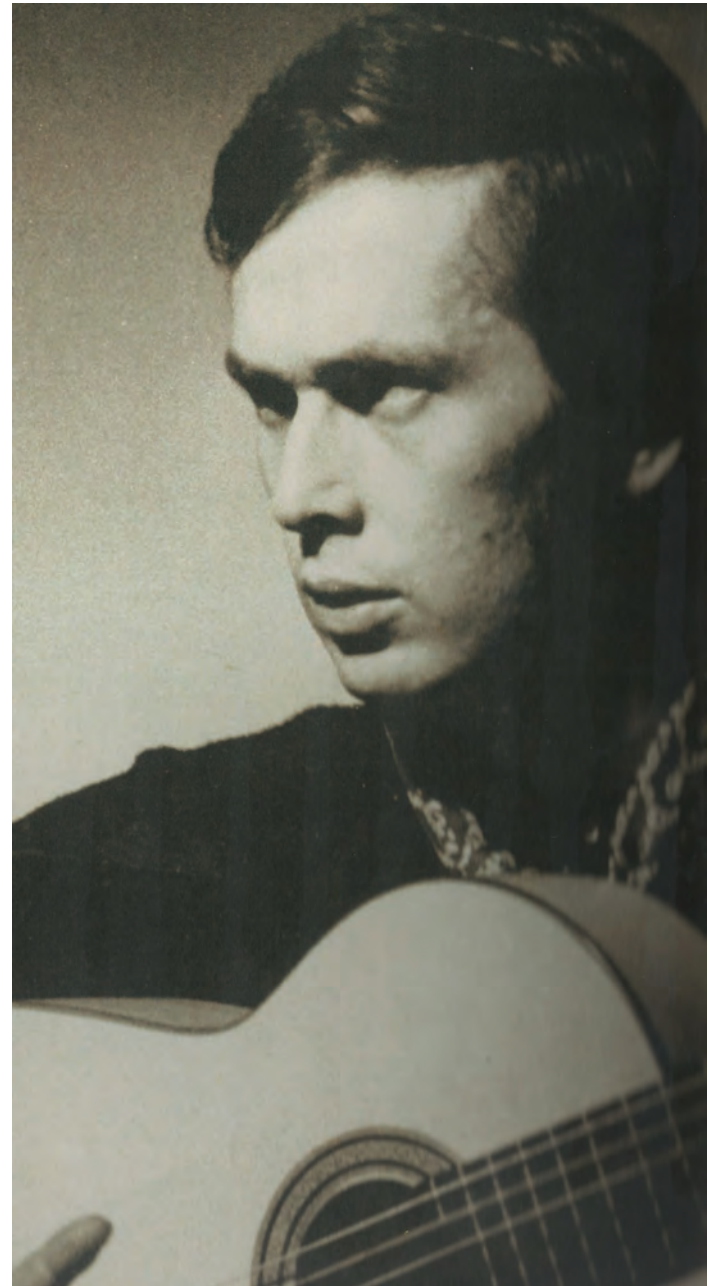
Luego te vinculas a Chick Corea para hacer una serie de proyectos en un *tour* que creo que se llama *Touchstone*, y me parece también que por esa línea sacas bastantes créditos.

La colaboración con Chick viene de lejos. Conozco a Chick cuando vuelvo a Dolores. De la mano de Pedro Ruy-Blas vino a hacer un concierto con temas del disco *Return to forever* en el Teatro Monumental; fue uno de mis primeros conciertos de jazz. Fuimos al hotel a verlo, lo llevamos al café de Chinitas a que viera flamenco y el tío se llevó un taco de LPs, sigue pidiendo discos de Paco, de Pepe Habichuela, etc. Se interesa por la música española. Pasan veinticinco años en los que mantenemos el contacto y continuaba con la ilusión de hacer una banda con sonido español. Y se materializó. Yo por entonces ya venía muy baqueteado de giras mundiales y esa ilusión de viajar por el mundo ya no era tanta. Pero su poder de convocatoria y el de su música, que aglutina talento y entrega, emocionan y enamoran en un maestro de su envergadura. Además, es muy humilde y tiene una gran capacidad de entrega al compañero. Lo vi este año en un festival y hablamos continuamente de lo que vamos a hacer. Yo no soy joven, pero él me gana, y cuando lo ves con esa ilusión, esas ganas, ese brillo en la mirada de querer hacer... ¡olé por Chick!

Hablemos de *Huellas*, un disco que define bien el concepto *flamenco-jazz* ¿no?

Huellas nace de una intuición, de dos o tres temas que tienes encima del escritorio y que te encantan para hacer algo. Por inspiración se sumaron más temas con la misma raíz central y estética. Esta no es otra que la de conseguir que de frases, ritmos y armonías flamencas, se puedan hacer temas cómodos para músicos de jazz a la hora de improvisar y meter sus frases. Un terreno intermedio de disfrute para el que toca flamenco y también para el que hace jazz. Salieron dieciocho temas, realmente dos discos. Me dejé la piel ahí, pero una vez más tuve la suerte de tener colaboradores de oro.

Luego está *Historias de Radha y Krishna*, que no es exactamente un disco hindú, aunque hay ahí confusión por esa espiritualidad que sugiere.



«Paco de Lucía in 1972» de Cachava – Recorte de la imagen: Juan el de la Vara con Paco de Lucía.jpg. Licencia Wikimedia Commons

Historias de Radha y Krishna es otro espíritu. No me gusta estar quieto en un rincón. *Huellas* ya tenía mucho recorrido, incluso en escenarios, así que pensaba en otros sonidos y otra estética. Todo surge por la inspiración de una aventura con una muchacha en la noche de Granada. Esa aventura emocional y erótica da pie a que algunos temas se fragüen. Es un revoltijo de sonidos de cualquier ciudad del mundo y completo el material con temas relacionados con los escritos de *Chandiasa* y su historia de amor entre Radha y Krishna, donde hay sentimiento, erotismo y picaresca. Un viaje a India también me facilitó la penetración en esa cultura, pero poco o nada tiene que ver con la música hindú.

EDUCACIÓN Y DOCENCIA

De cara al que quiere aprender música, ¿es tan importante la docencia?

Soy de los que piensa que uno cuando quiere aprender, aprende. Con un profesor aprendes porque tú quieres. El profesor, si es bueno, te hace una serie de indicaciones para guiarte en los primeros pasos en

dudas que se puedan plantear, pero eres tú el que aprendes con tu práctica, empeño y amor hacia lo que haces. En el terreno del arte, quien sale artista es porque él ha querido hacerlo y ha tomado las riendas de su propia vida incluso en contra de lo que el maestro mismo pueda decir. El maestro te dice, «Por aquí», y tú dices, «¿Cómo que por aquí? Pues voy a ir por allí a ver qué pasa». Pero está claro que con el tiempo, si metes las narices dentro de un arte, acumulas unas experiencias y una sabiduría que es bonito compartir. En mi caso, la docencia empiezo a verla como parte de mi actividad. Soy permeable a la gente que quiere saber y que quiere que le cuente.

¿Y qué te parece la enseñanza musical de hoy?

Nunca me había preocupado, pero ahora veo que hay mucha negligencia e ignorancia deliberada en los altos estamentos de la educación. Cada vez que me invitan a alguna universidad, me explayo. Por un lado, la claridad de la música; por otro lado, el discurso del flamenco. Vas a Australia y dices que eres flamenco y flipan y aquí te creen borracho. ¿Todavía estamos así? Podríamos aprovecharlo a nivel cultural para enriquecer a nuestros niños y profesores. A la larga tendremos que importar profesores de flamenco. A mi nieto le enseñará un profesor japonés a tocar guitarra flamenca en el conservatorio, ya verás. ¿Somos tontos o qué nos pasa? Eso a nivel local, pero a nivel humano los estamentos de la cultura deben entender que no es solamente Bach y Mozart, que hay que enseñar a los niños a tocar instrumentos y crear afición a la música. Si un niño viene con una guitarra y quiere aprender una canción

de Laura Pausini, no le puedes decir: «Muy bien, muy bien. Deja la guitarra ahí. Mira, esto es una blanca». Lo estás matando.

Pero es lo primero que te enseñan...

¡La escritura musical es preciosa, pero no es música! Música es lo que suena. La escritura musical es una tecnología que en ese momento se inventó para dejar constancia de esa música, hoy tenemos un ordenador que graba y puedes modificar el tono, el ritmo. Es otra tecnología. Los estamentos de las universidades, del conservatorio o del Ministerio de Cultura deben admitir nuevos métodos de trabajo e investigación.

Tú además no tienes títulos, ¿verdad?

La vida me ha puesto en un sitio privilegiado: puedo tocar a Bach, a Jimmy Hendrix, a los Beatles, puedo tocar por bulerías... Pertenezco a una cultura global, pero local e individual. Soy artista, todo lo toco a mi manera y con mi propio filtro, soy juerguista, pero investigador. Busco cosas, busco razones al margen de satisfacción que eso es lo primero, pero busco entender al artista de doscientos años, al de Australia, al de Cádiz... De todo bebo y me nutro. Y cada vez que entiendo más, más satisfacción tengo para salir a un escenario. Yo no tengo títulos de nada, pero tengo una información que pocos tienen. Me siento también responsable a la hora de decirle a alguien: «¿Por qué no lo ves de esta otra manera?». No quiero dedicarme a la docencia, prefiero tocar en el

© Fotografía de Miguel Balbuena



club de la esquina que me lo paso mejor. Pero a nada que puedo, no me corto.

De todos modos, aunque no me atraiga lo de ser profesor, sí te diré que me molesta que no me hayan llamado del conservatorio de mi ciudad para hacer una charla de este tipo: «Oye, Jorge, que aquí tienes un sitio. Cuéntanos tus experiencias». Yo soy de Madrid, toco por todo el mundo, mi currículum ya abulta. No pido una cátedra, pido una tarde. No lo puedo entender. Y sin embargo, si voy a Australia, a Holanda o a Buenos Aires es porque me llaman.

CONCEPTOS

¿Es la improvisación el termómetro que mide la calidad del músico?

Para mí es contar lo que quieras en cada momento. Para improvisar hay que conocer bien la técnica musical, tanto el ritmo como su armonía o su melodía para sentirte libre dentro. Cuando te sientes libre, eres capaz de improvisar. Tenemos elementos que puedes intercambiar, usar a tu gusto, dando énfasis a uno u otro, pero sin que la cosa se hunda. Es una alquimia en la que manejas los elementos, pero sigue siendo entendible.

¿Es la «inspiración» lo que se conoce como duende? Cuando Lorca viajó a Nueva York para hacer el *Poeta en Nueva York* está por allí como nueve o diez meses y luego baja a Cuba donde da una serie de conferencias. Una de ellas es *Juego y teoría del duende*, donde parte de una reflexión de Manuel Torre: «Todo lo que tiene sonidos negros, tiene duende», para hablar de algo que creo que nace de las tripas.

Pues no sé qué pensar, es intentar definir lo indefinible cuando te atrapa eso que tú dices de las tripas, esos sonidos negros, ese olé espontáneo, esa pérdida de la conciencia del tiempo, incluso del espacio. De repente te ves en una cosa que te emociona. Eso es lo que llamamos duende porque no sabemos calificarlo. Pero no creo que sea un «golpe», yo creo que el duende te acompaña cuando vives de acuerdo y en conciencia con tu alma y espíritu. Camarón en París no es que abriera la boca y saltó el duende, no, no, es que cada vez que abría la boca, aunque fuera para cantarte un fandango así al oído por lo bajini, tenía duende. Creo que el duende es más bien un estado de trance que uno lleva en sí mismo y que expresa y enseña a los demás.

¿Dónde podemos encontrar el origen del jazz y el flamenco?

Pues entra como anillo al dedo eso de los sonidos negros de Lorca. Según los antropólogos, tenemos una madre común en *Lucy*, que nos dice que todo viene de África. Los orígenes musicales de tantas y tantas tradiciones musicales que hoy rondan por el mundo, están allí. El *rock and roll*, el jazz... el flamenco también. Si venimos de un mismo sitio, ¿por qué no vamos a ir a un mismo sitio? El flamenco y el jazz recorren caminos y estéticas muy diferentes. ¡Benditas sean todas las diferencias que hacen que el mundo sea rico, diverso y no nos cansemos de mirarlo! Pero beben de esos ritmos, de esa polirritmia; el *swing* es semejante al soniquete; los dos tienen ese concepto de improvisación, de una manera u otra; también la impronta del intérprete... Tienen mucho en común, y sobre todo, como dicen los jazzistas, ese *blue note* o ese pellizco que parece que es el que te encoje las entrañas, que no obedece a una sensación racional, sino que parece que viene en la genética de generaciones y generaciones atrás, que debe de ser común a todos los seres humanos: lo toques en Noruega o en Japón, sea un quejío por seguiriya o una *blue note* jazzística, ambos encojen el alma de cualquier persona.



Foto Camarón y Tomatito: By ClubdeMúsicaSanJuan (Own work), Creative Commons

© Gonzalo García Pino, 2015. Entrevista publicada bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

AHORA JAZZ!

15.01.16

CONCIERTO **JORGE PARDO + SYLVAIN LUC**

ORGANIZA **CÍRCULO DE BELLAS ARTES**

PATROCINA **VEXIA**