

# PACO DE LUCÍA: CREACIÓN, EVOLUCIÓN Y SU RELACIÓN CON AMÉRICA LATINA

DAVID LEIVA

**Resumen.** Los discos *Dos guitarras flamencas en América Latina e Hispanoamérica* fueron dos de los primeros trabajos de estudio de Paco de Lucía con su hermano Ramón de Algeciras. La versatilidad de la guitarra española para adaptar músicas americanas y la predisposición de ambos guitarristas hacia la búsqueda de nuevas líneas de investigación hacen de estas adaptaciones un nuevo discurso para la música flamenca. El viaje musical que realizan los hermanos de Algeciras por el folklore y la música popular, a través de arreglos sobre piezas, permite al oyente hacer una representación de países como México, Cuba, Brasil, Chile, Paraguay, Venezuela, Perú o Argentina. Ambos guitarristas llevaron al terreno del flamenco diferentes temas populares y de autor, logrando otra perspectiva musical, creando, así, nuevas adaptaciones y un nuevo camino del repertorio a dúo para guitarra flamenca. Paco de Lucía durante toda su vida tuvo una relación muy estrecha con América Latina, siendo esta una de sus principales fuentes musicales.

**Palabras clave:** Paco de Lucía; flamenco; transcripción; guitarra flamenca; música latinoamericana.

**Abstract.** The discs *Dos flamenco guitars in Latin America and Hispano America* were two of the first study works of Paco de Lucía with his brother Ramón de Algeciras. The versatility of the Spanish guitar to adapt American music and the predisposal of both guitarists towards the search for new lines of research make these adaptations a new discourse for flamenco music. The musical journey made by the Algeciras brothers through the folklore and popular music, through arrangements on pieces, allows the listener to make a representation of countries such as Mexico, Cuba, Brazil, Chile, Paraguay, and Venezuela. Both guitar players took different popular and author's themes to the field of flamenco, achieving another musical perspective, thus creating new adaptations and a new path from repertoire to duo for flamenco guitar. Paco de Lucía during all his life had a very close relationship with Latin America, this being one of his main musical sources.

**Keywords:** Paco de Lucía; transcription; flamenco; flamenco guitar; Latin American music.

## 1. Introducción

Antes de Paco de Lucía, el flamenco era concebido como una tradición popular que se transmitía de una generación a otra, muy ligada a valores que se enseñaban de manera oral mediante códigos musicales; por lo tanto, había unos esquemas preestablecidos. A medida que se desarrolla la vida artística de Paco de Lucía y va realizando giras y conciertos por diferentes países de América Latina, fue despertando su subversión hacia las estructuras preestablecidas, y en ellos fue encontrando otros géneros musicales, que le permitieron aprender nuevas técnicas y armonías. Tal como se expone en este artículo, estos aprendizajes lo llevaron a introducir transformaciones en el ritmo, como los contratiempos, figuraciones rítmicas y asentamientos del compás; así como en las armonías y melodías, además de la incorporación de instrumentos como el cajón peruano, que le darían una característica particular al flamenco (Gómez, 2011).

Se comentarán algunas piezas relevantes de su extensa obra, en las que se percibe un interés por los ritmos e instrumentos latinoamericanos. Entre las obras musicales de Paco de Lucía se encuentra la pieza brasilera «Tico, tico», que se analiza como un ejemplo de transcripción. En este artículo se muestra la relación musical de Paco de Lucía con América Latina, y como ejemplo de análisis musical se usará la partitura de la obra «Tico, tico». Con la transcripción de la adaptación que hizo Paco de Lucía como herramienta de análisis, podremos conocer las características más relevantes que empleó el artista en la ejecución de esta obra sudamericana.

### 1. La vida artística de Paco de Lucía

La historia del flamenco tiene aproximadamente doscientos años, pero en su evolución destaca el guitarrista Paco de Lucía, quien consiguió, mediante cincuenta años de carrera, revolucionar todo un género musical (Clemente, 2010), agregando instrumentos de viento (la flauta o el saxofón), el cajón y el bajo eléctrico (Zagalaz, 2012). Su nombre verdadero es Francisco Sánchez Gómez y desde niño estuvo familiarizado con el flamenco, ya que su padre también tocaba la guitarra y la bandurria. Antonio Sánchez Pecino, padre de Paco de Lucía, fue su principal guía en el flamenco y su hermano mayor, Ramón de Algeciras, le enseñó a dar los primeros rasgueos en la guitarra. No obstante, Paco se autoexigía y trabajó duro desde la infancia, comenzando el

aprendizaje de la guitarra flamenca a los 6 años (Fernández y Tamaro, 2004).

Paco de Lucía tiene una discografía que ha marcado un antes y un después dentro del género flamenco, por lo que su trayectoria puede dividirse en dos momentos discográficos. En el primero, que abarca entre 1964 y 1972, su estilo es muy personal pero arraigado en la estética tradicional. El guitarrista quería impresionar técnicamente dando velocidad a sus piezas, y, aunque tenía gran influencia del Niño Ricardo, modificaba algunas de sus falseatas creando así sus primeras composiciones (Bethencourt, 2019). Su primer disco en solitario se grabó en 1967 con *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*. Después del encuentro con Sabicas, tomó diferentes caminos dentro de la composición flamenca: el guitarrista algecireño creó su propio estilo, dejando para la historia composiciones de gran riqueza como las «Guajiras de Lucía», «Recuerdo a Patiño» o «Llanto a Cádiz», piezas incluidas en los álbumes: *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía* (1967) y *Fantasía Flamenca* (1969).

Su segundo momento comienza en 1973, con el disco *Fuente y Caudal* (1973). Sus composiciones son más complejas y piensa más en transmitir que en impresionar. La pieza que da nombre al disco es una taranta, con la cual marca un nuevo rumbo de composición guitarrístico convirtiéndose en una pieza clave para el desarrollo de este palo. En este disco está incluida la rumba «Entre dos aguas», la cual le dio la fama mundial. Con el álbum *Almoraima* (1976) mostraba su voluntad de cambio, dando nuevos argumentos para la evolución del lenguaje musical flamenco. Con este trabajo hizo de unas bulerías un tema atractivo y comercial, dando continuidad a su primer éxito sin defraudar al público flamenco. Con este trabajo se intuye que el guitarrista necesitaba un nuevo camino, el cual era formar su propio grupo. En 1979 se adentró en la fusión con el jazz, creando una etapa única para la música moderna junto a Larry Coryell, John McLaughlin y Al Di Meola (Leiva, 2021). Con la guitarra como protagonista, realizó grandes trabajos discográficos como el disco *Friday night in San Francisco*, el cual vendió más de un millón de ejemplares (Fernández y Tamaro, 2004), e hicieron giras inolvidables para el público. Con Chick Corea al piano, realizó una fusión entre géneros musicales e instrumentación, una combinación de piano y guitarra única en la historia de la música. A través del famoso sexteto, formado en 1981, creó el concepto actual de grupo flamenco, con Jorge Pardo, Carles Benavent, Rubem Dantas y sus hermanos Ramón de Algeciras y Pepe de Lucía, a los que se uniría más tarde el bailar Manolo Soler. De esta formación salieron los trabajos discográficos *Sólo quiero caminar* (1981), *Live... One Summer Night* (1984) y *Live in America* (1993), dando una nueva vuelta a la evolución del flamenco. La formación duró varios años y su inquietud artística le llevó a formar un trío de guitarras con su sobrino José

María Bandera y con Juan Manuel Cañizares. El trabajo discográfico *Siroco* (1987) marca otra etapa importante, pues mezcló de una forma sublime la técnica, la creatividad y la transmisión. Utilizó mucho más la dinámica y las composiciones estuvieron muy bien estructuradas. Este es para muchos su disco culmen: aún no se ha podido ir más allá en el terreno del virtuosismo. El biógrafo Juan José Téllez lo califica como su «testamento técnico» (Téllez, 2015), una revisión de sí mismo capaz de abrumar a los mejores guitarristas del mundo. Realizó un homenaje a su madre en 1998, con el álbum *Luzía*, mostrando una madurez compositiva e interpretativa excepcional; uno de los discos más emotivos del guitarrista andaluz. En esa época rehízo su grupo incorporando nuevos artistas: el percusionista Israel Suárez «El Piraña», el guitarrista Juan José Heredia «Niño Josele», el bajista Alain Pérez, el armonicista Antonio Serrano y las voces de Duquende, La Tana y Montse Cortés. Con *Cositas buenas* (2004) empieza la etapa del nuevo flamenco, prioriza el compás y descubre con la técnica de ligados nuevos fraseos para sus composiciones. Deja a un lado el virtuosismo y se centra en la creatividad, transmisión e interpretación. Este disco sigue siendo la pauta para el desarrollo musical del flamenco actual. La forma de tocar, de componer, de incorporar nuevos matices, convierte al guitarrista y compositor en un artista que ha marcado diferentes etapas musicales. Pocos músicos han investigado tanto como lo hizo Paco de Lucía; partía del flamenco tradicional y fue llegando a diferentes géneros musicales descubriendo ritmos que enriquecieran al flamenco y lo hicieran evolucionar. Estuvo en contacto con la música moderna, con el jazz, la música latinoamericana, la música española, el folklore, la música clásica, la copla y la electrónica (Leiva 2021). El último disco fue póstumo y se titula *Canción Andaluza*, de 2014. En total Paco de Lucía realizó más de treinta discos, entre recopilatorios y de estudio. También colaboró con más de cuarenta artistas, por ejemplo, con Pedro Iturralde, Chick Corea y Larry Coryell (Fernández y Tamaro, 2004).

La obra musical del guitarrista se ha descrito de muchas formas: de una forma poética (Grande, 1998), antológica (Núñez y Gamboa, 2003) o incluso biográfica (Téllez, 2015), pero no se ha profundizado en el análisis de sus obras desde estas tres perspectivas, teniendo en cuenta las transcripciones de sus composiciones, como sí se ha hecho con algunos guitarristas como Sabicas, Niño Ricardo, etcétera (Torres, 2005), o analizadas desde una perspectiva cultural y etnomusicológica de guitarristas flamencos de la generación post-Paco de Lucía (Bethencourt 2011).

## 2. Recursos armónicos utilizados por Paco de Lucía

Paco de Lucía fue uno de los principales artífices de la evolución armónica/melódica de la guitarra flamenca. Incorporaba escalas que no se habían empleado nunca en el mundo del flamenco. En esto tienen mucho que ver el jazz y otros géneros musicales que ofrecieron al guitarrista-compositor elementos armónicos y melódicos que le servían de inspiración para el desarrollo creativo de sus piezas flamencas. A continuación, se presentan en una tabla algunos ejemplos de los recursos armónicos que empleaba Paco de Lucía para poder apreciar los cambios

**Tabla 1.**

Inicio artístico o primera etapa	
Recursos	Empleados en:
<b>Toque por medio o Modo flamenco en La</b>	Bulerías, tientos, soleá, siguiriya, tangos.
<b>Toque por arriba o Modo flamenco en Mi</b>	Soleá, fandangos, malagueña.
<b>Tonalidad Mayor</b>	Alegrías, guajiras, zapateado.
<b>Tonalidad menor</b>	Alegrías y farruca.
<b>Scordatura<sup>1</sup></b>	En los palos troncales no existía, a excepción de la rondeña o las alegrías ( <i>Mi inspiración</i> , 1969) o Farruca ( <i>Farruca de Lucía</i> , 1972) con la 6ª cuerda en Re.
<b>Acordes con tensiones, inversiones y disposiciones</b>	La mayor parte de los acordes utilizados son triadas o cuatríadas (7ª menor), apareciendo en ocasiones acordes por quintas, recurso muy utilizado en el rock.

<sup>1</sup> Término empleado en relación con los instrumentos de cuerdas pulsadas o de arco. Se refiere a una afinación en la que una o más cuerdas se afinan a alturas diferentes a las normales.

---

**Tonalidad mayor al menor (homónima) como del menor al mayor, del modo flamenco al mayor o menor y al contrario**

- *Recuerdo a Patiño* (1967 - Mi menor y una modulación a Mi M)

- *Mi inspiración* (1969 – Inicia en Re Mayor y pasa a Mi menor para volver a Re Mayor acabar la pieza en Re menor)

- *Barrio La Viña* (1972– Inicia en Mi Mayor y cambia rápidamente a Mi m y vuelve a Mi M y finaliza en Mi m)

---

**Improvisación y estribillo dentro del flamenco**

- *Rumba Improvisada.* (1972) Inicio de la improvisación melódica.

- *Entre dos aguas.* (1973) Pieza clave que inicia el nuevo camino de la improvisación melódica dentro del flamenco, incorporado desde una visión jazzística.

---

**Improvisación y estribillo en una bulería**

*Almoraima.* (1976) Pieza en Modo Flamenco en La, incorpora un estribillo y una improvisación por primera vez en una bulería.

**Tabla 2.**

Segunda etapa	
Recursos	Empleados en:
<b>Tonalidad en mayor y menor: cadencias bVI – V-I</b>	Se utilizan por primera vez; en muchas de sus obras a partir del disco «Almoraima».
<b>Tensiones utilizadas saliendo de las triadas y cuatríadas de la primera etapa</b>	Acordes con 7ª Mayor, con 9ª, con 6ª/9ª, con sus 4 o sus 2, con 11ª o 13ª. A partir del disco «Solo quiero caminar» se aprecia esta nueva riqueza armónica.
<b>La cadencia II7-v7 – I</b>	<i>La Tumbona</i> . (1981) A partir de esa época busca nuevas fórmulas de cadencias y resoluciones dentro del Modo Flamenco.
<b>II y III grado convertidos en acordes menores</b>	En los fandangos <i>Montiño</i> (1981) encuentra con el II y III grado menor un color diferente hacia el I grado.
<b>El dominante del bVII (V7/bVII), muy empleado en el blues</b>	En diferentes obras usaba esta progresión de paso para enriquecer las cadencias.
<b>Alteración de grados y medios tonos descendentes rebajados apareciendo con 7ª menor y 7ª Mayor o incluso con acordes disminuidos</b>	<i>Monasterio de sal</i> . (1981) Cadencias usando acordes cromáticos de paso entre diferentes grados.
<b>El V grado rebajado dentro del modo flamenco</b>	Recurso armónico usado desde los años 70. Se puede considerar este acorde como un V rebajado de la escala. <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Cepa Andaluza</i> (reemplazando al acorde de dominante del II)</li> <li>• <i>Tientos del Mentidero</i> (como una apoyatura melódica).</li> </ul>

---

**Escalas: frigia, tonal, armónica,  
disminuida, menor melódica**

---

En diferentes obras.

De esta manera puede observarse que, en los primeros años de su carrera artística, Paco de Lucía seguía lo aprendido de sus maestros (Vargas, 2014), pero a partir del año 1972 se originan cambios en la armonía al incorporar elementos del jazz o música latinoamericana en su música. Especialmente, es muy característico el empleo de tonalidades que no se usaban hasta el momento en el flamenco, las secuencias, la alteración de grados y de medios tonos descendentes rebajados, entre los que es muy frecuente el V grado rebajado. Su obra más representativa es *Sólo quiero caminar* (Leiva, 2021). Este desarrollo armónico lo han continuado guitarristas como Tomatito, Gerardo Núñez y otros que le han sucedido. Partiendo de ello han incorporado nuevos detalles en la armonía, nuevas afinaciones y tonalidades nuevas como la que introdujo Vicente Amigo en su soleá por bulería *Reino de Silia* (1991) compuesta en Modo Flamenco en Re#.

### **3. La relación de Paco de Lucía con la música latinoamericana**

La música latinoamericana ha constituido un valioso aporte a la música universal y ha sido fuente de inspiración para compositores europeos y de todas partes del mundo (Castro, 1994). Muchos otros se han sentido identificados con esta y la han difundido tanto en su país de origen como alrededor del mundo a través de sus conciertos y trabajos discográficos; incluso han incorporado instrumentos a su estilo musical, como lo hizo Paco de Lucía con el cajón peruano.

El guitarrista algecireño realizó arreglos de piezas populares y de autores representativos en América Latina, como el tema brasileño «Tico, tico», compuesto por Zequinha de Abreu (1917), y estas pasaron al terreno del flamenco encontrándose con otra perspectiva musical mediante nuevas adaptaciones y originando un nuevo camino del repertorio a dúo para guitarra flamenca. La versatilidad de la guitarra española en manos de Paco de Lucía y Ramón de Algeciras se crece cuando estos adaptan músicas americanas y buscan nuevas líneas de investigación para obtener un nuevo discurso en la música flamenca. Entre los arreglos realizados por los hermanos se encuentran piezas de países como Argentina, Brasil, Cuba, Chile, México, Paraguay, Perú y Venezuela (Torres, 2015). Por ello, se observa una relación musical entre el artista y América Latina. Esta modalidad de guitarra flamenca de concierto a dúo no la iniciaron ellos, sino Sabicas y Mario Escude-



ro. Estos guitarristas grabaron varios discos desde Nueva York, con carácter flamenco y de música popular, entre los que se encuentra *Viva flamenco!* (1960); fueron una referencia para muchos, sobre todo para Paco de Lucía que los conoció durante uno de sus viajes en 1963 a la ciudad de los rascacielos con la compañía del bailarín José Greco. El bailarín contrató al niño de Algeciras como tercer guitarrista de su compañía para realizar una gira por Estados Unidos (Pérez, 2005). Su participación en las giras que realizó junto a José Greco le permitió ampliar su conocimiento técnico y conceptual de la guitarra. Más tarde, acompañó de gira al maestro bailarín Antonio Gades y esto permitió a Paco acercarse a otros géneros musicales, además de su aprendizaje a nivel rítmico.

En 1971, en una entrevista de José Luis Rubio concedida para la revista *Triunfo*, Paco de Lucía expresó:

Cuando tenía quince años me fui América [sic], 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.

En esta entrevista, el guitarrista y compositor relata su descubrimiento y reacción a otras formas de tocar la guitarra, gracias a la guía de Sabicas y a Mario Escudero, y cómo esto lo llevó a mirar más allá de la composición y el toque, centrándose en la evolución del flamenco a través de la creación de su propia escuela.

Uno de los países que visitó en la gira con Antonio Gades fue Brasil; la bossa nova y su condición armónica tendrían cabida en sus composiciones, que hasta el momento estaban aún limitadas por la métrica tradicional (Núñez, 2016). Con cada país que visita, Paco de Lucía incorpora nuevos recursos musicales al flamenco; su música iba evolucionando de acuerdo con las realidades sociales que iba visitando y que permitieron incrementar su creatividad.

En las entrevistas, Paco de Lucía dejaba entrever que su relación con América siempre era muy enriquecedora, dado que el público expresaba de manera abierta lo que sentía al escuchar su música. Esto puede constatarse en la entrevista publicada en 2014 en *Europa Express*, donde se presenta:

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 (Europa Express, 2014).

A través de Paco de Lucía, el flamenco tuvo influencias de fuentes musicales americanas que le permitieron transformar ritmos, melodías, armonías y arreglos instrumentales, que se emplean en el acompañamiento al cante y en las composiciones, hasta la actualidad.

#### 4. El cajón peruano

El cajón es un instrumento musical de origen afroperuano, ya que proviene de la provincia de Ica, al sur de Lima, en la que predomina una población de origen africano. En esta región es un instrumento indispensable para acompañar la música criolla y la música negra de la costa, como, por ejemplo, la zamacueca, el vals, el panalivio o el festejo; además, se utilizaban para improvisar sones y ritmos (Torres, 2015). El cajón fue popularizado en todo el mundo, gracias al flamenco y la música afrolatina-caribeña. Se tienen datos documentados de su existencia desde mediados del siglo XIX.

En una de sus giras por el Perú, a finales de los años 70, Paco de Lucía asiste a una fiesta en la Embajada española de Lima y conoce al percusionista Ciatro Soto, quien acompañaba a la cantautora Chabuca Granda. Soto le vendió un cajón y, pensando en diseñar un grupo de flamenco que tuviera una semejanza a los combos del jazz latino, Paco de Lucía le solicita a su percusionista brasileño, Rubem Dantas, que aprendiera todo lo relacionado con el cajón. El percusionista peruano Pepe Ébano, con el cual grabó el famoso tema «Entre dos aguas», decía que entre los años 1967-1969, cuando estuvo con el artista grabando algunos temas hispanoamericanos, le enseñó el cajón, pero, en ese momento, el instrumento no le llamó mucho la atención. Sin embargo, en 1981 se incorpora, por primera vez, el cajón en una grabación: el disco *Sólo quiero caminar*. Desde entonces, este instrumento es uno de los más importantes del flamenco; incluso otros géneros musicales lo han incorporado y normalizado (Leiva, 2020; Torres, 2015). El cajón, a nivel rítmico, permitió incorporar el toque a contratiempo, mostrando la riqueza que tiene el flamenco. No obstante, esto fue de manera intermitente, ya que se regresaba al compás de las formas normales hasta la siguiente generación, cuyos jóvenes lo aceptaron de manera más definitiva (Torres, 2015). El paso inicial lo dio Paco de Lucía, al señalar caminos que siguieron guitarristas y artistas flamencos, como, por ejemplo, Pepe Habichuela, Camarón, Enrique Morente, Tomatito o Niño Josele, entre muchos otros. Por lo tanto, el flamenco contemporáneo no puede entenderse sin el ritmo desarrollado mediante el uso del cajón.

## 5. La transcripción flamenca como instrumento de análisis

El flamenco es un arte expresivo que se muestra mediante la danza y la música (Heredia, Palma y Aguado, 2017). En su interpretación no puede faltar la guitarra, la que guía el acompañamiento del cante y del baile (Berlanga, 2012). Realmente, el arte del flamenco va más allá de una expresión artística-musical y se convierte en una expresión cultural y, al mismo tiempo, en un género artístico que produce cultura porque tiene una comprensión universal que va más allá de esta (Lorente, 2005).

El flamenco y sus transformaciones expresan las experiencias y emociones vividas en una determinada época. Transformaciones surgidas a lo largo del tiempo y que se han pasado de generación en generación, hasta no hace mucho de forma oral; ahora se transmiten también mediante los medios audiovisuales y tecnológicos (Berlanga, 2012). De esta manera, se conservan elementos que muestran su evolución, como discos de pizarra, discos contemporáneos, casetes, CD o vídeos, que permiten acceder a la historia sonora del flamenco, pero no hay suficiente historia plasmada en papel, a través de partituras, en las cuales se muestre la creación de diferentes compositores, y que ayudarían a interpretar y analizar esos cantes o toques de guitarra. La transcripción musical flamenca está utilizando las nuevas tecnologías a la hora de crear y desarrollar libros o diferentes metodologías. Sin embargo, es preciso saber, más que tocar la guitarra, para llevar a cabo cualquier proyecto de transcripción de guitarra flamenca. Es necesario:

1. Tener unos altos conocimientos musicales, en armonía clásica o tradicional, armonía flamenca y en lenguaje musical.
2. Poder tocar perfectamente lo que se tiene que transcribir; dominar la técnica, la velocidad, la interpretación y el compás flamenco; y tener la capacidad de tocar las obras y falsetas perfectamente.
3. Conocer y manejar programas de edición de partitura y sonido.

La importancia de tener los conocimientos que se mencionan radica en que estos se convierten en un elemento clave para poder transcribir de una forma fiel el material sonoro y no cometer errores en la transcripción. Un error común en la transcripción tiene que ver con la adaptación que realiza la persona de lo que escucha. Dicha adaptación dependerá del nivel técnico del transcriptor: si tiene un nivel bajo, la pieza puede ser tergiversada, porque podrá colocar en el pentagrama notas que no son ciertas. Cuando se cumple con el primer requisito para transcribir una pieza, que es tener los conoci-

mientos ya citados, sigue la planificación del proyecto. Esta viene a ser la parte más artística o creativa, la que determinará si un libro de transcripción será bueno (Leiva 2020).

## 6. Análisis del tema: «Tico, tico»

Los arreglos de las piezas incluidas en los discos *Dos guitarras flamencas en América latina e Hispanoamérica* (1969) están realizados desde una perspectiva flamenca usando las diferentes técnicas y dinámicas del toque flamenco. La limpieza interpretativa, así como los arreglos musicales de piezas no flamencas, confirman que, en esa época, eran jóvenes revolucionarios de la guitarra flamenca. La voz principal de Paco de Lucía con respecto a la segunda voz de su hermano está realizada siempre cuidando el equilibrio sonoro imprescindible para obtener versiones óptimas en calidad. Casi todas las piezas de ambos discos tienen un acompañamiento de fondo a cargo de instrumentos de percusión «como los bongos y las maracas», y algunos temas están acompañados por un bajo eléctrico, creando un discurso armónico innovador dentro del toque flamenco de concierto (Núñez, 2003).

La pieza «Tico, tico» es una canción brasileña compuesta por Zequinha de Abreu en 1917. Esta hace referencia al ave chincol, conocido en Brasil como el «Tico-Tico», y su ritmo es el choro, género musical que a partir de 1880 se popularizó en los salones y fiestas de los suburbios cariocas. Los instrumentos originales empleados para este ritmo son el violín, la flauta, el clarinete, la pandereta y el cavaquinho, este último de cuatro cuerdas, pariente de la guitarra y muy utilizado en la música tradicional portuguesa para hacer la conexión entre la armonía y la rítmica (Perna, 1999).

La versión que hacen ambos guitarristas del «Tico, tico» reveló su facilidad innata para afrontar la adaptación de este tipo de piezas. Además, el tempo rápido sobre el que está construida la canción original favorece el empleo de distintos recursos técnicos, lo cual fue bien aprovechado por estos artistas, realizando la interpretación sobre un acompañamiento rápido y continuo de las maracas. De esta versión flamenca se tiene la partitura escrita y esto permite observar con más detalle los aportes musicales y realizar un análisis musical mucho más concreto y certero (Núñez, 2003).

En la partitura (Figuras 1, 2 y 3) encontramos ambas voces escritas en nota y tablatura<sup>2</sup>, ofreciendo claramente las posiciones de la mano izquierda.

---

<sup>2</sup> La tablatura es una escritura propia de instrumentos trastados que se remonta hasta la época renacentista. En la guitarra podemos encontrar una misma nota en diferentes posiciones en el mástil; por consiguiente, es totalmente ventajoso tener escritas

## PACO DE LUCÍA: CREACIÓN, EVOLUCIÓN Y SU RELACIÓN...

La pieza está formada por tres partes: la introducción, la segunda parte en Lam y la tercera parte en LaM. El compás donde se desarrolla la pieza es de 4/4. En la introducción se observa que ambos guitarristas desarrollan un dialogo melódico-armónico muy tradicional. La primera voz va realizando la melodía principal y la segunda guitarra va apoyando armónicamente esa melodía. La armonía se estructura con acordes de triada y, en algunos pasajes, se usan acordes con séptima menor. Estos acordes están en disposición cerrada y el guitarrista emplea la técnica de pulgar para ejecutarlos.

FIGURA 1. PARTITURA DEL TEMA «TICO, TICO». INTRODUCCIÓN

The musical score is for the introduction of the piece «Tico, Tico». It is written for two guitars in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 100. The score is divided into three measures. The first measure shows the beginning of the melody on Guitarra 1 with a grace note and a fermata. Guitarra 2 provides harmonic support with a C8 chord. The second measure continues the melody with various fingering techniques (trills, triplets, and slurs) and includes a guitar diagram for the F#m chord (1 3 4 2 1 1). Guitarra 2 continues with a descending eighth-note pattern. The third measure concludes the introduction with a final melodic phrase and a guitar diagram for the Dm7 chord (x 3 2 0 1 0). Guitarra 2 provides harmonic support with a descending eighth-note pattern.

Fuente: Leiva, (2011)

las posiciones reales que hacen los guitarristas y esto se consigue con mayor certeza usando la tablatura.

FIGURA 2. PARTITURA DEL TEMA «TICO, TICO». PARTE A (LA MENOR)

Al entrar en la parte A de la pieza, la melodía usa la escala menor armónica. Con las notas Re# y Sol# se consigue un acercamiento al modo flamenco en Mi que le otorga un carácter de música española. El acompañamiento de la segunda voz se desarrolla con acordes en disposición abierta a modo de arpeggio con acentuación en los tiempos 1 y 2,5 consiguiendo un acompañamiento de rumba que marca una nueva forma de acompañar este palo.

The musical score consists of two staves. The upper staff (labeled '1') is the melody line, which includes guitar chord diagrams for Rem (xx0231), Sol7 (320001), Do (x32010), and Lam (x02310). The lower staff (labeled '2') is the guitar accompaniment, featuring a rumba-style arpeggio pattern. The voice part includes the lyrics 'a m i a m i m'.

Fuente: Leiva, (2011).

FIGURA 3. PARTITURA DEL TEMA «TICO, TICO». PARTE B (LA MAYOR)

La parte B pasa a tonalidad mayor y ambas guitarras hacen un contrapunto interesante. La primera voz hace una melodía acompañada de una armonía arpegiada. Un recurso muy utilizado dentro de la guitarra clásica que se incorporó a la guitarra flamenca gracias principalmente a Miguel Borrull y a Ramón Montoya. La segunda guitarra hace el mismo mecanismo, pero una octava baja, consiguiendo una sonoridad independiente y muy diferenciada con la parte A. La progresión armónica dentro de esta parte se logra, principalmente, usando la cadencia auténtica, con los acordes de tónica y dominante.

The image shows a musical score for two guitars. The first system (labeled '1') has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a 3/8 note followed by a quarter note, then a quarter note, and a quarter note. The lyrics are 'i m a'. The second system (labeled '2') has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a quarter note, then a quarter note, and a quarter note. The lyrics are 'a i m a p i m a' and 'a m i a p i m i m i m i p i m i'. Chord diagrams are provided for the first two measures of each system: 'x32010' (Do) and 'x01120' (La). The time signature is 2/4.

Fuente: Leiva, (2011).

Como puede apreciarse, esta pieza está dentro de la armonía tradicional (homónima: una parte mayor y otra menor). Lo destacable de esta adaptación es la forma de tocar la pieza mediante las técnicas características del toque flamenco, es decir, la libertad que tienen algunos guitarristas de flamenco en tomar una pieza lejana al flamenco y adaptarla a su terreno.

## 7. Conclusiones

El aprendizaje del lenguaje musical flamenco por Paco de Lucía fue lento y progresivo, partiendo de lo ortodoxo del género, asentando sobre todo los cimientos de una música tan rica en ornamentaciones. Su eje central para la creación era el flamenco, y lo que aprendía de otras músicas lo incorporaba a su propio eje para hacerlo cada vez más grande y tener así una estructura musical mejor elaborada. Los cambios en la armonía, melodía, ritmo, las tensiones y giros en el flamenco desde aproximadamente 1972, son contribuciones que realizó el guitarrista-compositor Paco de Lucía, gracias a su relación musical con América.

En cada viaje, Paco de Lucía descubrió elementos que satisfacían su ímpetu por la innovación, vista como un medio para dar libertad a su expresión artística y a su vez, enriquecer el flamenco. El aprendizaje armónico que ofrecieron los distintos países latinoamericanos al artista, además de proveer instrumentos musicales, llevaron a Paco de Lucía a realizar adaptaciones de temas populares y de autor al terreno del flamenco con una gran maestría que las hacía brillar, al tiempo que representar sus países de origen. Paco de Lucía abrió el camino, con sus aportaciones, para que otros artistas se arriesgaran también a innovar, a tener la libertad de tocar cualquier pieza adaptándola al flamenco. Además de hacer su propio lenguaje, buscan nuevos giros y modulaciones para crear sus obras, siguiendo así el legado de Paco de Lucía.

## Referencias bibliográficas

- Berlanga Fernández, M. A. (1997). «Tradición y Renovación: Reflexión en Torno al Antiguo y al *Nuevo flamenco*». *SibeTrans*.  
<https://www.sibetrans.com/trans/article/311/tradicion-y-renovacion-reflexiones-en-torno-al-antiguo-y-nuevo-flamenco> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Berlanga, M. Á. (2012). «Nuevas propuestas para la historia del baile flamenco», en: *Congreso Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*, 105-112. Universidad de Sevilla.
- Bethencourt Llobet, F. (2011). *Rethinking Tradition: towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar* (tesis doctoral). Newcastle, UK: Newcastle University.



- Bethencourt, F. (2019). «El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea. *La Roseta*» (14): 82-103.  
[https://www.academia.edu/42779442/El\\_legado\\_de\\_Paco\\_de\\_Luc%C3%ADa\\_la\\_transmisi%C3%B3n\\_del\\_conocimiento\\_en\\_la\\_guitarra\\_flamenca\\_contempor%C3%A1nea](https://www.academia.edu/42779442/El_legado_de_Paco_de_Luc%C3%ADa_la_transmisi%C3%B3n_del_conocimiento_en_la_guitarra_flamenca_contempor%C3%A1nea) [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Castro, M. (1994). «El aporte de la música latinoamericana a la música universal». *Revista Estudios* 11(julio-diciembre): 71-75.
- Clemente, L. (2010). *Jazz-flamenco azulado*. Sevilla, España: Artefacto.
- Europa Press (2014). «A Paco de Lucía le gustaba tocar en América “porque la gente es muy efusiva”». *Notiamérica*.  
<https://www.notimerica.com/cultura/noticia-paco-lucia-le-gustaba-tocar-america-porque-gente-muy-efusiva-20140226183800.html> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Paco de Lucía», en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [Internet]. Barcelona, España, 2004. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lucia.htm> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Grande, F. (1998). *Memorias del flamenco. Paco de Lucía y Camarón de la Isla*. Barcelona, España: Lunwerg Editores.
- Gómez, A. (2011). *Patrimonio, discursos identitarios y recursos turísticos. Creación e interpretación de las imágenes de Andalucía por el turismo japonés* (tesis doctoral). Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Heredia-Carroza, J., Palma-Martos, L., & Aguado-Quintero, L. F. (2017). «Originalidad Subjetiva y Copyright. El caso del flamenco en España». *ANDULI, Revista Andaluza de Ciencias Sociales* (16): 175-194.
- Leiva, D. (2010). «El cante flamenco en partitura». *La nueva Alboreá* 15: 54-55.
- Leiva, D. (2011). *Método de guitarra flamenca desde el compás, vol.2*: Madrid, España: Carisch.
- Leiva, D. (2011). *Paco de Lucia guitar tab*. Milán, Italia: Volontè.
- Leiva, D. (2020). *La transcripción de Solo quiero caminar de Paco de Lucía*. (Trabajo Fin de Máster TFM). Logroño, España: UNIR.
- Leiva, D. (2021). «40 aniversario de Solo quiero caminar de Paco de Lucía: Análisis y transcripción». *Sinfonía Virtual*.  
[www.sinfoniavirtual.com/revista/041/paco\\_lucia.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/041/paco_lucia.pdf) [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Lorente, M. (Dir.). (2005). «Actas del coloquio Internacional “Antropología y Música. Diálogos 4”». Pensar en el flamenco desde las Ciencias Sociales». *Revista Internacional* 6. Junta de Andalucía.
- Núñez, F. & Gamboa, J.M. (2003). *Integral de Paco de Lucía*. Madrid, España: Universal Music.

- Núñez, F. (30 noviembre de 2016). «FER. Curso “Paco de Lucía. 50 años de la mejor Música Española” Faustino Núñez». <Youtube.com/watch?v=cgdT81Cgkxo&t=2214s>
- Pérez, D. (2005) *Paco de Lucía: la evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz, España: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Perna, MA. (1999). «As Raízes das Danças Brasileiras», en *As Melhores Dicas de Dança de Salão*. Páginas 49 e 50 do encarte, anexo à capa fichário, Edições Del Prado.
- Pohren, D.E. (1992) *Paco de Lucía y Familia: el plan maestro*. Madrid, España: Sociedad de Estudios Españoles.
- Rico, J.A. (2018) «La evolución armónica de la guitarra flamenca: Análisis de la obra de Paco de Lucía desde 1960 a 1990». *Sinfonía Musical*. <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/034/pacodelucia.pdf> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Rubio, J. (1971). «Paco de Lucía: “En el Flamenco hay mucho camelo”». *Revista Triunfo*. Año XXVI, n. 462 (10 abr. 1971): 49-50.
- Téllez, J. (2015). *Paco de Lucía: el hijo de la portuguesa*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Torres, N. (2005) *Historia de la guitarra flamenca: El surco, el ritmo y el compás*. Córdoba, España: Editorial Almuzara.
- Torres, N. (2012). «El Toque por Taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (i)». *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*; (5). <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/142701> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Torres, N. (2015). «Claves para una lectura musical de la obra de Paco de Lucía». *Revista de investigación sobre Flamenco La Madrugá* 11: 1-61. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/221811/172781> [Consulta: 30 de junio de 2022]
- Zagalaz, J. (2012). «The Jazz–Flamenco Connection: Chick Corea and Paco de Lucía Between 1976 and 1982». *Journal of Jazz Studies* 8(1): 33-35.