

América en Paco de Lucía: adquisición y aportación al repertorio y músicos iberoamericanos

DAVID LEIVA-PRADOS
FRANCISCO J. BETHENCOURT-LLOBET
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

La relación entre Paco de Lucía y América comienza mucho antes de su famoso encuentro con Mario Escudero y Sabicas en Nueva York. Teniendo en cuenta las coplas, canciones americanas, las grabaciones tempranas que escucharon de niños en la radio y los discos que la familia Sánchez Gómez tenía en casa, los niños de Lucía grabaron este repertorio que ha sido publicado recientemente *Pepito y Paquito* (2024). A posteriori junto a su hermano mayor, Ramón de Algeciras, Paco de Lucía grabó repertorio Iberoamericano a dúo que hemos analizado entre 1967–1969, el cual será fundamental para entender sus futuras composiciones. Ya instalados en Madrid en la calle Ilustración y con sus primeras giras por EE. UU., Paco de Lucía aprende acordes-armonía de bossa nova y jazz directamente de los guitarristas-artistas con los que comienza a colaborar y grabar. Estos encuentros y grabaciones con ellos no sólo expanden sus composiciones, sino el lenguaje del flamenco contemporáneo, paralelamente a las aportaciones de Víctor Monge “Serranito” y Manolo Sanlúcar entre otros. Paco de Lucía ha sido investigado desde la antropología, las ciencias de la información, la literatura, etc., sin embargo, no encontramos en la mayoría de esta literatura, que sus composiciones hayan sido analizadas en profundidad. En el proceso de transcribir la mayoría de los discos de Paco de Lucía, David Leiva (2014-2024), contrastando el repertorio Iberoamericano de Argentina, Brasil, Chile, Cuba, USA, México, Paraguay, Perú, Venezuela, que también analizaba Benjamin Lapidus en Nueva York, y aquellas piezas relacionadas con el jazz, nos ha ayudado a entender sus últimas composiciones. Además, en este artículo recordamos parte del trabajo de campo realizado con músicos que fueron parte de sus conciertos: Carles Benavent, Jorge Pardo, Pepe de Lucía y Rubén Dantas para contrastar con las posteriores obras dedicadas al guitarrista Algecireño, como *la Suite de Lucía* presentada en el Ciutat Flamenco de Barcelona, Madrid y Cádiz, en su universidad del campus de Algeciras.

Palabras clave: América, Paco de Lucía, canciones “andaluzas” e iberoamericanas, composición

Abstract

The relationship between Paco de Lucía and America started before his famous encounter with Sabicas and Mario Escudero in New York City. Bearing in mind the early recordings that Paco de Lucía’s family had at home, the radio and the flamenco “cantes that were previously American songs” (Núñez 2021), Lucía’s kids recorded that repertoire which have been published recently as *Pepito and Paquito* (2024). Later together with his older brother, Ramón de Algeciras and Paco de Lucía recorded repertoire from Iberoamerica in duo format analysed from (1967–1969), which would be essential to understand his future compositions. Based in Madrid, Paco de Lucía learned Bossa Nova and jazz harmony from his neighbor and musicians he started to collaborate and record. Those encounters and recordings would expand not only his music compositions, but also contemporary flamenco language, parallel to the contributions of Víctor Monge “Serranito” and Manolo Sanlúcar. Paco de Lucía has been researched by anthropologists, journalists, poets and other specialists in flamenco, but his compositions have not been researched in depth. During the process of transcribing most of Paco de Lucía’s albums (Leiva 2014–2023), contrasting the ones with Spanish American repertoire (from Argentina, Brazil, Chile, Cuba, USA, México, Paraguay, Perú, Venezuela, who also was analyzed by Benjamin Lapidus in Nueva York, and those related to jazz, helped us to understand his later compositions. In addition, in this article-book chapter we remember some of our fieldwork carried out with musicians who were part of his performances: Carles Benavent, Jorge Pardo, Pepe de Lucía and Rubem Dantas, to contrast with the ones were part of the *Suite de Lucía*, presented in Ciutat Flamenco Festival in Barcelona, Madrid and academically in Cádiz, in the campus of Algeciras.

Keywords: United States of America, Paco de Lucía, Iberoamerican repertoire, coplas, composition

Nos encontramos en Nueva York, en “La Nacional”, tras una maravillosa e intensa jornada-simposio internacional sobre *Paco de Lucía en América* en CUNY (The Graduate Centre NYC), tras la actuación de Alejandro Hurtado (San Vicente del Raspeig 1994), en la que colaboró la bailarina/ora del Ballet Nacional, Inmaculada Salomón (Madrid 1988)¹, que compartieron escenario en el Elebash Recital hall, actuación que formó parte de Flamenco Fest (2024), dicha actuación coronaba el día dedicado a Paco en América.² En la mesa estamos los autores, Francisco J. Bethencourt-Llobet (1977) y David Leiva (1977),³ junto al guitarrista alicantino-valenciano mencionado, Manuela y Juan José Téllez (amigo y biógrafo de Paco de Lucía), Miguel Marín (director del festival), Meira Goldberg, Antoni Pizà, Benjamin Lapidus, John Moore y Álvaro Baquero-Pecino (Universidad de Granada/CUNY), entre otros académicos-investigadores enamorados del flamenco⁴. En aquel lugar tan especial donde solía ir a comer Mario Escudero y Sabicas, seguimos compartiendo sobre Paco de Lucía en Nueva York. Teniendo presentes en la mesa a más de dos guitarristas-investigadores nos preguntamos sobre la aportación americana en Paco de Lucía y ¿En qué medida el dúo Mario Escudero y Sabicas, que ensayaban y actuaban en Nueva York, y los arreglos que hace junto a Modrego, influyen en los discos a dúo de Ramón de Algeciras y Paco de Lucía, cuando (re)interpretaban música Iberoamericana?, y, por otro lado, ¿que aportó América, su cultura y música(s) al compositor-guitarrista, Paco de Lucía?

En este capítulo, tras una breve contextualización en la que retrocedemos a la infancia de Paco de Lucía en la época donde Pepito y Paquito grabaron sus primeras demos (1959) encontramos algunas coplas-composiciones que ya tienen influencia americana. Haremos un repaso por la literatura que ha sido publicada no solo sobre ellos sino sobre esta nueva corriente-perspectiva desde donde se analiza el flamenco, como las aportaciones de Meira Goldberg (2019), Faustino Núñez (2021), Micael Pancraccio (2023), etc. y por otro, cómo se reinterpretan las coplas y el repertorio iberoamericano en la actualidad⁵. Contrastaremos algunas grabaciones que realizaron Ramón de Algeciras y Paco de Lucía ya en Madrid, donde reinterpretan coplas, canciones andaluzas-españolas de Marifé de Triana, que cantaba María Sánchez, a un joven Paco de Lucía. Estas coplas que quedaron en el disco duro del joven algecireño las (re)armonizarán a posteriori en diversas ocasiones llegando

¹ Utilizamos el doble concepto ya que, aunque Inmaculada Salomón tenga formación de conservatorio tiene un alto conocimiento de flamenco que demuestra en sus actuaciones como las que asistimos en el Teatro de la Zarzuela. Más información en: <https://balletnacional.mcu.es/es/compania/conoce-al-equipo/inmaculada-salomon>.

² Festival de Flamenco que se celebra en torno a marzo desde hace 2002 en EE. UU. y en Londres, organizado por Miguel Marín como director. Más información sobre el Flamenco Fest y la jornada: en https://www.flamencofestival.org/?post_type=festivales&p=11135.

³ A algunos de los guitarristas-investigadores presentes como Alejandro Hurtado, que pudimos escuchar previamente en el Teatro Alfíl de Madrid, organizado por el Círculo flamenco de Madrid, y a David Leiva con el que pudimos compartir escenario en el Aclam Club de Barcelona, que es un club- museo de la guitarra, en la presentación de su nuevo libro-disco *12 Flores* (Círculo Rojo - 2024).

⁴ Este reencuentro con Álvaro Baquero nos conecta con la jornada, *A vueltas con el Flamenco*, que sucesión en el Ministerio de Cultura, Madrid y a su posterior publicación, donde mencionamos el simposio internacional de Nueva York.

⁵ *Copla ideología y poder*, Entre Coplas y Flamenco. Cuplé, Canción española + Inés Luna.

a grabarla Paco para su disco póstumo, *Canción Andaluza* (2014). Aquellas canciones lberoamericanas, coplas y cuplés por bulerías, que igualmente cantaban Antonio Mairena o Pepe de Lucía en entornos festivos, como bien defiende Inés Luna (2021), tenían la misma presencia que las seguiriyas y tonás, que defendían con más intensidad. Veremos como Paco de Lucía arregla junto a su hermano tanto este repertorio lberoamericano como “Mañana de Carnaval” o “Tico Tico” (Leiva 2022). Años más tarde añade otras armonías con acompañamientos más jazzísticos, como los que realiza el pianista gaditano, Chano Domínguez (Cádiz 1960) en *10 de Paco* (1994), o junto a David Leiva en *12 Flores* (2024). A posteriori, analizaremos las actuaciones de las alumnas/os del ESMUC y Taller de Músics en el Auditorio de Barcelona donde compartieron escenario junto a algunos de los músicos que tocaban de gira con Paco de Lucía como Carles Benavent, Antonio Serrano, Niño Josele, etc. Para entender la trascendencia que tienen estas composiciones y arreglos, sus transcripciones previas forman parte del legado de Paco de Lucía.

Literatura y partituras que amplía la nueva perspectiva americanista en el flamenco

En la actualidad el flamenco y la figura de Paco de Lucía se investigan desde múltiples perspectivas. En un primer momento fue abordado por periodistas y personas de su entorno local, como Juan José Silva con el que conversábamos en Algeciras. Así mismo, otros investigadores, como Diego García Peinazo, han encontrado referencias de Paco en la prensa musical de la época años 70’s en *Discóbolo* como “El Jimi Hendrix del flamenco” (García-Peinazo 2023: 166) y por aparecer de refilón en la literatura de flamencólogos (Ríos 2002; Blas Vega 2006) donde Paco de Lucía está presente. Por otro lado, encontramos libros completos dedicados a Paco de Lucía como los de D. E. Pohren (1992)⁶, y Juan José Téllez (Téllez 1994-2024), que pasó por la Facultad de Ciencias de la Información, presente en las jornadas de Nueva York; y en la actualidad Cesar Suárez, que tras escribir su libro-ensayo sobre Sorolla (2023), escribe paralelamente su *Enigma Paco de Lucía* (2024), presentado en Madrid y Nueva York en el *Paco de Lucía’s Legacy* (2024)⁷. A esto sumamos otras publicaciones recientes sobre el guitarrista algecireño por escritores que pasaron por la Facultad de derecho como, Manuel Alonso Escacena, con su libro: *Paco De Lucía el primer flamenco ilustrado* (2023), que no solo trata cuestiones de derechos de autor, que ha luchado recientemente Faustino Núñez para que la familia de Lucía recibiera lo que merece en relación con los “silbadores” o arreglistas de la época. Al final del libro termina mostrando un buen trabajo de campo que incluye las voces de guitarristas como Juan Manuel Cañizares (Bethencourt 2011), Diego del Morao, etc. Esta literatura sobre Paco de Lucía se complementa con una aproximación más académica de sociólogos como Gerhard Steingress (1998-2006) y Aix (2014).

Sin embargo, sobre la figura de Paco y su relación con América específicamente la encontramos en otras publicaciones realizadas por poetas y filólogos (Grande 1996; Escobar 2022), antropólogas (Cruces 2002-2024; Castellero 2022), u otros compañeros (etno)musicólogos: (Alcina 2024); (Berlanga 2008-2020); (Bethencourt 2005-2025); (Castro 2020); (García-Peinazo 2017-2023); (Gómez 2020); Lapidus (2021-2024); (Leiva 2000-2024); (Manuel 2002-2024); (Murillo 2019); (Núñez

⁶ Una referencia fundamental es el libro de D. E. Pohren. *Paco De Lucía y Familia: El Plan Maestro* (Madrid: Sociedad de Estudios Españoles, 1992).

⁷ César Suárez recibe el respaldo de la familia y fundación de Paco de Lucía. Link de la fundación Paco de Lucía: <https://fundacionpacodelucia.com/>.

2017-2021); (Torres 2005-2024)⁸; (Zagalaz 2012-2024). En esta literatura académica, vemos que con más frecuencia se incluyen transcripciones, y podemos destacar la aportación de Faustino Núñez, Peter Manuel, Juan Zagalaz o David Leiva como precedentes a este nuevo tipo de investigación como fue “Paco de Lucía: creación, evolución y su relación con América Latina” (Leiva 2022). El guitarrista-transcriptor-musicólogo explora cómo el guitarrista algecireño incorporó elementos de la música lberoamericana en su obra, destacando su interacción con géneros como el bolero, el choro brasileño y el tango⁹. Dicha aportación confluye y se complementa con la presentación de Benjamin Lapidus impartida en Nueva York sobre “Entre dos aguas: An Examination of Paco de Lucía’s musical connections to the Americas” (2024).

No debemos dejar pasar otro tipo de publicaciones sobre la transcripción de la música de artistas que han crecido de manera significativa en las últimas décadas. En el mercado actual, podemos encontrar diversos libros de transcripción de la obra de Paco de Lucía, entre ellos los de Berges (2003), Cañizares (2005-2010), Leiva (2011-2024), Vargas (2009) y otras partituras de inspiración como las de Oscar Herrero (2017). En el ámbito del flamenco, especialmente en lo referente a la guitarra, persiste un debate recurrente sobre la transmisión del conocimiento (Bethencourt 2011-2023), (Calahorra 2019), (Hoces 2011), (Leiva 2001-2024), que tratan por un lado de dar el valor que tiene la transmisión oral, del modo que lo aprendieron Paco de Lucía y sus hermanos, y por otro que pueda quedar reflejadas en partituras en notación occidental con tablaturas¹⁰. Este dilema, aunque planteado con frecuencia en literatura de la etnomusicología, no se excluye en el contexto del flamenco, sino que se complementa de manera esencial¹¹. La transmisión oral sigue siendo indispensable como un vehículo para preservar la autenticidad, como construcción cultural e

⁸ Asimismo, textos como los de Norberto Torres (2005) ofrecen un enfoque biográfico y un análisis exhaustivo de la discografía de Paco de Lucía, desde su primer sencillo en 1964 hasta *Cositas Buenas* (2004), incluyendo sus colaboraciones con Camarón de la Isla.

⁹ Algunas de sus transcripciones las pueden acceder en su página web: www.davidleiva.net y en el sitio web oficial de Paco de Lucía (www.fundacionpacodelucia.com) proporciona información sobre el álbum “Dos guitarras flamencas en América Latina”, donde él y su hermano Ramón de Algeciras interpretan arreglos de piezas de compositores representativos de países como México, Cuba, Brasil, Perú y Argentina, adaptándolas al estilo flamenco.

¹⁰ Así como partituras alternativas que se presentan en DVDs, internet y multimedia.

¹¹ Podríamos seguir con el debate eterno de si el uso de la partitura sería incompleto o limitaría su alcance académico y pedagógico. El flamenco, al igual que otros idiomas-géneros musicales, que se originaron como tradiciones orales, el blues, el jazz, ha evolucionado en paralelo con la música escrita. La enseñanza en conservatorios como el Rafael Orozco en Córdoba o el conservatorio Paco de Lucía en Algeciras, donde no tenía que el flamenco se pudiera estudiar, al igual que en el Real Conservatorio de Música de Madrid, y, sin embargo, se estudia en otros conservatorios de barrios de Madrid y escuelas de música.

histórica (Bethencourt 2005-2011)¹² y la “esencia” de este arte¹³. Otros trabajos, como el de Diana Pérez-Custodio (2005), abordan a Paco de Lucía y a su flamenco desde una perspectiva teórica innovadora, como la teoría de la comunicación y la teoría musical, centrando su análisis en las rumbas de Paco de Lucía, que interpretaban José Carlos Gómez y José Manuel León en las I Jornadas de flamenco Paco de Lucía en Algeciras en 2023. Como vimos a continuación:



Fig. 1. José Manuel León y José Carlos Gómez actuando en una jornada dedicada a Paco de Lucía en Algeciras.¹⁴

A esta literatura académica y de transcripciones se suma a la nueva corriente americanista, previamente presentada en el Ministerio de Cultura en la jornada *A vueltas con el flamenco*, donde mencionábamos publicaciones de investigadoras/es como Meira Goldberg (2019), Daniel Gómez (2022), Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo (2024), Faustino Núñez (1998-2024), José Luis Ortiz Nuevo (2019-2024), etc.¹⁵ Como exponemos en dicha publicación:

Publicaciones [y una “nueva” perspectiva] que de algún modo habían sido silenciadas por la flamencología tradicional. Los «cantes [flamencos] que fueron canciones [iberoamericanas]»,

¹² Tesis doctorales como las de Bethencourt (2011), Hoces (2011), destacan la importancia de la transcripción en la enseñanza y estudio del flamenco, proporcionando ejemplos prácticos que abarcan diferentes épocas de la guitarra flamenca.

¹³ La incorporación de la partitura no desplaza la oralidad; por el contrario, llena vacíos en el aprendizaje y se posiciona como una herramienta fundamental para las nuevas generaciones de intérpretes y docentes.

¹⁴ Fotografías realizadas por los autores en la I jornada de flamenco Paco de Lucía en Algeciras, Cádiz.

¹⁵ Como mencionábamos en “A vueltas con el flamenco” presentada el Ministerio de Cultura y posterior publicación añade una nueva publicación a esta corriente: En 2021 publicamos un nuevo artículo en Cuadernos de Etnomusicología, esta vez sobre jazz flamenco, coescrita junto a Daniel Gómez Sánchez, donde hacíamos un pequeño «estado de la cuestión».

que compartió con nosotros Faustino Núñez en su conferencia en la Biblioteca Nacional de España [parte del congreso MUARES], fueron apropiaciones convertidas en coplas y cuplés por bulerías desde sus comienzos (Bethencourt-Núñez 2021).

Teniendo como referencia dicha publicación, encontramos otras presentaciones de estas investigadoras/es en Congreso-festivales como los de La Habana (IASPM AL 2006), Barcelona (*Ciutat Flamenco 2019-2024*), Madrid (*MUARES 2020-2025*)¹⁶, Sevilla (Flamex 2023), Nueva York (Paco de Lucía en América - Flamenco Fest 2024), Torrelodones (2024)¹⁷, que amplían esta corriente americanista. Teniendo en cuenta publicaciones previas como: *Música entre Cuba y España* (Linares y Núñez 1998); "Aportación de la música cubana y sus músicos al flamenco popular contemporáneo ¿reinterpretación de música cubana o creación? (Bethencourt 2006), presentada en la Casa de las Américas en la Habana, Cuba; *La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América: Su obra y toque por toque* (Gamboa 2014) y sus cuatro volúmenes: *!En er Mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna del flamenco* (2017); *Tremendo Asombro* (Ortiz 2019), donde José Luis Ortiz Nuevo incluye los vaciados de prensa realizados en La Habana; *Sonidos Negros: on the blackness on flamenco* (Goldberg 2019), traducida al castellano por Kiko Mora (2022), que a su vez aborda a Paco de Lucía en una nueva publicación *Mediterranean Music Scapes in Contemporary Spain. From Mosaic to Net* (2024), donde Paco de Lucía se encuentra enmarcado "Entre dos aguas" las del Mediterráneo y el Atlántico (Mora 2024: 92), la publicación *América en el Flamenco* (Núñez 2021); y la ya mencionada «Paco de Lucía: creación, evolución y su relación con América Latina» publicado en la *Revista de Flamencología* (Leiva 2022) y *Canción Andaluza* (Leiva-Bethencourt 2024: 1-4). Este libro presentado en Nueva York no solo contribuye con las transcripciones del disco sino nos hizo reflexionar sobre la reelaboración de las coplas-canciones españolas, que quiso conceptualizar Paco como andaluzas, sin embargo, en las rumbas "Señorita" junto a Oscar de León se muestra nuevamente esta aportación americana en sus armonías como veremos a posteriori.

Análisis de fragmentos de los discos Ramón de Algeciras y Paco de Lucía en Ibero(hispano)América Latina

Antes de llegar a *Canción Andaluza* (2024) es necesario (re)pensar que la identificación que han manifestado algunos músicos españoles con la música tradicional de Latinoamérica constituye un elemento clave para comprender las distintas fases que moldearon el panorama musical de la cultura hispana. En este contexto, el viaje musical emprendido por guitarristas como Paco de Lucía y su

¹⁶ Como debatimos y reflexionamos en el Ministerio de Educación en *A vueltas con el Flamenco*, junto a Cristina Cruces Roldán... " esta perspectiva americanista se suman varias ponencias que impartimos en congresos antes mencionados, como el Flamex y el Ciutat Flamenco de Barcelona (2023). De ellos han salido nuevas publicaciones editadas por Emilio y Francisco Escobar-Borrego, o artículos para Trans sobre *Hip hop y Flamenco*, donde se trabajan estas fuentes previas relacionadas al concepto de transculturación (Bethencourt-Chirinos 2024). Esta perspectiva americanista nos conecta con tesis doctorales defendidas recientemente en la Universidad Complutense de Madrid, por ejemplo, la de Daniel Gómez Sánchez sobre Rosalía y su equipo creativo-formativo (2024), que conecta su etapa de formación en el Taller de Músics y ESMUC con su trabajo posterior en EE. UU. En conexión con esta tesis también hay nuevas perspectivas sobre espacios performativos-educativos [...]"

¹⁷ Mesa redonda sobre Paco de Lucía en la que participaron Carmen Linares, Víctor Monge Serranito, Niño Josele y César Suarez etc.

hermano mayor, Ramón de Algeciras, por el folclore y la música popular latinoamericana se traduce en arreglos de obras de destacados compositores de la región, marcando un nuevo capítulo en la historia de la música flamenca.

La versatilidad de la guitarra española para adaptar las músicas de América Latina, sumada a la disposición de Paco de Lucía y Ramón de Algeciras para explorar nuevas líneas de investigación, derivó en la creación de un discurso musical innovador. Su repertorio abarcó piezas representativas de países como México, Cuba, Brasil, Chile, Paraguay, Venezuela, Perú y Argentina, (re)elaborándolas y transformándolas para llevarlas al terreno flamenco. Estas adaptaciones no sólo ofrecieron una nueva perspectiva musical, sino que también ampliaron el repertorio para guitarra flamenca de concierto a dúo, enriqueciendo tanto la tradición como la modernidad del flamenco. Esta modalidad de guitarra flamenca de concierto a dúo no fue iniciada por ellos, sino que tuvo sus antecedentes en Sabicas y Mario Escudero, quienes grabaron varios discos en Nueva York con un enfoque que combinaba el flamenco y la música popular como investigaba previamente José Manuel Gamboa en 2014. Dichos trabajos se convirtieron en una referencia crucial para Paco de Lucía, quien los conoció durante uno de sus viajes a la ciudad junto a la compañía del bailarín José Greco. Éste lo contrató como tercer guitarrista para una gira por Estados Unidos, marcando el inicio de una etapa de aprendizaje e inspiración. Estas experiencias iniciales sentaron las bases para que Paco desarrollara un enfoque único que aúna la herencia del flamenco con la exploración de otros géneros musicales. En aquel entonces, la influencia guitarrística principal de Paco de Lucía era Niño Ricardo, cuyas composiciones quedan reflejada en las bulerías, soleares y siguiriyas que Paco de Lucía deja registradas en sus primeras demos publicadas como *Pepito* y *Paquito* (2024). Sin embargo, los consejos de Sabicas y Mario Escudero lo llevaron a replantearse su enfoque y a explorar nuevos caminos dentro de la composición flamenca. En una entrevista concedida a José Luis Rubio para la revista *Triunfo* en 1971, Paco recordaba:

Cuando tenía quince años me fui a América, y allí oí a Sabicas y a Mario Escudero, y me di cuenta de que existía otra manera de tocar. Al principio no la podía comprender, y mi propia tradición me impedía aceptarla. Fue como un ‘shock’. Pero gracias a los consejos de Sabicas volví a empezar por el principio y a crear cosas nuevas. Esto fue la piedra de toque para que yo hiciera mi escuela y llegara a ser lo que soy hoy. Yo quiero mucho al flamenco y creo que estoy capacitado para hacerlo evolucionar (Rubio 1971: 49-50).

Como queda reflejada en esta entrevista, después de este encuentro y bajo la dirección artística de su padre, Antonio Sánchez Pecino, Paco de Lucía comenzó a grabar álbumes a dúo con Ricardo Modrego, discos tales como: *Dos guitarras flamencas en stereo* (1965), *12 canciones de Lorca* (1965) y *12 éxitos para dos guitarras flamencas* (1965). Posteriormente, junto a su hermano Ramón de Algeciras, publicó trabajos como *Canciones andaluzas para dos guitarras* (1967), *Dos guitarras flamencas en América Latina* (1967), *12 hits para guitarra flamenca en Hispanoamérica* (1969), que igualmente analizaba Benjamín Lapidus en Nueva York. Aunque estas producciones seguían la tendencia iniciada por Sabicas y Escudero, su enfoque estaba claramente orientado hacia un repertorio más “comercial”, probablemente en respuesta a la demanda de la casa discográfica. Por ejemplo, el mercado japonés, que solicitó un álbum con éxitos sudamericanos (Gamboa; Núñez 2003: 27). Debemos tener en cuenta que en este periodo en la Península Ibérica e islas había una moda por la música lberoamericana y en las casas se reunían para cantar boleros, bossa novas, rancheras, etc. y en muchos hogares el flamenco se entrelazaba con este repertorio, aunque tenía connotaciones

políticas (Bethencourt 2011: 6). Este período marcó un momento de transición para Paco, donde las influencias externas enriquecieron su creatividad y ampliaron su comprensión no solo del flamenco, sino de otras armonías y formas musicales.

En paralelo a estas colaboraciones, Paco comenzó a desarrollar su propio estilo compositivo. En 1967 grabó su primer disco en solitario, *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, y en 1969 su segundo álbum, *Fantasia flamenca*, donde encontramos las “Guajiras de Lucía”, que contienen no solo unos picados de vértigo sino nuevos grados y modulaciones no utilizadas en las guajiras tradicionales (I-V7-I..) analizadas por Faustino Núñez y Peter Manuel (Manuel 2004), que a veces pasa por la subdominante a lo que Paco amplía añadiendo otros grados y pasos por la modalidad flamenca. Estas producciones marcaron el inicio de una carrera en “solitario”, ya que siempre estuvo acompañado por sus hermanos, que transformarían el flamenco para siempre. Con estas grabaciones, Paco no sólo redefinió el lenguaje de la guitarra flamenca, sino que también estableció los cimientos de su futura influencia global, combinando técnicas tradicionales con innovaciones armónicas y rítmicas. La relación de Paco de Lucía con América Latina siempre fue profundamente enriquecedora. Incluso tuvo una residencia en Cancún, México, donde lamentablemente falleció en 2014. En una de sus últimas entrevistas, Paco compartió:

Me gusta tocar en América, porque la gente es muy efusiva. A los artistas que estamos llenos de miedo e inseguridad nos gusta tener una respuesta en la que el público te diga lo que siente (Sánchez 2014)¹⁸

Según el guitarrista Algecireño, le encantaba tocar en América y aunque “odiara” los viajes y los controles de los aeropuertos, el estar en un escenario con buen sonido ya era suficiente para él, pero escuchar la reacción de la audiencia, de un público cálido-entusiasta siempre ayudaba. Debemos tener en cuenta que esto lo vivió Paco de Lucía desde muy niño, con tan solo 16 años ya estaba viajando a Chicago, vía Nueva York que él mismo relata en el documental-película de su hijo Curro (Sánchez 2014). Tras las giras junto a su hermano Pepe de Lucía en la compañía de José Greco. En el año 1966, Paco de Lucía se integra a la compañía de Antonio Gades, siendo durante una gira con dicha compañía que llega a Brasil. En este país, se encuentra con las músicas cariocas, despertando en él un interés significativo (Pohren 1992: 67). La experiencia en Brasil se convierte en un punto de inflexión para Paco, quien comienza a explorar las guitarras brasileñas, caracterizadas por acordes cargados de tensiones y ritmos sincopados. Durante sus viajes, la bossa nova lo acompañaba constantemente, ya fuera en los taxis, hoteles o emisoras locales. Según el guitarrista Emilio de Diego, esta música lo impregnaba como “por ósmosis”, influyendo profundamente en su percepción rítmica y armónica. Paco, lejos de limitarse a escuchar, aprovechaba cada momento libre para tomar la guitarra y explorar las posibilidades que estas influencias le ofrecían. Comenzó a incorporar contratiempos, síncopas y valores rítmicos propios de la bossa, expandiendo las fronteras del flamenco. En lugar de utilizar la cejilla de forma tradicional, experimentaba con acordes abiertos y nuevas posiciones que le obligaban a buscar armonías más complejas y matices inéditos para su música, el flamenco. Estas innovaciones no se limitaron a los estilos rítmicos como la bulería; también se reflejaron en estilos melódicos y profundos como las granaínas y las seguriyas, donde pequeños

¹⁸ Más información de esta entrevista en: <https://www.notimerica.com/cultura/noticia-paco-lucia-le-gustaba-tocar-america-porque-gente-muy-efusiva-20140226183800.html>.

detalles, como “dos notitas” que podía escuchar en la radio de un taxi o el ascensor de un hotel, encontraban su lugar en su música. Además de esta absorción espontánea, su contacto directo con músicos brasileños de renombre, como Antonio Carlos Jobim, João Gilberto y Baden Powell, fue determinante. Incluso colaboró con Djavan (Pancracio 2023). Durante un ciclo de música brasileña en la televisión de Sao Paulo, Paco tuvo la oportunidad de convivir y compartir experiencias con estos artistas, profundizando en la riqueza del repertorio brasileño. Este intercambio no sólo consolidó su admiración por figuras como Baden Powell, con quien desarrolló una estrecha amistad, sino que también amplió aún más su visión musical, transformándola en una herramienta para enriquecer el flamenco desde sus raíces hasta sus exploraciones más vanguardistas. Este viaje musical evidencia cómo el compositor-guitarrista supo integrar influencias extranjeras sin perder la esencia flamenca, demostrando una vez más su genio y capacidad para reinventar el lenguaje musical de su tiempo (Gamboa 2003: 25).

Los arreglos presentes en los discos *Dos guitarras flamencas en América Latina e Hispanoamérica* reflejan una visión profundamente flamenca, donde las técnicas y dinámicas características del toque se despliegan con maestría. La interpretación de Paco de Lucía y Ramón de Algeciras destaca por su impecable limpieza técnica y el uso sofisticado de recursos guitarrísticos, cualidades que ya en esa época auguraban su posición como figuras revolucionarias de la guitarra flamenca. Paco, como voz principal, mantiene un equilibrio sonoro preciso con la segunda voz de su hermano, logrando versiones de una calidad excepcional. Por ejemplo, como veíamos en la transcripción del “Tico Tico” mostrada en la Jornada Nueva York:

The image shows a musical score for the piece "Tico Tico" arranged for two guitars. The score is in 4/4 time with a tempo marking of 100. It features two staves: "Guitarra 1" and "Guitarra 2". Guitarra 1 has a vocal line with lyrics "i m ..." and a melodic line. Guitarra 2 provides harmonic accompaniment. The score includes chord diagrams for F#m and Dm, and various musical notations such as fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (>).

Fig. 2. Transcripción del arreglo de Paco de Lucía del “Tico Tico” por David Leiva incluida en el libro de transcripciones *The best of Paco de Lucía*.

La habilidad de Paco de Lucía para realizar arreglos de piezas populares y folklóricas de compositores representativos de América Latina, como Zequinha de Abreu con su tema brasileño “Tico, tico” (1917), ha marcado un hito en la evolución del flamenco. Este enfoque se ha traducido en la reelaboración del repertorio a dúo para guitarra flamenca, destacando la versatilidad del

instrumento bajo la influencia creativa de los hermanos de Algeciras. La composición “Tico, tico” es una canción brasileña con un ritmo característico de choro. La pieza hace alusión al ave chicol, conocida en Brasil como el “Tico-Tico”. El choro, originario de la música popular brasileña, tiene más de 130 años de historia y se considera “la primera música popular típica de Brasil” (Canzio 1996). En la versión interpretada por ambos guitarristas, el ritmo original de choro se revela como una oportunidad para mostrar una habilidad innata en la adaptación de este tipo de piezas. El tempo rápido de la pieza original permite a los guitarristas realizar una interpretación rica en recursos técnicos, acompañados por el constante y veloz ritmo de las maracas. Estructuralmente, “Tico-Tico” se organiza en tres secciones: una introducción, una segunda parte en La menor y una tercera en La mayor, todas en compás de 4/4. Este análisis confirma no sólo el virtuosismo técnico de los intérpretes, sino también su capacidad para adaptar géneros diversos al lenguaje flamenco, aportando nuevas perspectivas musicales y culturales.

The image displays a musical score for the piece "Tico Tico". It consists of two systems of notation, labeled 1 and 2. System 1 features a treble clef with a 4/4 time signature and a tempo marking of ♩ = 250. It includes four guitar chord diagrams at the top: Remi (xx0231), Sol7 (320001), Do (x32010), and Lam (x02310). The notation includes a melodic line with various rhythmic values and fingerings, and a bass line with fret numbers (15, 13, 12, 14, 12, 10, 9, 12, 10, 7, 4, 0). System 2 shows a different melodic line with lyrics "a m i a m i m" and a corresponding bass line with fret numbers (1, 3, 2, 0, 1, 0, 3, 2, 3, 0, 1, 2, 1, 0, 2, 1, 0). The score is presented in a standard Western musical notation style with tablature below the staff.

Fig. 3. Continuación de la transcripción de “Tico Tico” donde se aprecia el acompañamiento de Ramón de Algeciras con acordes, escalas y arpeggios.

La transcripción de esta versión resulta fundamental para analizar detalladamente los aportes musicales realizados. La partitura, escrita en notación occidental “convencional” pero además se añade la tablatura, permite identificar con precisión las posiciones de las manos y en que trastes ponemos los dedos que nos recuerda a las transcripciones de vihuela, pero en este caso utilizadas por los guitarristas flamencos con sus rasgueos característicos, etc. Como bien sabemos, la tablatura, es un sistema muy antiguo y que, aunque nos remonte a la época renacentista, propio de instrumentos con trastes, antes de tripa y ahora metal, es especialmente valiosa en la guitarra “española” tanto clásica como flamenca, donde una misma nota puede ejecutarse en diferentes posiciones del mástil (Ramos 2017). Este detalle asegura una interpretación fiel a la interpretación de Paco de Lucía y Ramón de Algeciras y contextualiza la técnica utilizada. Este tipo de tablatura la utilizan otros músicos de músicas populares urbanas de otros contextos culturales vinculados a este

artículo, tanto para guitarra acústica, “española”, eléctrica, violao, etc.¹⁹ Como veremos a continuación el tocar en directo con algunos de los guitarristas, músicos americanos, brasileños y británicos enriquecieron no sólo a Paco de Lucía como guitarrista virtuoso, sino como compositor y músico, por ende, al flamenco que compondría a posteriori.

Colaborando con otros músicos americanos de jazz-flamenco

El impacto de reconocidos músicos americanos como Al di Meola (EE. UU.), Carlos Santana (Jalisco, México), Chick Corea (USA), Rubem Dantas (Brasil) y Alain Pérez (Cuba) (Bethencourt 2006), se refleja claramente en su obra, que se caracteriza por una “fusión” o “hibridación cultural” como la conceptualiza el sociólogo francés-sevillano (Steingress 2004) llena de influencias culturales-musicales y que enriquecen su multi identidad o identidad múltiple (Bethencourt-Leiva 2005-2025). Estos artistas ejercieron una marcada influencia en sus composiciones, enriqueciendo su repertorio con matices y perspectivas únicas. Además, su colaboración con destacados músicos españoles, muchos de los cuales también exploraban el jazz, dejó una huella significativa en su desarrollo artístico. Pedro Iturralde, Jorge Pardo, Carles Benavent y Antonio Serrano son solo algunos de los nombres que compartieron experiencias musicales con Paco de Lucía, influyendo profundamente en su evolución como guitarrista y compositor.

Como mencionamos en Nueva York, para comprender el concepto jazz-flamenco, y lo que realizó Paco de Lucía, no podemos pasar por alto una serie de grabaciones como las composiciones “Sketches of Spain” de Miles Davis, que inicialmente formó parte de su legendario álbum *Kind of Blue* (1959). En el disco posterior que incluía el nombre del single *Sketches of Spain album* (1960) el genial compositor-trompetista incluyó una saeta, una soleá y una reinterpretación del Concierto de Aranjuez del maestro Rodrigo.

Para comprender las colaboraciones que Paco de Lucía llevó a cabo con músicos de jazz de España y Estados Unidos, es esencial hacer referencia a los encuentros previos entre el jazz y el flamenco, como los que tuvieron lugar con figuras como Hampton, Davis y el *Olé* de Coltrane (Iglesias 2005), que analizaba en el congreso de IASPM Kassel. Estas interacciones han sido objeto de investigación por parte de periodistas especializados, como Calvo-Gamboa (1994) y Clemente (1995), así como de académicos que han abordado el tema del jazz-flamenco o flamenco-jazz en sus trabajos, como Iglesias (2005) y Zagalaz (2012), Manuel (2016), Bethencourt-Gómez (2022), donde ampliamos la idea que los músicos cubanos como Alain Pérez, Ariel Brínguez y Michael Olivera, etc. estaban no solo enriqueciendo la escena de jazz de Madrid sino la de flamenco. Además, en los últimos años ha habido un crecimiento significativo en la bibliografía, los discos y las tesis doctorales dedicadas a los artistas flamencos y de jazz que colaboraron con Paco de Lucía, como lo demuestra la investigación de Trinidad Jiménez (2019) centrada en Jorge Pardo, que cuyo lenguaje y conocimiento del jazz, como el de Chano Domínguez y Antonio Serrano, tuvieron un influjo en Paco de Lucía. Así pues, la transferencia en algunos casos es directa de maestros como Chick Corea y en otras a través de músicos españoles de jazz.

¹⁹ Como ejemplo, podríamos mencionar los manuales de *Rock School* donde encontramos transcripciones de distintos géneros con tablaturas o los manuales de acompañamiento al cante y al baile de David Leiva fundamentales para las alumnas/os que están aprendiendo cómo acompañar distintos palos flamencos. David Leiva (2009). *Manuales de acompañamiento al cante y al baile*. Barcelona: Carisch.

En 1968, el saxofonista español Pedro Iturralde grabó dos discos titulados *Jazz Flamenco* (Hispavox), posteriormente rebautizados como *Flamenco Jazz*, y en 1968 lanzó una nueva versión (volumen 2), en la que contó con la participación de Paco de Algeciras, como aparecía Paco de Lucía en los créditos (Bethencourt-Leiva 2025). Por otro lado, el guitarrista flamenco Sabicas, radicado en la ciudad de Nueva York, fue pionero en las colaboraciones con músicos de otros géneros musicales de Estados Unidos. En 1970, Sabicas grabó *Rock Encounter* con el guitarrista Joe Beck, aunque el propio Sabicas solía desestimar este disco y le decía a Paco de Lucía que no necesitaba hacer tales “fusiones”²⁰. El concepto que utiliza el sociólogo alemán-sevillano para encuentros de músicos de una misma cultura, como Jorge Pardo y Paco de Lucía, pero prefiere utilizar el de “hibridación transcultural”, cuando provienen de diversos contextos culturales como el encuentro de Beck-Sabicas.

Debemos recordar que tanto Paco de Lucía como Enrique Morente rechazaban el concepto de “fusión” en la música. En su lugar, creían en el encuentro de músicos procedentes de diversas culturas y tradiciones musicales. Reconocían que la música popular, los acordes de la bossa nova, el rock o el jazz podían enriquecer la armonía del flamenco. Como “hijos de su tiempo”, ambos artistas se vieron influenciados por el contexto social-político tanto en España como en el resto del mundo. Paco de Lucía vivió, grabó y trabajó en Madrid durante una época en la que el rock and roll era considerado como la música “auténtica”, tal como lo expresó Lennon en *Voicing the Popular* (Middleton 2006). Los jóvenes artistas flamencos anhelaban que su música reflejara los sonidos que escuchaban en la radio, incluyendo las bandas brasileñas, de jazz y de rock.

A parte de las armonías y de la búsqueda de un sonido o un tipo de producción del sonido (Juan de Dios-De la Paz 2023) otra contribución significativa del guitarrista algecireño fue la inclusión de los bongos en “Entre dos aguas” y el cajón afroperuano en su conjunto flamenco. En 1981, lo incorporó por primera vez en una grabación, específicamente en el disco: *Solo quiero caminar* (1981), marcando así un hito en la evolución del flamenco al integrar este instrumento, como explica Antonio Carmona (Ketama) y el propio Paco de Lucía en una serie de programas grabados-producidos por Javier Limón²¹. Desde entonces, el cajón se ha convertido en uno de los elementos fundamentales del flamenco contemporáneo, e incluso ha sido adoptado y normalizado en otros géneros musicales. Según Paco de Lucía tuvo su primer encuentro con el cajón durante una fiesta en casa del embajador de España en Perú, donde el legendario percusionista peruano Caitro Soto acompañaba a la cantautora Chabuca Granda. Sin embargo, por otro lado, el percusionista peruano Pepe Ébano, con quien grabó el famoso tema “Entre dos aguas”, afirmaba que entre los años 1967 y 1969, durante la grabación de algunos temas hispanoamericanos, le había enseñado el cajón a Paco de Lucía, este instrumento no captó mucho su atención en aquel momento. A continuación, entenderemos más sobre la aportación americana a las composiciones-grabaciones de Paco de Lucía & Friends.

²⁰ Comentada por el propio Paco de Lucía en el documental de su hijo Curro (Sánchez 2014) que incluye un extracto de Sabicas diciendo que se había ido de uno de sus conciertos que con lo bien que tocaba Paco de Lucía el flamenco qué necesidad tenía de meter esos otros instrumentos que nos conectan con la cita que recoge Ismael Alcina en su investigación sobre Carles Benavent que en una ocasión uno del público gritó “El de la guitarra China que se marche” refiriéndose al bajo eléctrico (Alcina 2024). Cita que adelantaba en el Congreso de Ciutat Flamenco Barcelona (2023).

²¹ Sección del programa se puede acceder en: <https://youtu.be/6uEmntKOOcE?si=ZKBxMPgxYsl-Eoy8>.

Canción Andaluza que contiene armonías americanas

Haciendo una breve (re)exposición a las coplas-canciones españolas-iberoamericanas²², que Paco de Lucía escuchaba de niño en la radio y de la voz de su hermana, en 2014 Paco de Lucía graba una obra esencial dentro de su legado *Canción Andaluza*. Este álbum simboliza su profundo vínculo con la copla y su capacidad para reinterpretarla desde una perspectiva flamenca. Publicado póstumamente en 2014, este álbum no solo refleja la conexión del guitarrista algecireño con un género que marcó su infancia, sino que también rinde homenaje a los sonidos que lo acompañaron en sus primeros años de vida. Además, este trabajo ha servido de base para un nuevo libro de partituras publicado recientemente (Leiva 2024) y presentado en la jornada de Nueva York, consolidando la importancia de esta obra en el estudio y difusión del repertorio flamenco y su multi-identidad.

La copla, un género que combina poesía y música, estuvo profundamente arraigada en el entorno familiar de los Sánchez Gomes. En *Canción Andaluza*, Paco de Lucía imprime su sello inconfundible en ocho clásicos de la copla, en su mayoría compuestos por Rafael de León, Quintero y Quiroga. Estas piezas, interpretadas originalmente por grandes figuras como Concha Piquer o Estrellita Castro, son revisitadas con una sensibilidad única, donde el respeto por la tradición se fusiona con su visión innovadora. Sin embargo, el álbum no solo conserva la esencia de estos clásicos, sino que también revitaliza su memoria emocional, dotándolos de una riqueza armónica y rítmica que trasciende géneros y épocas. *Canción Andaluza* no es únicamente un tributo a la tradición, sino una síntesis artística que expande las posibilidades del flamenco, conectándolo con otras formas de expresión musical, cultural, y lo americano, nuevas armonías que aprendió de sus compañeros brasileños y músicos de jazz norteamericanos también están presentes. Como podemos observar en la interpretación de un clásico:

Ojos verdes

Valverde, León y Quiroga Trans. David Leiva

Capo: 3

Libre C10

Fig. 4. Ojos verdes transcripción David Leiva (2024)

²² Paco de Lucía conceptualiza estas coplas-canciones españolas y las vuelve a grabar y no llega a “Canciones Andaluzas” ya que fallece el 25 de febrero de 2014. Será su sobrino José María Bandera, hijo de su hermana María Sánchez, que había girado a trío junto a Paco de Lucía y Juan Manuel Cañizares por Japón, Italia, etc. quien ponga sobre el escenario este disco de su tío. Coplas que igualmente le cantaba su madre.

A lo largo de su carrera, Paco de Lucía exploró e interpretó piezas emblemáticas de la copla, como *María de la O* y *Ojos Verdes*. Estas composiciones, que forman parte del repertorio clásico español, fueron grabadas inicialmente en 1965 junto a Ricardo Modrego en el álbum *12 éxitos para 2 guitarras flamencas*. Décadas más tarde, en 2014, fueron revisadas en *Canción Andaluza*, otorgándoles una nueva dimensión artística y un enfoque más introspectivo. Analizando las distintas versiones, vemos que la versión de 1965 refleja un enfoque más tradicional con arreglos que priorizan la instrumentación basada exclusivamente en el dúo de guitarras. En contraste, las reinterpretaciones de 2014 muestran una evolución significativa en el estilo del guitarrista, incorporando elementos rítmicos y estilísticos más complejos, una tímbrica más rica y una técnica depurada, además de cuestiones de producción. Un aspecto distintivo en estas nuevas versiones es el tempo más pausado, reflejando no solo la madurez musical del maestro, sino también su experiencia acumulada a lo largo de los años. Esta aproximación más reposada permite apreciar con mayor detalle la riqueza de los matices y la sutileza expresiva de cada interpretación.

El uso de tempos más lentos en *Canción Andaluza* se alinea con la enseñanza del maestro Víctor Monge “Serranito”, quien en sus *Master Class* enfatiza la importancia de interpretar las piezas con calma para maximizar la expresividad, resaltar los detalles y transmitir con mayor claridad la emoción musical (Monge 2015)²³ En este sentido, la elección de tempos en el álbum no solo responde a una decisión técnica, sino que también se manifiesta como un reflejo de la madurez artística de Paco de Lucía en su última etapa creativa. En esta otra rumba de madurez junto a Oscar D’ León:

Fig. 5. Transcripción de “Señorita” en *Canción Andaluza* (Leiva 2024).

Desde una perspectiva analítica, *Canción Andaluza* representa la síntesis musical de la vida de Paco de Lucía. En este álbum convergen todos los elementos que definieron su trayectoria: desde el flamenco más ortodoxo hasta las exploraciones más vanguardistas, pasando por su estrecha relación

²³ La charla del maestro Víctor Monge fue impartida en el I Seminario de Institut Flamenco de Barcelona en 2015. Vemos como de estos encuentros y seminarios como los que realizamos con el maestro en la Universidad Complutense de Madrid han salido publicaciones e incluso estamos trabajando para que se le dé la mención de doctor honoris causa como el que recibió Paco de Lucía por la Universidad de Cádiz.

con el cante, su conexión con la música latinoamericana, la influencia del jazz en sus improvisaciones, la música clásica, la poesía, el fado y la copla. Se trata de un testimonio artístico que encapsula la esencia del guitarrista, reflejando su capacidad para integrar múltiples influencias sin perder la identidad flamenca.

Influencias americanas en la *Suite de Lucía*

En 2019, en el marco del I Congreso de Flamencología y Pedagogía Flamenca del Festival Ciutat Flamenco de Barcelona, se organizó una mesa redonda con motivo del quinto aniversario del fallecimiento de Paco de Lucía. Este evento constituyó un espacio de reflexión y análisis sobre su legado musical, centrándose en el impacto del disco *Solo quiero caminar* (1981), una obra que marcó un punto de inflexión en la evolución del flamenco contemporáneo. La mesa redonda permitió debatir sobre el antes y después que supuso este álbum, destacando su innovación rítmica, armónica y su papel en la consolidación del formato de sexteto flamenca.



Fig. 6. I Congreso Ciutat Flamenco (Maud Sophie, 2019).

Como podemos ver en la mesa redonda, organizada-moderada por David Leiva, en Aclam club, Barcelona, contó con la participación de destacados miembros del primer sexteto de Paco de Lucía, entre ellos Pepe de Lucía, Jorge Pardo, Carles Benavent y Rubem Dantas. Cada uno de ellos aportaron no solo su visión sobre la grabación del disco, el contexto en el que se gestó y su impacto en la escena flamenca internacional sino sus influencias y lo que supuso el trabajar de años junto a Paco de Lucía. Fue una conversación enriquecedora que permitió desentrañar detalles sobre la creatividad del maestro, su capacidad para integrar elementos del jazz y la música latinoamericana en el flamenco y el proceso de experimentación sonora que caracterizó su carrera.

En aquel entonces, se había finalizado el libro de transcripciones: *Solo quiero caminar*, un proyecto que permitió profundizar en los aportes musicales y la trascendencia de esta obra. Este estudio no sólo analizó la estructura compositiva del disco, sino también su repercusión en generaciones posteriores de guitarristas y su influencia en la transformación del flamenco en un

género con mayor proyección internacional (Leiva 2019). La combinación de bulerías, tangos y rumbas con arreglos innovadores y la participación de músicos de formación jazzística como Jorge Pardo y Carles Benavent sentaron un precedente en la manera de concebir el flamenco de concierto.

The image shows a musical score for a rumba fragment. It consists of four staves: a vocal line, a guitar line, a bass line, and a piano line. The guitar part is marked with a capo at the second fret and includes complex rhythmic patterns and chord changes (D, C3, Cm7, E, Dm7). The vocal line has lyrics: "P... i P... cam i". The bass line and piano line provide harmonic support.

Fig. 7. Fragmento de rumba “Solo quiero caminar” (Leiva 2019).

Fue precisamente en el contexto de esta mesa redonda donde surgió la idea de producir la *Suite de Lucía*, ideada por David Leiva, una iniciativa que marcó un paso importante en la reinterpretación orquestal de la obra del maestro. Los arreglos fueron desarrollados por Joan Albert Amargós, Santi Galán y el propio Leiva, basados en las transcripciones previas. En el concierto inaugural (2021), que fue una coproducción con la ESMUC, el Taller de Músics y el Auditori de Barcelona, participaron tanto músicos emergentes como figuras consagradas como Carles Benavent, Antonio Serrano y Rafael de Utrera. Este espectáculo también se llevó a cabo al año siguiente con la participación de Chano Domínguez. En Madrid (2023), se realizó otra versión con la colaboración de Joan Albert Amargós, Carles Benavent, Niño Josele, Farru y Rafael de Utrera (Festival Flamenco Madrid). En todos estos eventos, David Leiva participó como guitarrista. La *Suite de Lucía*, junto con la *Suite de la Isla* y la *Suite Flamenca*, pone de manifiesto la relevancia de contar con la música de Paco en formato escrito, permitiendo su legado, estudio y difusión a nivel académico y artístico. Además, estos proyectos han servido como vehículo para seguir transmitiendo las composiciones del maestro a nuevas generaciones de músicos del Taller de Músics, Institut Flamenco de Barcelona, ESMUC, etc. y aficionados, asegurando que su legado continúe vivo y en constante evolución. Como podemos ver un ejemplo del concierto de Barcelona:



Fig. 8. Suite de Lucía (Joan Cortés, 2021).

Tener las composiciones transcritas de Paco de Lucía ha permitido no sólo preservar su legado, sino también abrir nuevas posibilidades creativas al arreglar y orquestar su música, llevándola a los jóvenes músicos que provienen de la clásica o el jazz como los del ESMUC, nuevos públicos y formatos diferentes sin perder su esencia. Este acceso al legado escrito ha facilitado su difusión y ha permitido la reinterpretación de su obra en diversos contextos musicales, adaptándola a nuevas sonoridades y enfoques interpretativos (Leiva 2022).

La transcripción, lejos de ser únicamente una herramienta técnica, se ha convertido en un medio esencial para acercar el flamenco a nuevos públicos y garantizar su comprensión en un marco académico y artístico. La posibilidad de estudiar con precisión la obra de Paco de Lucía ha permitido a intérpretes y compositores comprender mejor su lenguaje musical, contribuyendo a la evolución del flamenco contemporáneo y a su proyección en el ámbito internacional. De este modo, la transcripción se posiciona como un puente entre la tradición y la innovación, asegurando que el legado del maestro continúe siendo una fuente inagotable de inspiración y estudio para futuras generaciones. Como podemos ver en el arreglo de la Rumba “Entre dos Aguas”, que mostrábamos en Nueva York:

Fig. 9. Transcripción de la armonía y ritmo de la segunda sección de “Entre dos Aguas”.

Como podemos ver la sección de la Rumba “Entre dos Aguas”, armonía ya presentada en el alzapúa, que nos recuerda a un bajo tumbao, modalmente para los flamencos se la entiende como tocar por granaína: Em- D- C- B (iv- III- II- I) teniendo en cuenta la “Cadencia Andaluza” que los flamencos utilizan por este palo (Bethencourt 2011-Bethencourt-Leiva 2025)²⁴. Como podemos ver en el arreglo orquestal de la Rumba “Entre dos Aguas” arreglada para la *Suite de Lucía*:

Fig. 10. Arreglos de Suite de Lucía: Santi Galán y David Leiva “Entre dos Aguas.”

²⁴ Un análisis ampliado se encuentra en el capítulo 5 de “Paco de lucía y el jazz” del libro escrito por Francisco Bethencourt Llobet y David Leiva Prados: *Paco de Lucía: a virtuoso flamenco guitarist-composer and his multi-identity* (forthcoming 2025).

Dentro de la Suite de Lucía, una de las secciones más emblemáticas y aclamadas del concierto fue el movimiento basado en diversas rumbas de Paco de Lucía, cuya estructura y transcripción fueron realizadas por Leiva. En esta parte de la obra, se llevó a cabo un ejercicio de orquestación integral en el que la guitarra flamenca dialogó con una amplia paleta instrumental que incluyó cuerdas, vientos, piano y percusión, generando una reinterpretación sinfónica sin precedentes de la obra del maestro algecireño.

Los arreglos orquestales fueron concebidos por Santi Galán y David Leiva bajo la dirección artística y el criterio estético de Joan Albert Amargós, una de las figuras más relevantes en la fusión entre la música flamenca y la sinfónica. Su trabajo permitió expandir la sonoridad del universo musical de Paco de Lucía sin desvirtuar su esencia ni comprometer su identidad artística. La adaptación respetó meticulosamente los elementos fundamentales del lenguaje flamenco, preservando los matices rítmicos y armónicos característicos del guitarrista, al tiempo que integró nuevas texturas y dinámicas propias del formato orquestal.

A través de esta instrumentación elaborada, la *Suite de Lucía* (2021) consiguió equilibrar la fidelidad al flamenco con la riqueza tímbrica de la orquesta, demostrando la capacidad de la música de Paco de Lucía para trascender formatos y fronteras estilísticas. La fusión de la guitarra con una estructura sinfónica amplificada permitió mantener la espontaneidad y la expresividad flamenca, pero con un alcance sonoro más expansivo y envolvente. En este sentido, el trabajo de orquestación no se limitó a una simple adaptación, sino que funcionó como una relectura respetuosa y profunda de la obra original, resaltando su atemporalidad y versatilidad. Este movimiento constituyó, sin duda, uno de los momentos más apoteósicos de todo el concierto, no solo por la majestuosidad de la interpretación, sino también por la forma en que evidenció la riqueza compositiva de Paco de Lucía en un nuevo contexto musical. La *Suite de Lucía* reafirmó que la obra del maestro, profundamente arraigada en la tradición flamenca y otros códigos que provienen de su multi-identidad, posee una capacidad única para dialogar con otras formaciones instrumentales sin perder su esencia. Así, esta reinterpretación orquestal se erige como un testimonio de la universalidad de su legado y de su impacto duradero en la música contemporánea.

Conclusiones

Esta investigación sobre América en Paco de Lucía y su relación con distintos conceptos, que se vinculan a su multi-identidad, “Hispanoamérica” (1969), “Iberoamérica”, incluyendo influencia lusófona de Portugal y Brasil²⁵, Norteamérica, con la colaboración con músicos de jazz como Chick Corea o Al di Meola, no solo nutren sus armonías y conciertos homenajes, sino revela un vínculo profundo y determinante en la evolución del guitarrista algecireño. Desde su infancia, la influencia de la música iberoamericana y las canciones que escuchó en su hogar marcaron el desarrollo de su repertorio. Sus primeras grabaciones en dúo con Ramón de Algeciras entre 1967 y 1969 evidencian esta temprana conexión con el repertorio (ibero)latinoamericano, anticipando la integración de estos elementos en sus futuras composiciones. El repertorio nos hace reflexionar sobre los conceptos y etiquetas analizadas.

²⁵ Colaboraciones con músicos como Djavan en “Océano”:
https://youtu.be/MWh78SM5G7k?si=it3_ncGCf3lxwRUM.

La absorción de armonías y estilos musicales como la bossa nova y el jazz, tanto a través de sus interacciones con músicos en Madrid como en sus giras internacionales, transformó no sólo su lenguaje musical sino el del flamenco contemporáneo en su conjunto. Esta apertura hacia nuevas sonoridades coincidió con el trabajo de otros innovadores del flamenco como Víctor Monge “Serranito” y Manolo Sanlúcar, consolidando un proceso de renovación en el género.

A pesar de la abundante literatura sobre Paco de Lucía desde la antropología, la literatura y la sociología, como nos exponía Gerhard Steingress hace años en Newcastle, se ha identificado una carencia en los estudios detallados sobre sus composiciones. La labor de transcripción de David Leiva entre 2011 y 2024 ha permitido contrastar el repertorio iberoamericano presente en la obra del maestro con las investigaciones de Benjamin Lapidus, Francisco Bethencourt, y otros especialistas, facilitando una comprensión más profunda de su producción musical tardía. Este análisis ha sido enriquecido con el testimonio de músicos clave en la trayectoria de Paco de Lucía, como Carles Benavent, Jorge Pardo, Pepe de Lucía y Rubén Dantas.

El trabajo de campo y la participación en eventos académicos y festivales han contribuido a resituar la influencia americana en la música de Paco de Lucía. La *Suite de Lucía* y la interpretación de su legado en escenarios como el Ciutat Flamenco de Barcelona o el campus de Algeciras han evidenciado la transferencia y trascendencia de su obra en el panorama musical contemporáneo. Su último álbum, *Canción Andaluza* (2014), es una muestra de su capacidad para reinterpretar no solo la copla desde una perspectiva del flamenco contemporáneo, sino que incluye la influencia americana, evidenciando una evolución estilística que conecta sus primeros arreglos con su madurez artística.

Por último, el estudio de la relación de Paco de Lucía con América permite comprender cómo el guitarrista incorporó influencias del folclore y la música popular urbana latinoamericana y del jazz sin perder la “esencia” del flamenco. A través de la transcripción y análisis de sus obras (Leiva 2024), se ha demostrado la riqueza de su legado (Bethencourt-Murillo 2019) desde una aproximación cultural y su impacto en la evolución del flamenco como arte global y en escenarios globales (Goldberg eds. 2015). La investigación continúa abriendo nuevas vías para la reflexión sobre la interacción entre el flamenco y músicas que suceden en diversos contextos, consolidando la figura de Paco de Lucía como un puente entre tradiciones musicales diversas.

Referencias bibliográficas

Alcina, Ismael. 2024. “Carles Benavent: una aproximación (etno)musicológica a su figura y obra.” *Sinfonía Virtual* 46. www.sinfoniavirtual.com/revista/046/benavent.pdf.

Aráez Santiago, T., E. Encabo Fernández y I. Matía Polo, eds. 2024. *Cuplé y canción española: escenarios de representación*. Madrid: Dykinson.

Bennett, Andy y Richard Peterson. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Berges, Jorge. 2004. *Fantasía Flamenca de Paco de Lucía*. Madrid: De Lucia Gestión.

Berlanga, Miguel Ángel. 1997. "Tradición y Renovación: Reflexión en Torno al Antiguo y al Nuevo flamenco." *TRANS Iberia*. <https://www.sibetrans.com/trans/article/311/tradicion-y-renovacion-reflexiones-en-torno-al-antiguo-y-nuevo-flamenco>.

Berlanga, Miguel Ángel, ed., Norberto Torres, Ramón Soler, Guillermo Castro y Eugenio Cobo. 2021. *El Flamenco Baile, Música y Lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*. Granada: Editorial Universidad de Granada y Sevilla.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2005. "Encontrando un lugar en la Música Popular [Urbana]: flamenco como *Popular Music*." *Zaragoza: Revista Aragonesa de Musicología* 21(1): 121-132.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2006. "Aportación de la música cubana y sus músicos al flamenco popular contemporáneo ¿reinterpretación de música cubana o creación?" En *Música Popular, escena y cuerpo en la América Latina: prácticas, presentes y pasadas*. Habana: IASPM-AL.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2011. *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*. PhD Dissertation, Newcastle University.

Bethencourt Llobet, Francisco y Eduardo Murillo Saborido. 2019. "El legado de Paco de Lucía: La transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea." *Roseta* 14: 82-103.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2021. "En torno a la copla y el flamenco: una perspectiva etnomusicológica-performativa." En *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*, editado por Enrique Encabo y Inmaculada Matía-Polo. Madrid: Dykinson.

Bethencourt Llobet, Francisco y Daniel Gómez Sánchez. 2022. "Intercambios (trans)atlánticos: Aportación de las nuevas generaciones de músicos cubano-españoles en la escena de jazz-flamenco como puente con América." *Cuadernos de Etnomusicología* 16 (2): 108-129.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2023. "Gerardo Núñez: adquisición y transmisión del conocimiento en el flamenco contemporáneo." *Revista de Flamencología* 32: 63-95.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2024. "Flamenc@s en la televisión: analizando escenarios y platos relacionados con conceptos de identidad y comunidad de sentimiento." En *Cuplé y Canción Española Escenarios de Representación*, editado por Tatiana Aráez, Enrique Encabo y Inmaculada Matía Polo. Madrid: Dykinson.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2024. "Historia(s) y perspectivas desde donde se investiga el flamenco: de dónde partimos. hasta donde hemos llegado." En *A vueltas con el flamenco: los caminos de un patrimonio heredado y vivo*. Madrid: IPCE.

Biddle, Ian and Vanessa Knights. 2007. *Music, National Identity and the Politics of Location*. Hampshire: Ashgate.

Blas Vega, José. 2006. *El flamenco en Madrid*. Córdoba: Almuzara.

Caballero Bonald, J. M. y Colita. 2006. *Luces y Sombras*. Sevilla: Fundación José Lara.

Cañizares, Juan Manuel. 1990. *Fuente y Caudal de Paco de Lucía*. Madrid: De Lucía Gestión.

Calvo, P. y José Manuel Gamboa. 1994. *Historia- Guía del Nuevo Flamenco: El Duende de Ahora*. Madrid: Guía de música ediciones.

Castro Buendía, Guillermo. 2014. "Paco de Lucía y su importancia histórica." *Sinfonía Virtual* 26. www.sinfoniavirtual.com/revista/026/paco_lucia_homenaje.pdf

Cruces Roldán, Cristina. 2012. "Hacia una revisión del concepto «nuevo flamenco». La intelectualización del arte." En *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*, editado por José Miguel Díaz-Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego, y Inmaculada Ventura Molina. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Encabo Fernández, Enrique y Inmaculada Matía Polo, eds. 2019. *Copla, Ideología y Poder*. Madrid: Dykinson.

Encabo Fernández, Enrique y Inmaculada Matía Polo, eds. 2021. *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson.

Escacena, Manuel Alonso (2023). *Paco De Lucía: el primer flamenco ilustrado*. Córdoba: Almuzara.

García Peinazo, Diego. 2023. "Un género en disputa: flamenco autenticidad y política en las revistas españolas sobre música popular urbana (1962-1976)." *Resonancias* 27 (52): 157-178.

Goldberg, K. Meira, Ninotchka Devorah y Michelle Hayes. 2015. *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical, and Theoretical Perspectives*. North Carolina: McFarland & Company.

Goldberg, K. Meira. 2019. *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco*. New York: Oxford University Press.

Goldberg, K. Meira y Kiko Mora, trans. 2022. *Sonidos Negros: sobre la negritud del flamenco*. Granada: Libargo.

Grande, Félix. 1996. *Memoria del Flamenco*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Green, Lucy. 2002. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot and Burlington: Ashgate.

Iglesias, Iván. 2005. "La hibridación musical en España como proyección de identidad nacional orientada al mercado: El jazz-flamenco." *Revista de Musicología* 28(1): 826-838.

Jiménez Piqueras, Trinidad. 2017.. *Y la flauta se hizo flamenca. El lenguaje de Jorge Pardo: metodología y análisis (1975-1997)*. PhD Dissertation, Universidad de Sevilla.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio y Ricardo De la Paz. 2024. "Ecos de lo jondo: La sonoridad flamenca entre los artificios de la grabación." En *Lo flamenco liberado. Ecos hoy del Concurso de Cante Jondo de Granada*, editado por Pedro Ordoñez. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

Leiva Prados, David. 2009. *Manuales de acompañamiento al cante y al baile*. Barcelona: Carisch-Hall Leonard.

Leiva Prados, David. 2011. *Paco de Lucía Guitar Tab*. Milán: Volontè.

Leiva Prados, David. 2014. *Siroco de Paco de Lucía*. Madrid: Flamenco-Live.

Leiva Prados, David. 2015. "Análisis musical de Paco de Lucía." *La nueva Alboreá* 32: 58-60.

Leiva Prados, David. 2017. *Zyryab de Paco de Lucía*. Madrid: Flamenco-Live.

Leiva Prados, David. 2019. *Solo quiero caminar de Paco de Lucía*. Madrid: Flamenco-Live.

Leiva Prados, David. 2020. *La transcripción de Solo quiero caminar de Paco de Lucía*. Logroño: UNIR.

Leiva Prados, David. 2020. *Cositas Buenas de Paco de Lucía*. Madrid: Flamenco-Live.

Leiva Prados, David. 2021. "40 aniversario de Solo quiero caminar de Paco de Lucía: Análisis y transcripción." *Sinfonía Virtual* 41. www.sinfoniavirtual.com/revista/041/paco_lucia.pdf.

Leiva Prados, David. 2022. "Paco de Lucía: creación, evolución y su relación con América Latina" *Revista de flamencología de Jerez* 31: 7-24.

Leiva Prados, David. 2024. *Canción Andaluza de Paco de Lucía*. Madrid: Flamenco-Live.

Linares, María Teresa y Faustino Núñez. 1998. *La música entre Cuba y España*. Madrid: SGAE.

Manuel, Peter. 2002. "Flamenco Guitar: History, Style, and Context," in *The Cambridge Companion to the Guitar*, edited by Victor Anand Coelho. New York: Cambridge University Press.

Manuel, Peter. 2004. "The Guajira between Cuba and Spain: A study in continuity and change." *Latin America Music Review* 25 (2): 137-162.

Manuel, Peter. 2016. "Flamenco Jazz: An Analytical Study." *Journal of Jazz Studies* 11 (2): 29-77.

Manuel, Peter. 2024. *Flamenco Music: History, Form, Culture*. Illinois: University of Illinois.

Middleton, Richard. 2006. *Voicing the Popular*. Milton Park: Routledge.

Mora, Kiko, ed. 2024. *Mediterranean Music Scapes in Contemporary Spain: From*

Mosaic to Net. New York, London, Dublin: Bloomsbury.

Núñez, Faustino y José Manuel Gamboa. 2003. *Integral de Paco de Lucía*. Madrid, España: Universal Music.

Núñez, Faustino. 2021. *América en el Flamenco*. Madrid: Flamencópolis.

Pancrácio, Micael. 2023. “A prática musical do flamenco como forma de interação: aspectos performáticos da ‘cena’ musical do flamenco no Brasil.” *Revista Opus* 29.

Pérez Custodio, Diana (2005). *Paco de Lucía: La Evolución del Flamenco a Través de su Rumbas*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Piquer, Ruth, Josep Pedro, y Fernán del Val. 2018. “Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas.” *Cuadernos de Etnomusicología* 12 (2002): 63-88.

Pohren, D. E. 1992. *Paco De Lucía y Familia: El Plan Maestro*. Madrid: Sociedad de Estudios Españoles.

Russell DeMaria. 2014. *Paco de Lucía: My Memories of a Flamenco Legend*. France: Amazon.

Steingress, Gerhard. 2004. “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos).” *Trans* 8: 1-33.

Suárez Martínez, Cesar. 2024. *El Enigma Paco de Lucía*. Madrid: Penguin.

Téllez, Juan José. 1994. *Paco de Lucía. Retrato de familia con guitarra*. Sevilla: Qüàsyeditorial.

Téllez, Juan José. 2003. *Paco de Lucía en vivo*. Madrid: Plaza Abierta.

Téllez, Juan José. 2015. *Paco de Lucía: el hijo de la portuguesa*. Barcelona: Planeta.

Téllez, Juan José. 2024. “Paco de Lucía, Made in USA.” Keynote at CUNY Graduate Center, New York, March 7.

Torres Cortés, Norberto. 1994. “Paco de Lucía o el Miles Davis del Flamenco.” *Revista La Caña* 10.

Torres Cortés, Norberto. 2005. *Historia de la guitarra flamenca: El surco, el ritmo y el compás*. Córdoba: Almuzara.

Torres Cortés, Norberto. 2007. *Guitarra Flamenca: Lo Contemporáneo y otros escritos*. Sevilla: Signatura.

Torres Cortés, Norberto. 2015. “Claves para una lectura musical de la obra de Paco de Lucía.” *Revista La Madrugá* 11.

Torres Cortés, Norberto. 2024. “La guitarra de Paco de Lucía. ¿Una nueva etapa en el flamenco?” *Roseta* 19-20: 94-110.

Steingress, Gerhard. 2004. “La hibridación transcultural como clave de la formación de Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos).” *Trans* 8: (2004): 1-33.

Vargas, Enrique. 2007. *Almoraima de Paco de Lucía*. Madrid: De Lucia Gestión.

Washabaugh, William. 2012. *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Burlington: Ashgate.

Zagalaz, Juan. 2012. “Flamenco-Jazz: una perspectiva analítica de sus orígenes. La obra temprana de Jorge Pardo. 1978–1981.” En *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Discografía mencionada y fuentes en la web

Bethencourt, Paco and friends. 2015. “A los maestros.” *Mirar atrás*. Madrid: Altafonte.

Bethencourt, Paco. 2017. “Guitar Heroes.” *MUNDOS*. Madrid: Altafonte.

Bethencourt, Paco. 2021. “Guitar Heroes,” “Lágrimas Negras y “Entre dos Aguas.” *POR LA PALMA, Concierto solidario en Café Berlín, Madrid*.

De Lucía, Paco y Ricardo Modrego. 1965a. *Dos guitarras flamencas en stereo*. Madrid: Phillips.

De Lucía, Paco y Ricardo Modrego. 1965b. *12 canciones de García Lorca para guitarra*. Madrid: Phillips.

De Lucía, Paco. 1965. *12 éxitos para 2 guitarras flamencas*. Madrid: Phillips.

De Lucía, Paco. 1967a. *La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucía*. Madrid: Phillips. Remastered by Universal Music Spain.

De Lucía, Paco y Ramón de Algeciras. 1967b. *Canciones andaluzas para 2 guitarras*. Madrid: Phillips. Remastered by Universal Music Spain in 2003.

De Lucía, Paco y Ramón de Algeciras. 1967c. *Dos Guitarras Flamencas en América Latina*. Madrid: Phillips. Remastered by Universal Music Spain in 2003.

De Lucía, Paco. 1968. “Guajira de Lucía” en *Fantasía flamenca*. Madrid: Phillips. Remastered by Universal Music Spain.

De Lucía, Paco y Ramón de Algeciras. 1969. *Paco de Lucía y Ramón de Algeciras en Hispanoamérica*. Madrid: Phillips.

De Lucía, Paco. 2014. *Canción Andaluza*. Madrid: Universal Music Spain.

- De Lucía, Paco y Pepe de Lucía. 2024. *Pepito y Paquito*. Spain-República Checa: BMG.
- Cañizares, Juan Manuel. 2023. *Concierto Al-Andaluz*. Madrid: JMC Music Production.
- Hurtado, Alejandro. 2022. *Maestros del Arte Clásico Flamenco*. Spain: Alejandro Hurtado Music.
- Hurtado, Alejandro. 2023. *Tamiz*. Spain: Alejandro Hurtado Music.
- Leiva Prados, David y Paco de Lucía. 2012. *Fuente Victoria*. Madrid: Flamenco-Live.
- Leiva Prados, David y Taller de Músics Production. 2021. *Suite de Lucía*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=A2QES9FF-U8>.
- Leiva Prados, David y Taller de Músics Production. 2022. *Suite de la Isla*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=lHgOC_tPenc.
- Leiva Prados, David y Paco De Lucía. 2024. *12 Flores*. Madrid: Flamenco-Live.
- Leiva Prados, David. 2024. "Ojos Verdes." *12 Flores*. Madrid: Flamenco-Live.
- Sánchez Varela, Curro. 2014. *La Búsqueda*. Madrid: Universal Music, 2014. CD.

Leiva-Prados, David, and Francisco J. Bethencourt-Llobet. "América en Paco de Lucía: adquisición y aportación al repertorio y músicos iberoamericanos." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 11, no. 1 (2026): 25–50.