


El modo dórico en el flamenco: La teoría musical al servicio de la ideología

The Dorian mode in flamenco: Music theory at the service of ideology

 Rolf Bäcker (Escola Superior de Música de Catalunya, España)

rbaecker@esmuc.cat

Resumen

Entre los elementos musicales más característicos del flamenco se encuentra el modo frigio, máximo responsable a nivel auditivo del carácter exótico que se suele atribuir al género. Este modo, en algunas publicaciones puntuales, pero muy influyentes desde la segunda mitad del siglo XX, fue re-bautizado como "modo dórico" o "modo dórico flamenco". El presente artículo pretende arrojar luz sobre las referencias de esta re-interpretación en fuentes de la Antigüedad clásica, donde se encuentran las raíces de la relación entre la estructura musical y el uso terminológico. Mediante un análisis de carácter semiótico se esbozará un conjunto de denotaciones y connotaciones que reflejan dicotomías fundamentales en la construcción de identidades occidentales y orientales. Estas dicotomías se encuentran también en la creación de un imaginario español y, por extensión, del flamenco desde la segunda mitad del siglo XVIII. Desde las primeras consideraciones del flamenco por parte de la intelectualidad española a finales del siglo XIX, se aprecia una voluntad de relativizar sus asociaciones incómodas y enfatizar sus aspectos tradicionales, artísticos y especialmente históricos. Éstas, a su vez, servían de fundamento para que una parte de la flamencología realizase la descrita re-interpretación del modo frigio como dórico. Finalmente se situará la re-interpretación en su contexto ideológico de la segunda mitad del siglo XX, con respecto tanto a la estética flamenca como al trasfondo histórico-político.

Palabras clave: flamenco, frigio, dórico, semiótica, ideología

doi: 10.59180/29525993.a3900618

Fecha de recepción: 8 de julio de 2022

Fecha de aceptación: 26 de junio de 2023

Abstract

The Phrygian mode appears amongst flamenco's most characteristic musical elements, responsible for the exotic character often attributed to the genre. This mode was re-named "Dorian mode" or "Dorian flamenco mode" in some of the most influential publications since the second half of the 20th century. The present article pretends to shed some light on the references of this re-interpretation in the classical Antiquity, where the roots of the link between musical structure and terminology can be found. By means of a semiotical analysis, a sketch of a group of connotations and denotations will be made which reflect fundamental dichotomies for the construction of Western and Eastern identities. These dichotomies can also be found in the creation of a Spanish and, by extension, flamenco imagery since the second half of the 18th century. Beginning at flamenco's first mention by Spanish intellectuals at the end of the 19th century, a will to play down embarrassing associations and emphasize traditional, artistic and especially historical aspects can be observed. These, in turn, served a part of modern flamencology as a basis for the above described re-interpretation of the Phrygian mode as Dorian. Finally, the resulting discourse is explained in the ideological context of the second half of the 20th century, with respect to flamenco aesthetics as well as the historical-political background.

Keywords: *flamenco, Phrygian, Dorian, semiotics, ideology*



Introducción

Entre los elementos musicales que confieren al flamenco su sonoridad característica se encuentra el modo frigio (*mi-fa-sol-la-si-do-re*) con sus múltiples variantes. Como se verá más adelante, esto ocurre en muchas otras músicas, la mayoría de las cuales se perciben desde una perspectiva europea u occidental como exóticas, y más concretamente orientales. Entre los nombres dados a este modo se encuentra uno que, desde los años 60 del siglo XX, se encuentra esporádicamente en la literatura, pero que llama poderosamente la atención por entrar aparentemente en contradicción con la nomenclatura de la teoría musical tanto clásica como la de jazz –los dos paradigmas a los que con más frecuencia se recurre a la hora de buscar modelos terminológicos para el flamenco–: el modo “dórico”. Lo que a primera vista puede parecer un mero error se revela después de un análisis histórico como una tentadora oportunidad de dotar al flamenco –y por extensión, a la cultural musical española– de un fuerte vínculo con el pasado más remoto, oportunidad que, especialmente en un género musical tan a menudo apropiado por los discursos ideológicos más diversos, muchos autores e incluso músicos no dejaron de aprovechar (p. ej. Rossy 1966; Granados 2000; Sanlúcar 2005; Fernández Martín 2021).¹ El objetivo del presente artículo será analizar el uso de la descrita terminología, su justificación, sus intenciones y su impacto en la práctica musical.

Para analizar la aparente incongruencia en la nomenclatura y sus consecuencias, recurrimos a herramientas básicas de la semiótica saussuriana que huelga volver a discutir aquí (Saussure [1916] 1995). De entrada, se parte de la distinción del *signifiant* “dórico” del *signifié* que podríamos llamar

¹ Aparte de las referencias citadas, el uso del término “dórico” también se encuentra en blogs, aunque no se les dé tanto peso, como por ejemplo, <https://komptools.blogspot.com/2021/04/flamenco-armonia-i-origenes-y-teorias.html> o <https://aticoizquierdaflamenco.blogspot.com/2011/11/la-musica-del-flamenco-i.html>.

“modo de *mi*”. En un primer paso, se analizarán las denotaciones y connotaciones que “dórico” tiene incluso más allá del ámbito musical. A continuación se procede a analizar de una manera comparable también el modo de *mi*, convirtiéndolo así en *signifiant* que a su vez tiene una serie de connotaciones. En ambos casos los análisis se basarán en el modelo de la *enciclopedia* que Umberto Eco ([1984] 1996, 55-140) esboza en el contexto de su discusión del concepto de la ideología. Aunque será imposible cumplir con la aspiración a la exhaustividad que encierra este enfoque, la descrita perspectiva analítica ayudará a arrojar alguna luz sobre el conjunto de significados atribuidos y también detectar posibles usos ideológicos.

Orígenes de la teoría musical flamenca

Antes de entrar de lleno en el tema del modo dórico, conviene dar algunas ideas básicas de lo que se podría llamar “teoría musical flamenca”. Al ser una música de tradición oral –a pesar de la creciente cantidad de fuentes escritas que se publican y se usan, desde partituras hasta métodos y sobre todo una abundante literatura secundaria–, el flamenco no desarrolló hasta fechas recientes una teoría musical propia, y ésta incluso todavía depende mucho de los dos paradigmas citados arriba, los del jazz y de la música clásica –utilizamos aquí este término, sin duda criticable, por encontrarse en los planes de estudios de conservatorios superiores europeos y americanos–. Su apariencia se inscribe en el contexto de la academización del flamenco tal como se produjo a partir de los años 50, coincidiendo con el incipiente *boom* turístico español y una revaloración del género por parte de algunos sectores de la intelectualidad española (p. ej. Granados 2000; Fernández 2004; Sanlúcar 2005; Vargas 2014; Galán Bueno 2020).

Previamente a este período, la terminología flamenca parece exenta de grandes construcciones teóricas, reflejando una gran proximidad con el toque de la guitarra y, consecuentemente, una cierta corporalidad de la expresión. Así, los acompañamientos más tradicionales –es decir, los utilizados antes de ciertas innovaciones introducidas por Ramón Montoya en torno al 1900, (Rioja 1995; Álvarez Caballero 2003; Torres 2005)– recibían los nombres de “por arriba” (*mi* frigio) y “por medio” (*la* frigio) –siempre prescindiendo de la cejilla mecánica, de uso muy común en el flamenco–, reflejando probablemente la cuerda donde se localiza la tónica. Esta terminología sigue gozando de buena salud entre los intérpretes hasta hoy día y a pesar del creciente número de estudios.

Desde fuera del flamenco, sin embargo, se avanzaron desde la intelectualidad musical de principios del siglo XX –principalmente la línea de Felip Pedrell (1918-1922) y de Manuel de Falla (1972)–, hipótesis acerca del origen del flamenco que tenían un alto potencial teórico, pero que en la mayoría de los casos se quedaron en reflexiones verbales no apoyadas en análisis musicales concretos. Aún así, estas teorías tuvieron –y siguen teniendo– una gran influencia en el discurso sobre el flamenco, y especialmente sobre su “origen”, “influencias”, etc. Muchas de estas hipótesis construyen una narrativa que aspira a poner en valor un género que desde su incipiente comercialización en los cafés cantantes de las últimas décadas del siglo XIX es criticado duramente. Especialmente autores “anti-flamenquistas”, como por ejemplo Eugenio Noel ([1912] 2007), asociaron el flamenco con conceptos incómodos como “juerga”, consumo de alcohol, prostitución, marginación, etc., o también con una imagen de España anclada en el pasado y de espaldas al progreso del resto de Europa.

El término “dórico”

Lo primero que viene a la mente entre músicos formados en alguno de los paradigmas de teoría musical occidental a la hora de hablar de “dórico” es el mal llamado “modo de *re*” (*re-mi-fa-sol-la-si-do*). Aquí es donde se produce la contradicción mencionada más arriba a la hora de llamar “modo dórico” al “modo de *mi*” (*mi-fa-sol-la-si-do-re*) en el flamenco. Más allá del ámbito musical, el orden dórico se suele considerar el más sencillo de los órdenes en la arquitectura clásica, mientras que su procedencia lingüística y cultural se limite al ámbito de los expertos en lenguas y literaturas clásicas, por lo que a continuación se procederá a trazar una línea que une las principales denotaciones y connotaciones.

El origen más palpable se encuentra en la región llamada Dōrís en la Grecia central. Este nombre deriva, según diferentes teorías etimológicas, del prefijo “dōri-” (δωρι-) –madera, árbol–, “dōru” (δόρυ) –lanza, pica– o “dōron” (δῶρον) –obsequio– (Pokorny 1959, 214-217), o bien del personaje mitológico Dōros (Δῶρος), hijo de Hellēn y junto a sus hermanos Aíolos y Xouthos fundador epónimo de una de las cuatro tribus griegas más importantes, los dorios. Estas relaciones familiares pretenden explicar en términos mitológicos tanto el origen divino –Hellēn es hijo de Zeus según algunas tradiciones– como los vínculos étnicos y culturales de las cuatro tribus griegas: los dorios –de Dōros–, eolios –de Aíolos–, aqueos y jonios –de Akhaiós e Íon, a su vez hijos de Xouthos– y su conciencia de grupo como helenos (Apolodoro [s.f.] 1987, 19). Nótese de paso que no sólo los dorios, sino también eolios y jonios dieron nombre a modos musicales, lo cual será de suma importancia más adelante.

Habiendo llegado a la tribu de los dorios se nos presenta un objeto de estudio que ya no forma parte de la niebla mitológica –por más que la mitología nos pueda explicar–, sino que permite un análisis basado en documentos históricos y lingüísticos. Aún así, su etnogénesis y especialmente la “invasión dórica” siguen estando sujetas a debates entre los especialistas; aquí, en cambio, no es lugar para volver a entrar en esta discusión (Craik 1980). Lo que viene a explicar el mito antes mencionado –a saber, la identificación de los dorios como griegos y su relación con aqueos, jonios y eolios– es ampliamente apoyado por evidencias especialmente lingüísticas, y estas últimas también son las fuentes más reveladoras –mucho más que la documentación histórica propiamente dicha– para hacerse una imagen de la importancia de los dorios dentro de la polifacética cultura griega.

Uno de los aspectos mejor documentados de la cultura doria es su dialecto,² el dórico (dōrismós). Su lugar protagonista dentro de los dialectos griegos se manifiesta de la manera tal vez más evidente en los Nueve Poetas Líricos, cinco de los cuales –Píndaro, Alcmán, Baquílides, Estesícoro e Íbico– lo utilizaron en sus obras, igual que los dramaturgos Sofrón de Siracusa y Epicarmo de Cos, así como el matemático Arquímedes. Algo de este protagonismo incluso se mantiene en épocas posteriores, dominadas por la lengua común ática (*koiné*) que lo relega al coro de la tragedia en medio de diálogos áticos, y todavía se encuentran poetas que lo utilizan, como Teócrito o Calímaco. Siendo tampoco homogéneo a lo largo y ancho de su territorio, el dórico se divide en tres dialectos principales, el argólico, corintio y lacónico (Méndez Dosuna 2007), habiendo ese último entrado al habla coloquial como metáfora de un estilo de hablar conciso, elíptico, que resuena con el carácter de los habitantes de Laconia y su capital Esparta. Este carácter, sobre el cual se volverá más adelante, tal vez marcó

² Si utilizamos la palabra “dialecto” aquí es para resaltar las relaciones con otros dialectos del continuo griego y en plena conciencia de que la distinción entre dialecto y lengua no es lingüística, sino política. Esto es especialmente importante teniendo en cuenta que en ocasiones la *koiné*, aunque más tardía, es interpretada como una lengua de la que los dialectos sólo son formas imperfectas.

más que cualquier otro elemento cultural la imagen de los dorios en la posterioridad. Aún así, el mundo dórico incluía, aparte del militarismo espartano, también otras polis y por extensión modelos de cultura, como Corinto, la ciudad del comercio y sus extravagantes diseños artísticos.³

Esta aparente oposición entre dórico y corintio se encuentra también, y de forma visual, en los tres órdenes arquitectónicos que se distinguían en la Grecia clásica y que incluían, aparte de los dos mencionados, el jónico: el dórico representa el más sencillo y austero; el corintio el más ornamentado, quedando el jónico en medio. En este sentido, vale la pena recordar que el dialecto ático que acabó imponiéndose está estrechamente relacionado con el jónico y refleja, consecuentemente, una dicotomía similar a la de los órdenes arquitectónicos; el corintio, en cambio, aparece mucho más tarde y sólo es formalizado en época romana. En cuanto al impacto que los dialectos y los órdenes arquitectónicos, respectivamente, han tenido en la estética occidental, conviene señalar que, mientras que la literatura y la lingüística griegas antiguas se limitan bastante a un reducido número de expertos, los estilos arquitectónicos constituyen un elemento mucho más visible y duradero, especialmente gracias a la recepción, elaboración y aplicación a partir de la época romana hasta prácticamente la actualidad.

El modo dórico

Hoy en día el modo dórico forma parte de un sistema tal y como se presenta en la teoría de la música clásica y del jazz enseñada en conservatorios occidentales y, gracias al uso también de la teoría musical de algunas músicas populares, al lado del jónico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio. Evidentemente, este uso de la terminología presenta connotaciones de orden ideológico, sin ir más lejos, con la intención de dotar al sistema de una aura de antigüedad y autoridad a través de los nombres griegos. En la enseñanza en conservatorios, en la mayoría de los casos estos modos representan meros materiales tonales no estructurados que se caracterizan por su estructura interválica interna: con sus cambios de tonos y semitonos (T-S-T-T-T-S-T) en muchos manuales de teoría clásica, o como fórmula de intervalos en el jazz (1-2- \flat 3-4-5-6- \flat 7), prescindiendo casi por completo de significados extra-musicales.⁴ Pero ya un vistazo rápido al listado que se acaba de citar revela que, al menos para los griegos, los nombres de los modos tenían un significado que iba más allá de un concepto meramente descriptivo.⁵ De hecho, casi todos los nombres se refieren a culturas de la Antigüedad: ya se

³ El término "dórico" tuvo un renacimiento en su acepción lingüística: en el noreste de Escocia se habla un dialecto del *scots* llamado *doric*. Es evidente que su uso no se debe a ningún parentesco propiamente lingüístico, sino a sus connotaciones culturales. Desde la perspectiva de la anglófona Edimburgo, especialmente en tiempos de la Ilustración Escocesa llamada *Athens of the North*, *doric* eran todos aquellos dialectos rústicos de la zona rural, de forma comparable a cómo el griego dórico les tiene que haber parecido a los cultivadores de la *koiné* basada en el ático. El autor escocés dieciochesco Allan Ramsay, en cambio, defendía su uso del *scots* alegando el dórico de los poetas griegos (Kay 2006).

⁴ Utilizamos este término tan desafortunado por amor a la comprensibilidad, defendiendo, sin embargo, que estos significados "extra-musicales" forman parte de la música de la misma manera que la semántica forma parte de las palabras, de manera que en la filología tampoco se habla de "significados extra-literarios" a la hora de referirse a ella.

⁵ Hay que reconocer que la teoría musical, en los griegos antiguos –como Aristoxeno– tanto como entre los escritores medievales en lengua árabe –como `ibn Sīnā o al-Fārābī– y por supuesto la teoría moderna –con Glareanus, Zarlino, Rameau, etc.–, acusa una fuerte preferencia de terminología descriptiva o analítica, probablemente reforzada por la proximidad con las matemáticas y una tendencia a la secularización que va creciendo a lo largo de los siglos. Esta constelación dificulta considerablemente el estudio de los significados que en algún caso u otro se pueden haber atribuido a estructuras musicales.

han mencionado antes los jonios, dorios y eolios como tribus griegas; lidios y frigios son dos culturas de la Asia Menor con lenguas indoeuropeas, pero no pertenecientes al continuo dialectal griego; Locris (Λοκρίς) se refiere a una región en Grecia y por extensión a sus habitantes; la única excepción se encuentra en el mixolidio, que probablemente significa “medio lidio”.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que sólo cuatro de estos modos de hecho se encuentran en la teoría musical griega: el dórico, frigio, lidio y mixolidio –aunque el locrio se cita marginalmente en autores como Cleonides (Solomon 1980) y Ateneo (Athenaeus [s.f.] 1854), y el jónico, como se verá, aparece en Aristóteles–. Este último, junto con el eólico, fue añadido sólo en el siglo XVI por Glareanus (1547), y el locrio tardó todavía casi cuatro siglos más en integrarse en el sistema. Además, los nombres griegos irán perdiendo importancia en la teoría musical después de Glareanus, lo cual manifiesta claramente la variabilidad histórica en el uso de la terminología no sólo en la Antigüedad, sino enfáticamente también después. Lo mismo hay que afirmar también de las realidades sonoras a las que dicha terminología hace referencia: desde el sistema tonal a través de la conceptualización de “modos”, “escalas” y “géneros de octava” hasta la estructura interválica, hay un largo camino desde la teoría musical griega hasta los conservatorios del siglo XX. No es éste el lugar para entrar en tales discusiones (West 1992): como se verá más adelante, la inclusión del término “dórico” en la teoría flamenca se produjo ya en la segunda mitad del siglo XX, con lo cual la realidad de los modos griegos sólo tendrá relevancia en la medida en que los autores tenían conocimiento de ella mediante sus fuentes bibliográficas.

Limitándonos a los tres nombres corrientes entre los teóricos griegos, el dórico, el frigio y el lidio, llama la atención que en un sistema modal ideado por los griegos sólo el primer término haga referencia a una cultura considerada propia; como se ha dicho más arriba, los otros dos sí que son indoeuropeos, pero de familias distintas: de la anatolia en el caso del lidio y, dependiendo del lingüista que se enfrente con la escasa documentación, del armenio o de lenguas ítalo-celtas en el caso del frigio. La dicotomía que se entrevé aquí entre la cultura griega –es decir, propia– y tanto la lidia como la frigia –es decir, los otros– será fundamental para entender los significados que algunos autores atribuyen a los modos. Las connotaciones “étnicas” de los modos musicales raramente se explicitan en fuentes griegas; su “ethos”,⁶ sin embargo, es objeto de consideraciones por ejemplo en Aristóteles y Platón. Ambos filósofos discuten la cuestión de si la música y sus elementos son útiles o incluso tolerables en sus reflexiones acerca del Estado ideal. Platón sólo acepta el dórico y el frigio frente al mixolidio, lidio y jónico porque, según él, son adecuados para guerreros y para los que parecen ser filósofos (Platon [s.f.] 1991, § 398e–399c). No requiere mucha imaginación relacionar esta afirmación con un ideal de cultura espartana. Esta impresión se refuerza todavía, dejando entrever, de paso, una concepción de los géneros sexuales nada típica de su filosofía, con lo que el fundador de la Academia afirma de los demás modos, considerados ilícitos: así, el mixolidio y el lidio “alto” “no sirven ni siquiera para mujeres, y mucho menos para hombres”; el jónico y el lidio, en cambio, son “débiles”, “blandos de carácter” y se utilizan durante banquetes, por lo cual también se asocian con la embriaguez (§ 398e).

⁶ Hay que tener en cuenta que la identidad cultural griega se construye en buena parte en torno a elementos lingüísticos –como, por otro lado, ocurre en muchas otras culturas–. Así, por ejemplo, el término βάρβαρος (bárbaro), refiriéndose a no-griegos, proviene de la idea de una persona que no sabe hablar, o sólo balbucea. En este contexto, no se debería perder de vista que “ethos” (ἔθος) y “ethnos” (ἔθνος) provienen de la misma raíz etimológica, es decir, el carácter y las costumbres se perciben como relacionados con la pertenencia a un grupo.

Aristóteles, a su vez, parece todavía más restrictivo, reduciendo el número de modos a los dos más paradigmáticos: el dórico y el frigio. Le sigue a su maestro en que el dórico lleva a un estado mental estable (Aristotle [s.f.] 1957, § 1340b), y que es el modo más serio y que inspira más valor. Discrepa con él, quien los había admitido a ambos como adecuados para la educación, rechazando contundentemente el modo frigio por llenar el alma con entusiasmo, ser patético e incitar la mente a emociones violentas (§ 1342b).

Como es sabido, Nietzsche ([1872] 2007) radicaliza dicha oposición en la dicotomía de lo apolíneo y lo dionisiaco como características humanas y más específicamente estéticas. Aún sin seguirle en sus conclusiones, hay que reconocer el contexto semiótico que confiere sentido a las afirmaciones de los dos filósofos. Lo que se esboza aquí a nivel musical –y se podría ampliar con otras oposiciones en términos de instrumentos y ritmo, por ejemplo– no deja de ser un reflejo de la imagen que los griegos construyeron de ellos mismos a partir de la cultura espartana bélica, masculina y austera –apolínea, diría el filósofo alemán–, opuesta a la alteridad de los pueblos no griegos festiva, afeminada y desbordante –dionisiaca–. Huelga decir que este modelo de construcción de identidad no es exclusivo de la cultura griega de la Antigüedad: por supuesto que fue adoptada por los romanos, y también es la base de la oposición entre Occidente y Oriente, este último con sus varias actualizaciones como persas, árabes, turcos, etc. En este sentido no extraña que el modo dórico –ahora ya llamado frigio– se encuentre precisamente en una gran variedad de músicas percibidas por la estética occidental como “exóticas” y más concretamente “orientales”.

El modo de *mi* y la armonía tradicional del flamenco

A la hora de analizar el otro lado del signo “modo dórico”, el panorama se complica considerablemente. Considerándolo *signifié* cabe la posibilidad de buscar diferentes *signifiants*, es decir, diferentes nombres para la misma estructura modal, y analizar sus respectivas connotaciones. Pero, como ya se mencionó más arriba, será importante analizarlo en cuanto *signifiant*, lo cual en parte ya se ha hecho en los últimos párrafos. Antes de entrar de lleno en esta materia, empero, conviene resumir a qué estructuras musicales se refiere el “modo dórico” en el flamenco.

Por supuesto, resulta altamente arriesgado establecer algo como “armonía tradicional” en un género que en cada momento de su historia, y no sólo a partir de la fusión, bebió de una multitud de fuentes, desde las músicas afro-americanas hasta las diferentes estéticas de la música erudita y especialmente la romántica e impresionista. Aún así, tomamos aquí como “armonía tradicional” lo que se codificó como toque flamenco en las últimas décadas del siglo XIX porque constituye un conjunto de elementos que siguen como característicos a pesar de la introducción de armonías del jazz a partir de los años 50.

La base armónica del flamenco se puede considerar bi-modal, es decir, hay una coexistencia del sistema tonal occidental del período de práctica común, con sus tonalidades mayor y menor, con un sistema modal presente en el modo de *mi*. Conviene tener presente que, bien mirado, no se trata de un “sistema modal”, dado que el único modo utilizado es precisamente el modo de *mi*; en vano se buscarían los demás modos tan presentes tanto en la música clásica como en el jazz.

Las dos formas más presentes del modo de *mi* son las variantes con tercera menor y mayor, a menudo fusionadas en una sola (*mi-fa-sol/sol#-la-si-do-re*), en ocasiones enriquecidas con el *fa#* –muy raramente–, el *si*, –motivado a veces armónicamente por la dominante del segundo grado–, el *do#* y

el *re*♯ –este último bastante a menudo utilizado como sensible en el sentido del acorde de sexta aumentada (*fa-la-do-re*♯) para resolver en *mi*–. La variante con la tercera mayor recibe en algunos autores el nombre modo “frigio mayorizado” (p. ej. Fernández 2004, 62), o a menudo simplemente “modo flamenco” (68). La oscilación entre tercera menor y mayor no se limita, sin embargo, a situaciones de cláusulas finales –como en el caso de la tercera picarda–, sino que se puede presentar en una sola línea melódica de forma consecutiva, ascendente o descendente.

En cuanto al aspecto armónico el modelo subyacente más paradigmático es la secuencia de acordes llamada “cadencia andaluza” (*la m-sol M-fa M-mi M*); en este sentido, se ha establecido en la literatura teórica la costumbre de considerar el acorde sobre *mi* como tónica y sobre *fa* como dominante (Valenzuela Lavado 2016). La relación íntima entre el modo y sus acordes se suele subrayar mediante una serie de disonancias características que refuerzan el sonido “exótico” a la vez que recurren de una manera sumamente eficiente a las posibilidades técnicas de la guitarra. Las más importantes de estas disonancias son la segunda menor para el acorde de tónica y la cuarta aumentada para la dominante, notas que se encuentran casi omnipresentes en las dos maneras más tradicionales de acompañar, “por arriba” y “por medio”.

Junto con su complicado sistema de ritmos, el modo de *mi* es seguramente el elemento que con más fuerza impregna la música con su carácter exótico y que por ende motivó una gran variedad de teorías que relacionan al flamenco con músicas de otras culturas, como la bizantina (Pedrell 1918-1922; Falla 1972, 137-155; Turina 1982), la árabe (Infante [1931] 2010; García Barriuso 2001; Osuna Lucena 1995; Cruces Roldán 2003; Manuel 2020), la judía (Medina Azara 1930) o la gitana (Molina y Mairena 1963; Barrios 1989). Conviene recordar, sin embargo, que este modo, incluso con la tercera mayor, no es ajeno ni a la música ni a la teoría occidentales. Se encuentra dentro del sistema modal que constituye la base del canto gregoriano y por extensión en la polifonía, donde, eso sí, siempre mantiene una posición marginal con respecto a los otros modos. Este carácter diferente se manifiesta por ejemplo en el hecho de tener la *repercussa* (Saulnier 1997) en la sexta (menor) y no en la quinta –aunque se encuentren tradiciones en el sur de Italia, Aquitania y algunos lugares de la península ibérica que mantienen la *repercussa* en la quinta–, así como la cadencia frigia con el semitono en la cláusula del tenor. Dado que se trata de una diferencia que se encuentra en la propia estructura interválica del modo –y no en connotaciones arbitrarias–, tal vez pueda ofrecer una explicación para el hecho de que, de una forma tan persistente, represente lo exótico en la música occidental. El modo frigio con la tercera mayor añade otro elemento atípico más al producir la segunda aumentada entre los grados 2 y 3; sin embargo, se encuentra representado de varias maneras en la teoría modal desde la polifonía renacentista: o bien como modo eolio con sensible artificial, o bien en el acorde final del modo frigio con tercera picarda. Esta segunda posibilidad apunta a una confusión armónica entre la dominante de un tono menor y la consideración como tónica de este mismo acorde (Valenzuela Lavado 2016). Que la segunda aumentada a nivel melódico no tenga mucho peso, sea por llegar a la sensible desde arriba, sea por elevar la nota precedente, como ocurre en la escala menor melódica –elevando la sexta para evitar el hiato entre ésta y la sensible–, puede ser indicador de la dificultad de aceptarla dentro de la estética occidental –Hugo Riemann (1882, 595) afirmaba que la escala menor armónica no es melódica precisamente por el hiato *fa-sol*♯–.

Una simple búsqueda en Wikipedia ofrece un amplio abanico de nombres que pone en evidencia hasta qué punto el modo frigio con tercera mayor evoca cultura exóticas a la mente europea: dejando fuera términos técnicos como “frigio dominante” o “HM5”, se encuentran las siguientes expresiones

–sin aspiración a ser una lista exhaustiva–: “oriental”, “español”, “gitano español”, “judía”, “frigio español”, “ahava rabboh”, “freygisch”, and “hijaz”.⁷ Fijando la *finalis* en *re* manteniendo las mismas notas (*re-mi-fa-sol#-la-si-do*), se pueden añadir “mi sheberach”, “rumano”, “dórico (o menor) ucraniano”.⁸ y si ascendemos la séptima, encontramos “mayamalavagowla”, “bhairav”, “bizantino”, “árabe” y “mayor gitano”.⁹

Resulta bastante evidente que buena parte de esta nomenclatura tan heterogénea recoge y enfatiza el carácter exótico del modo asociándolo a culturas diferentes de la europea, y más específicamente orientales. No sorprende, pues, encontrarse con referencias a los judíos, al mundo árabe o islámico,¹⁰ a la India y a los *roma*. Hay dos elementos que tal vez requieran algo más de explicación. Por una parte la cultura bizantina, como heredera de la cultura griega de la Antigüedad a la vez que del Imperio Romano, de entrada no tiene connotaciones exóticas; este hecho, sin embargo, cambia radicalmente si se fija la atención en el canto bizantino, el canto de la iglesia ortodoxa griega. Es precisamente por este carácter exótico del canto bizantino que autores como Pedrell (1918-1922), Falla (1972) o Turina (1982) recurrieron a él para dotar al flamenco de un origen exótico y a la vez cristiano. Por el otro lado, la presencia de “español”, “gitano español”, “frigio español”, “rumano” y “dórico o menor ucraniano” sugiere una visión eurocentrista –y más específicamente centro-europea, dada la difusión del modo en músicas de tradición oral en países periféricos– en la cual los márgenes, y especialmente España al oeste y Rumanía y Ucrania al este, representan una periferia cultural aprovechada por discursos del nacionalismo musical.

También adquiere más importancia el hecho de que la amplia mayoría de estos términos no se utilizan dentro de las comunidades que sí emplean las escalas correspondientes, con la excepción de “ahava rabboh”, “freygisch”, “ḥiḡāzīy”, “mi sheberach”, “mayamalavagowla” y “bhairav”. Así queda justificado el recurrir a fuentes no académicas, como Wikipedia, más que a las específicamente musicológicas y etnomusicológicas con su preocupación por una terminología *emic*, dado que las primeras reflejan con mayor fidelidad las prácticas entre músicos y aficionados de la comunidad lingüística en cuestión. Precisamente los términos que de forma más directa hacen referencia a comunidades invitan, asimismo, a distinguir si se usan con un valor de alteridad o de identidad, es decir, si son las mismas comunidades las que utilizan esta terminología, o si se trata de una asociación atribuida desde fuera de la comunidad. De entrada, parecería que haya más necesidad de encontrar términos para ordenar intelectualmente la multiplicidad de las alteridades frente a la –supuesta– unicidad de la

⁷ https://de.wikipedia.org/wiki/Phrygisch-dominante_Tonleiter. Utilizamos aquí el término “gitano” como traducción más fiel del inglés *gypsy*. Si no fuera por ello, preferiríamos el término *rom* al ser autodenominación y exento de las connotaciones peyorativas que conllevan la mayoría de los nombres dados a esta cultura en los distintos idiomas europeos. *Ahavah rabboh* (אהבה רבה) –amor abundante– proviene de plegarias matutinales y es usado en la música klezmer; *freygisch* (פריגיש), su equivalente yidish, representa lingüísticamente una variante dialectal del alemán *phrygisch* (frigio). En árabe, ḥiḡāzīy (حجازي) es el adjetivo de la región al-Ḥiḡāz, en la costa occidental de la península arábiga, donde se encuentran dos de las ciudades más sagradas del Islam, La Meca y Medina.

⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Ukrainian_Dorian_scale.

⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Double_harmonic_scale. Respecto a la mención del canto bizantino, habría que puntualizar que su teoría reconoce la cromatización de la tercera, aunque este hecho carezca de relevancia para el flamenco.

¹⁰ Subsumamos aquí árabe e hijaz bajo el denominador común del Islam, porque la conciencia europea no distingue en muchas ocasiones entre “árabe” e “islámico”, y esta falta de capacidad de distinguir es justo la raíz de la problemática que estamos describiendo.

identidad; los discursos reivindicativos de carácter identitario, empero, y especialmente los nacionalismos han contribuido mucho a la invención y divulgación de terminologías propias con claras finalidades en este sentido –como ocurre, por ejemplo, con “escala flamenca” o “cadencia andaluza”–.

Las potenciales diferencias entre las dos perspectivas no se limitan, sin embargo, a cuestiones identitarias, sino que pueden llegar a adquirir una importante dimensión técnica. Así, la idea de que los nombres citados arriba se refieren a un solo modelo de escala o modo ignora las divergencias en el uso de ellas –lo que la palabra “modo” y sus precisamente no del todo equivalentes como “maqām”, “makam”, “dastgah” o “rāga” ya implican–. Además, tampoco tienen en cuenta los sistemas tonales subyacentes,¹¹ por no hablar de las diferencias entre éstos últimos y la práctica musical.¹²

No es éste el lugar, sin embargo, para entrar en las sutilezas de la aplicación práctica de estos modos dentro de sus respectivos sistemas musicales, ni parece tampoco el enfoque adecuado para entender los significados atribuidos a los modos desde una perspectiva occidental. Al contrario, el hecho de llamar a un modo percibido como idéntico –o casi– “judío”, “árabe”, “gitano”, etc. podría llevar a la conclusión de que la estética europea distinga tan poco entre las diferentes variantes de un modo como lo hace la conciencia europea entre las diferentes culturas orientales, midiéndolas todas por el mismo rasero del “otro”. Miradas desde esta perspectiva, las afirmaciones de Platón y Aristóteles, y especialmente de este último, adquieren mayor trascendencia. Ya se ha dicho más arriba que el estagirita acusa una tendencia a reducir los modos a una dicotomía entre dórico y frigio, situándola en un contexto más amplio que incluye instrumentos musicales: el aulos y el ditirambo (Aristotle [s.f.] 1957, § 1342b). Que Nietzsche ([1872] 2007) tomara estas dicotomías y las llevase al extremo de su dialéctica de lo apolíneo y lo dionisiaco parece secundario en comparación con otra construcción identitaria que atraviesa la historia europea como un hilo conductor, reducible a una oposición entre Occidente y Oriente que se encarna en formas diferentes a lo largo de la historia: Grecia vs. Persia, Europa vs. Asia, Cristianismo vs. Islam, etc.

No parece demasiado atrevido, pues, concluir que el modo frigio representaba más que otras escalas la alteridad por excelencia al menos a partir de la reinterpretación medieval de la teoría griega. Mucho más hipotética resultaría la respuesta a la pregunta por la razón de esta asociación. Tal vez el hecho de que el cambio –sea un error o una decisión deliberada– se produzca en el inicio de un desarrollo histórico que llevó a la música occidental de la monodia a la polifonía tenga un peso en ella. Mientras que las características internas de los modos griegos se limitan a sus diferencias melódicas, en el momento en que se instituyen estructuras polifónicas con sus consonancias y disonancias verticales se añade otro criterio más: el de la utilidad de los modos en situaciones determinadas, especialmente las cláusulas finales. Desde esta perspectiva, el modo frigio se distingue *objetivamente* de los demás modos –dórico, lidio y mixolidio, con sus variantes auténticas y plagales, así como el jonio y eolio, cuando se incluyen en el siglo XVI (Glareanus 1547)–. Asimismo, el modo frigio es el que más intervalos menores ofrece –la segunda, tercera, sexta y séptima– manteniendo al mismo tiempo la

¹¹ Por ejemplo, la afinación temperada de la mayoría de la música occidental, los 22 *śrutis* indios (Daniélou 1949), los sistemas tonales árabes de la Edad Media de al-Kindî, al-Khwârizmî, al-fârâbî, ibn Sînâ o Şafî ad-Dîn (Manik 1969) con su tendencia hacia los cuartos de tono o la afinación equidistante turca que divide la octava en 53 comas holdrianas (Özkan 2000).

¹² La relación compleja entre teoría y práctica se demuestra de la manera tal vez más clara en el caso de la teoría árabe medieval, especialmente en el intento de aproximar notas que vienen de la práctica musical –por ejemplo, el “traste del medio zalzal” cuyo nombre ya indica su procedencia– mediante recursos matemáticos en la mayoría de los casos prestados de la teoría pitagórica; consúltese Manik 1969.

quinta justa –contrariamente al locrio– y por ende sin poner en duda el centro tonal construido mediante la tónica y la quinta.

Sería interesante contrastar la visión *etic* eurocentrista con las perspectivas *emic* de las culturas a las que se ha asociado el modo de *mi*; este propósito, aparte de sobrepasar los límites de este artículo, se encuentra también con una serie de dificultades inherentes al enfoque desde el cual se han estudiado los modos. A pesar del carácter místico-religioso de la escuela pitagórica, su teoría ha dejado una impronta tan marcadamente matemática al estudio de la música –y no olvidemos que sus procedimientos gozaban del favor también de la teoría musical occidental, así como la bizantina e incluso la árabe medieval (Manik 1969)– que resulta arduo rastrear los tratados teóricos en busca de referencias a significados. Teniendo en cuenta que las teorías musicales india, persa, árabe, turca, bizantina y occidental no se desarrollan aisladamente, sino que se producen préstamos recíprocos tanto en metodología como en terminología, resulta sorprendente la gran diferencia entre la cultura india –tanto carnática como hindustaní– y la occidental. Mientras que los *rāge* están insertados en un sistema complejo de relaciones que incluye elementos religiosos, temporales, psicológicos, etc., la cultura occidental acusa un proceso de creciente secularización que parece eliminar posibles significados para reducir los modos a su estructura matemático-interválica. Además, el análisis de los significados tampoco podría ignorar las influencias inter-culturales, especialmente con relación a la posición hegemónica que sostiene la cultura occidental.¹³

Como ejemplo nos limitaremos aquí, consecuentemente, a los significados atribuidos al modo de *mi* en el flamenco. Como ocurre en muchas músicas de tradición oral, resulta difícil establecer el límite entre las perspectivas *emic* y *etic* dado que, después de una fase en la que la mayoría de los escritos sobre el flamenco fueron producidos por escritores ajenos a él, se produce un intercambio intenso entre los propios agentes del flamenco y la intelectualidad. A pesar de algunas connotaciones compartidas con la visión *etic*, como un sentido de dramatismo, sufrimiento, etc., parece que la diferencia más clara precisamente reside en la falta de percepción “exótica”. Este hecho es menos una consecuencia lógica de la perspectiva *emic* de lo que podría parecer, dado que lo “exótico” sirvió –por ejemplo, en muchos nacionalismos musicales– y sigue sirviendo como signo distintivo en la construcción de una identidad propia con relación a la cultura dominante.¹⁴ En este sentido, la percepción *emic* del flamenco como música exótica depende de las convicciones políticas de la persona que articule el respectivo discurso. Mucho más importante a nivel musical, artístico y estético parece, en cambio, el papel del modo dórico dentro de la valoración de los palos como más o menos jondos. Por “palos” se entienden, dentro del flamenco, los diferentes géneros, como por ejemplo soleares, siguiriyas, fandangos, tangos o bulerías. La “jondura” representa un criterio estético que identifica los

¹³ La visión de una cultura musical “real” y su “imagen” construida por otra cultura resulta demasiado simplista como para dar cuenta de la realidad de la construcción de identidades y alteridades. El caso de España es un buen ejemplo de ello: en la construcción de la imagen de “lo español” tal como se presenta, por ejemplo, en el flamenco, intervinieron tanto españoles mismos, como extranjeros, y especialmente franceses. Recuérdese el movimiento proto-nacionalista en torno al motín de Esquilache, movimiento imprescindible a la hora de comprender la creación del imaginario de lo castizo, lo majo, y, por consiguiente, lo español y lo flamenco. Un caso parecido se puede detectar en el mundo árabe donde ciertos productos musicales se apropian de modelos orientalistas occidentales reforzando así su propio carácter como “exótico” (Bayat y Herrera 2021).

¹⁴ Esta estructura se observa muy claramente en la construcción de identidades nacionales llamadas “periféricas” en España, entre ellas la andaluza, que recurre precisamente a la herencia cultural árabe-islámica para dar fundamento a sus reivindicaciones políticas (Infante [1931] 2010; Manuel 2020).

géneros de más valor de uso dentro del flamenco, aunque no hay acuerdo unánime sobre exactamente qué palos son jondos y cuáles no. Dentro de un cuadro estético que abarca desde las formas más serias, más valoradas, más antiguas –aunque no siempre¹⁵– hasta las más festivas, menos valoradas y supuestamente más recientes, el modo de *mi* sirve como marcador de jondura. Así, la soleá, la siguiriya, el polo, la caña todos recurren a él, frente a las cantiñas, las alegrías y especialmente los cantes de ida y vuelta que se basan más en la tonalidad mayor, quedando palos como las bulerías y los tangos en un término medio.¹⁶ En el proceso del “aflamencamiento” de palos originalmente no flamencos, el hecho de traducir una melodía y su secuencia de acordes al modo de *mi* se puede considerar uno de los recursos más importantes –al lado de otros procedimientos, como aplicar el ritmo amalgama–, observable, por ejemplo, en los tangos (Ortiz Nuevo y Núñez 1999). De esta manera, el modo de *mi* ejerce la misma función estética orientalizable que en otras músicas occidentales, sea en la música clásica, en la popular, o incluso el jazz; contrariamente a estos géneros, sin embargo, donde el elemento oriental es claramente exótico, en el flamenco es constitutivo del género en sí mismo y característica diferenciadora con otros géneros coetáneos. La literatura flamenca, y especialmente aquella gran parte que tematiza los orígenes del flamenco, recurre precisamente al modo de *mi*, al lado de otros elementos igualmente considerados orientales, como la modalidad *per se*, la microtonalidad y los melismas, para buscar raíces y/o influencias en la música bizantina, árabo-islámica, judía o gitana.

El modo “dórico” en el discurso sobre el flamenco

Ante este panorama, con el modo de *mi* firmemente arraigado en la estética flamenca, con sus connotaciones exótico-orientales, se plantea inevitablemente la pregunta: ¿por qué apareció la práctica de llamar “dórico” al modo de *mi* en el flamenco? Descartando que se trate de un mero error y a sabiendas de que este uso coincide con la teoría musical de la Grecia clásica tal como se había ido enseñando desde siglo XIX –si ignoramos generosamente cuestiones de temperamento, sistema tonal, inflexiones microtonales, etc., y por supuesto no tomando en cuenta estudios más recientes como los de West (1992) o Atkinson (2008)–, el hecho de que sí había una presencia de colonias griegas en la península ibérica en la Antigüedad –notablemente Alicante, Denia, Ampurias y Rosas– tal vez justifique preguntar si hay una relación histórica directa entre los dos fenómenos. Aunque en la historiografía resulte difícil descartar relaciones culturales con contundencia dado que nuevos documentos pueden obligar a revisar y alterar hipótesis consolidadas, en este caso resulta extremadamente inverosímil que exista un vínculo directo entre la teoría musical griega y el flamenco, por varios motivos. Por una parte, hay un vacío de tiempo considerable entre el momento que las comunidades griegas se diluyen en el Imperio Romano –hacia el siglo II a. C.– y la aparición del flamenco a mediados del

¹⁵ La historiografía flamenca ha contribuido considerablemente durante los últimos años a desmitificar el origen y la antigüedad de ciertos palos, como la soleá, uno de los más jondos al lado de la siguiriya, cuyo origen no va mucho más allá de mediados del siglo XIX (Lavaur 1999; Steingress 1993; Gamboa [2005] 2018).

¹⁶ Hay que tener en cuenta que se trata de una abstracción: así, la soleá incluye, igual que la caña y el polo, pasajes en tonalidad menor, las siguiriyas cuentan con una variante en modo mayor llamada cabales; los palos en tonalidad mayor, por el otro lado, también pueden contener frases en el modo de *mi*. En el caso de los fandangos, probablemente debido al contar entre sus precursores no flamencos una variante cantada en modo mayor y otra bailada en modo de *mi*, el cambio entre estos dos modos se eleva al nivel estructural, con la parte cantada en mayor y las instrumentales en modo de *mi* (Núñez 2021).

siglo XIX.¹⁷ Además, el uso del término “modo dórico” refiriéndose al modo de *mi* en el flamenco no se documenta antes de los años 60 del siglo XX (Rossy 1966; Granados 2000; Sanlúcar 2005), lo cual hace dudar seriamente de su uso en la tradición escrita tanto como en la oral. Además, como se mencionó más arriba, mientras que en la teoría musical griega el modo forma parte de un sistema modal completo, en el flamenco sólo está presente el modo de *mi*. El hecho de encontrar un término como “dórico” en un entorno que incluso acusa una cierta hostilidad frente al ambiente académico y cuya terminología se caracteriza por una relación muy corporal con las estructuras musicales dejan entrever que se trata de un uso reciente y de origen academicista.

Una vez descartada la hipótesis de que se trate de un vestigio de una práctica antigua llegada al siglo XX a través de la tradición oral, hace falta contemplar otra posibilidad: que el término lo haya introducido una persona con conocimientos de la historia de la música –y de la teoría musical– suficientemente desarrollados como para haberse dado cuenta del cambio terminológico a finales de la Edad Antigua, e igualmente con un interés en aplicar la terminología antigua en un contexto moderno. Como ya se ha dicho antes en varias ocasiones, el flamenco desde al menos finales del siglo XIX ha sido objeto de múltiples apropiaciones que casi en su totalidad dependen más de sistemas ideológicos que de la música misma o incluso de su estética. Ya se habló de Felip Pedrell y de Manuel de Falla, así como de su intento de reducir lo oriental en el flamenco a una fuente cristiana, creando así la tesis bizantina; el nacionalismo andaluz, por su parte, generó teorías que no dejan de producir nuevas publicaciones hasta la actualidad y que enfatizan la herencia árabo-islámica (p. ej. Infante [1931] 2010; Manuel 2020). Ambas teorías, y muchas otras más, apuntan a una particular relación entre el flamenco y España: no es casualidad que tanto Pedrell como Falla sean máximos exponentes del nacionalismo musical español y que la definición de dicha nación contenga un elemento religioso, y más específicamente cristiano, muy importante; en cuanto a Andalucía, el elemento andalusí en los discursos nacionalistas se suele interpretar como signo distintivo con respecto a la nacionalidad española –como ocurre con la herencia celta en Galicia y, en mucho menor grado, la franca en Cataluña–. Este hecho choca sensiblemente no sólo con la visión extranjera, desde la cual el flamenco es ante todo español –una visión muy explotada por la industria del turismo–, sino también con las polémicas en torno a la identidad española de los siglos XIX y XX, donde el flamenco juega un papel significativo en ambos extremos del panorama político.¹⁸

¹⁷ Hay que comentar dos aspectos de esta afirmación. Respecto a la aparición del flamenco, hay que distinguir la primera vez documentada que se utiliza la palabra “flamenco” con sentido musical, el 6 de junio de 1847 en el *Espectador* de Madrid. Con anterioridad hay tanto prácticas musicales relacionables con el flamenco como terminología y artistas conservados en la memoria oral que permiten estirar hasta finales del siglo XVIII; por otra parte, un gran número de elementos que hoy en día se consideran constitutivos del flamenco se definen sólo en las últimas décadas del siglo XIX. El segundo aspecto tiene que ver con el hecho que la inmensa mayoría de teorías sobre el origen del flamenco acusa una tendencia de buscar raíces cuanto más lejanas mejor y, a ser posible, relacionadas con culturas “de referencia” como la fenicia, la griega, la romana, la judía o la islámico-árabe. Todas ellas se encuentran con el mismo problema del vacío temporal que arriba hemos recriminado a la relación con los griegos.

¹⁸ Una parte considerable de elementos culturales del entorno flamenco se definieron en el siglo XVIII en un intento nacionalista *avant la lettre* de combatir lo que se percibió como una invasión foránea: la dinastía de los Borbones y sus políticos italianos. Desde aquel momento, la imagen de España en cuestión –que sigue válida en ciertos sectores hasta hoy día– ha tenido defensores y detractores, con algunos ejemplos muy agresivos entre los últimos, los “anti-flamenquistas”. Mientras éstos recurrían al flamenco para articular sus críticas hacia la política y sociedad españolas, otros optaron por purificar el flamenco de aquellos elementos incómodos para ellos.

En más de un sentido, la época posterior a la Guerra Civil resulta determinante para entender cómo se percibe el flamenco hoy en día. Consciente del valor económico del género, especialmente con vistas a los turistas que comenzaron a llegar en masa, la dictadura se apropió del flamenco, depurándolo al mismo tiempo de aquellas asociaciones incómodas para la ideología nacional-católica del régimen, como, por ejemplo, el papel de los *roma*.¹⁹ El resultado de este proceso es la conversión del flamenco en un producto de marca española. Fue contestado por varios intelectuales de la izquierda al igual que por el mairénismo (Molina y Mairena 1963), un movimiento igualmente ideológico que hay que entender tanto a modo de respuesta de la política cultural franquista como dentro del contexto de una reivindicación de los derechos de los *roma* en España. Para llevar a cabo tal reinterpretación por parte de la dictadura hacían falta voces intelectuales; dada la relación difícil entre la intelectualidad de la posguerra y el régimen, así como la herencia de los trabajos de Pedrell, Falla y Lorca no exentos de ideas incómodas para el franquismo, no abundaban precisamente los autores que pudiesen contribuir a tal empresa. Desde el Instituto Español de Musicología, dentro del marco del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, se dedicó relativamente poca atención al flamenco, aparte de comentarios por parte de Marius Schneider (1948) en relación con otros temas generales y los trabajos de Arcadio Larrea (1974) o Manuel García Matos (1987). Un libro que pretendió llenar este vacío y que hasta hoy día se cita en ocasiones como el primer trabajo musicológico sobre el flamenco –a pesar de carecer casi por completo de metodología musicológica e ignorar deliberadamente los trabajos de Schneider o García Matos– es *Teoría del Cante Jondo* de Hipólito Rossy. Al principio del segundo capítulo, el autor hace toda una declaración de intenciones:

Se dice por ahí, y se da por cierto, que el flamenco o cante jondo es de origen árabe; otros dicen que gitano o hindú; y otros que judío. Nadie afirma, en cambio, que sea un arte español, como si los españoles fueran incapaces de crear nada y tuvieran que traerles todo de fuera. (1966, 19)

Este argumento, que desde entonces está gozando de cierto favor no sólo entre los sectores más conservadores –políticamente hablando– de la sociedad española, sino también entre andalucistas actuales que retoman las ideas de Blas Infante (p. ej. Ruiz Mata 2021), tal vez se podría defender si se combinase con la idea de un nacimiento del flamenco en la sociedad romántica de la España del siglo XIX. Así lo afirman algunos autores (p. ej. Lavour 1999; Steingress 1993), cortando así los discursos históricos que abarcan siglos y siglos para llegar a árabes, judíos o bizantinos. Ahora bien, a pesar de relativizar el valor de la búsqueda de un origen exacto, en la misma frase da a entender que el flamenco cuenta con al menos dos milenios de historia (Rossy 1966, 13). En esta línea construye un arco histórico en el que aparecen sucesivamente culturas foráneas –fenicia, griega, cartaginense, romana, “pueblos bárbaros”, bizantina, árabe, judía, “gitana”, etc.– que intervienen en la cultura de “primeros pobladores”, implícitamente identificados como neandertales e íberos (26-36). Respecto al tema que nos ocupa, el modo de mi/modo dórico, Rossy hace afirmaciones sorprendentes cuando realiza un recorrido por la teoría musical griega. Apoyándose en un tal “García Ramos” –autor que no aparece

¹⁹ Dentro de la larga historia de presencia romaní en los Reinos de Aragón y Castilla desde el siglo XV –una historia precisamente marcada por una política que oscilaba entre la persecución, como en la Gran Redada de 1749 (Gómez Alfaro 1993), y la asimilación forzada–, la dictadura franquista no se caracterizó precisamente por una mejora de sus condiciones de vida; bien al contrario, y en lo que concierne al flamenco, el ataque fue tanto físico como ideológico (San Román 1997).

en el índice bibliográfico y que probablemente hace referencia a Manuel García Matos, quien tampoco figura en la bibliografía— atribuye el origen del modo dórico al “Sur español”:

Los contactos de los griegos de Focea con el pueblo hispano se produjeron antes de que en Grecia florecieran las teorías sobre la Música [sic]. De aquí que haya podido decirse con buena lógica —por García Ramos— que el modo dórico lo importaron los griegos del Sur español, aunque al sistematizar las escalas le dieran el nombre de Doria. (Rossy 1966, 27)

Conviene preguntarse a qué se refiere Rossy aquí con modo dórico. Obviando que el autor no discute en ningún momento una posible diferencia entre el término “dórico” y la realidad sonora a la que éste se refiere, lo que deja claro es que, desde su perspectiva,

[...] el cante jondo [...] está basado en la escala griega de *mi*, que era la fundamental del sistema griego. El modo tonal formado por esta escala es el llamado generalmente *modo dórico*, si bien que la denominación no es muy segura por haber sido llamado también de otra manera en la Edad Media. (24)

Rossy describe el proceso histórico que va de la teoría y práctica musical griega a la actualidad en términos de una decadencia, de la cual sólo el cante jondo se ha salvado:

Andando el tiempo se fueron introduciendo modificaciones en las escalas griegas, que las desvirtuaron, arruinándolas, hasta venir a desembocar en los sistemas actuales con sólo dos modos, llamados mayor y menor. También se usan en el flamenco, pero no en el cante jondo estricto. De esa ruina de las escalas griegas se ha salvado el canto gregoriano, algunos cantos de sinagoga, algunos himnos de las iglesias protestantes y algunos cantos populares de determinadas regiones, como Andalucía y Levante, donde pervive la escala griega en *mi* como tono básico del cante jondo más puro y antiguo. (25)

Además de recurrir a una narrativa histórica típicamente empleada en discursos nacionalistas —la historia como decadencia que lleva desde una edad de oro hasta un presente deplorable— Rossy establece unas equivalencias entre los modos griegos y los actuales que a la luz del estado de la cuestión actual ya no se pueden sostener, pero que en los años 60 del pasado siglo y considerando la bibliografía que ofrece el autor todavía se pueden considerar comprensibles.²⁰

Evidentemente, tales afirmaciones se inscriben a la perfección en el panorama ideológico de la dictadura, no sólo con respecto al flamenco, sino por su actitud frente a la cultura española en general. Su estilo pseudo-académico —especialmente convincente para un público no formado en el plano musicológico— ayudó sin duda a establecerlo como referente en la literatura flamencológica, a pesar de sus muchas faltas metodológicas y de contenido, más allá de la alineación con los discursos más nacionalistas propios de la época. Así, la terminología pseudo-antigua consistente en llamar “modo dórico” pudo tener una cierta trascendencia, volviendo a aparecer, por ejemplo, en un libro de teoría musical flamenca redactado por uno de los guitarristas más reconocidos (Sanlúcar 2005).

²⁰ Entre las fuentes que figuran en la bibliografía del citado libro, los candidatos más seguros de los que puede provenir la información concerniente a los modos griegos son Sachs 1934, Wellesz 1961 y sobre todo Riemann 1901. Nótese de paso que Rossy no ofrece datos bibliográficos más allá del nombre del autor y título de la publicación, ni tampoco suele ofrecer referencias bibliográficas dentro del texto. Algunas de las ideas sobre el desarrollo histórico de los modos se conocen por aparecer en la obra de Riemann, como el cambio de la dirección en la conceptualización de los modos entre la Antigüedad y la Edad Media.

Conclusiones

Como se ha visto, hay dos grandes campos semánticos que se encuentran a la hora de asociar el término “modo dórico” al concepto del modo de *mi*: este último representa, a partir de la Edad Media, lo exótico, o la alteridad (Said 1978; Todorov 1982; Lévinas 1995) por excelencia para la estética musical occidental, mientras que el primero evoca justamente los orígenes de la civilización europea con sus valores de austeridad, moderación y virilidad bélica. El hecho de que los significados de los dos modos más paradigmáticos cambiasen al pasar de la Antigüedad a la Edad Media juega un papel crucial: lo que para los autores griegos clásicos representaba lo otro, lo exótico, ahora pasa a asociarse a un constructo modal que por su estructura interna se distingue objetivamente de otros modos. Llamar “dórico” al modo frigio en el flamenco representa, en el fondo, la inversión de este proceso, una especie de retorno a la estética musical de la Antigüedad clásica. Las funciones de esta inversión son múltiples: lo “exótico” se convierte en lo “propio”, lo importado desde fuera en lo exportado a los “otros”, y todo dentro de un arco cronológico que confiere dignidad y valor cultural por su pura antigüedad. La relación entre España y Europa de alguna manera se invierte: los griegos, padres de la civilización europea –y especialmente de su música–, ahora son deudores de la cultura hispana; mientras que el sentido original de los modos se perdió en el resto de Europa –Rossy (1966) lo describe como un proceso de decadencia–, en España se conserva justamente en un género a menudo denigrado por sus asociaciones incómodas, sea al nivel étnico, sea a nivel social. El recurso a la teoría musical no sirve, en este caso, ni a la comprensión de la práctica ni tampoco a la explicación de procesos compositivos o de improvisación. En dos sentidos está al servicio de la ideología: de un lado, con la finalidad de elevar al estatus de arte a un género de gran ambivalencia social; del otro, con la intención de situar al centro de la cultural occidental a un país muchas veces relegado a la periferia.



Referencias bibliográficas

- Álvarez Caballero, Ángel. 2003. *El toque flamenco*. Madrid: Alianza.
- Antonio Manuel [Antonio Manuel Rodríguez Ramos]. 2020. *Flamenco: Arqueología de lo jondo*. Córdoba: Almuzara.
- Apolodoro. [s.f.] 1987. *Biblioteca mitológica*. Madrid: Akal.
- Aristotle. [s.f.] 1957. *Aristotle's Politica*. Oxford: Clarendon Press.
- Athenaeus. [s.f.] 1854. *The Deipnosophists: Or Banquet of the Learned of Athenaeus*. Londres: Henry G. Bohn.
- Atkinson, Charles M. 2008. *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Barrios, Manuel. 1989. *Gitanos, moriscos y el cante flamenco*. Sevilla: Rodríguez Castillejo.
- Bayat, Azef y Linda Herrera, editores. 2021. *Global Middle East: Into the Twenty-First Century*. Oakland: University of California Press.
- Craik, Elizabeth M. 1980. *The Dorian Aegean*. Londres: Routledge.
- Cruces Roldán, Cristina. 2003. *El flamenco y la música andalusí: Argumentos para un encuentro*. Barcelona: Carena.
- Daniélou, Alain. 1949. *Northern Indian Music*. Londres: Johnson.

- Eco, Umberto. [1984] 1996. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turín: Einaudi.
- Falla, Manuel de. 1972. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Fernández [Marín], Lola. 2004. *Teoría musical del flamenco: Ritmo, armonía, melodía, forma*. Madrid: Acordes Concert.
- _____. 2021. "La terminología musical del flamenco: El sistema modal y los modos en la música flamenca". *Revista de Flamencología* 30: 9-38. https://ia903103.us.archive.org/25/items/revista_de_flamencologia-30/RDF_30-05-LA_TERMINOLOGIA_MUSICAL_DEL_FLAMENCO-LOLA_FERNANDEZ_MARIN.pdf
- Galán Bueno, Carlos. 2020. *Improvisación en el flamenco: Tratado teórico-práctico*. Madrid: Enclave Creativa.
- Gamboa, José Manuel. [2005] 2018. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.
- García Barriuso, P. Patrocinio. 2001. *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Sevilla: Instituto Cervantes Tánger – Cooperación Española – Fundación El Monte.
- García Matos, Manuel. 1987. *Sobre el flamenco: Estudios y notas*. s.l.: Cinterco.
- Glareanus, Henricus. 1547. *Dodecachordon*. Basilea: Heinrich Petri.
- Gómez Alfaro, Antonio. 1993. *La gran redada de gitanos: España, prisión general de gitanos en 1749*. Madrid: Presencia gitana.
- Granados, Manuel. 2000. *Teoría musical de la guitarra flamenca: Fundamentos de armonía y principios de composición*. Barcelona: Casa Beethoven.
- Infante, Blas. [1931] 2010. *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Kay, Billy. 2006. *Scots: The Mither Tongue*. Edimburgo: Mainstream Publishing.
- Larrea, Arcadio. 1974. *El flamenco en su raíz*. Madrid: Editora Nacional.
- Lavaur, Luis. 1999. *Teoría romántica del cante flamenco: Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Sevilla: Signatura.
- Lévinas, Emmanuel. 1995. *Altérité et transcendance*. Montpellier: Fata Morgana.
- Manik, Liberty. 1969. *Das arabische Tonsystem im Mittelalter*. Leiden: Brill.
- Medina Azara [Kahn, Máximo José]. 1930. "Cante jondo' y cantares sinagogales". *Revista de Occidente* 88: 53-84.
- Méndez Dosuna, Julián. 2007. "The Doric dialects". En *A History of Ancient Greek: From the Beginnings to Late Antiquity*, editado por Anastassios-Fivos Christidis, 444-459. Cambridge: Cambridge University Press.
- Molina, Ricardo y Antonio Mairena. 1963. *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente.
- Nietzsche, Friedrich. [1872] 2007. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa Calpe.
- Noel, Eugenio. [1912] 2007. *República y flamenquismo*. Sevilla: Extramuros.
- Núñez, Faustino. 2021. *América en el flamenco*. Ciudad Real: Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y Artes Tradicionales.
- Ortiz Nuevo, José Luis y Faustino Núñez. 1999. *La rabia del placer: El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*. Sevilla: Diputación.
- Osuna Lucena, María Isabel. 1995. "La música arábigo-andaluza". En *Historia del Flamenco*, editado por José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez, 85-109. Sevilla: Tartessos.
- Özkan, İsmail Hakkı. 2000. *Türk Müsikjisi Nazariyatı ve Usûlleri*. Estambul: Otuken Nesriyat.
- Pedrell, Felip. 1918-1922. *Cancionero musical popular español*. Valls: Eduardo Castells.
- Platon. [s.f.] 1991. *Politeia: Griechisch und Deutsch*. Fráncfort y Leipzig: Insel.
- Pokorny, Julius. 1959. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Tubinga, Berna y Múnich: Francke.
- Riemann, Hugo. 1882. *Musik-Lexikon*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Institute.
- _____. 1901. *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*. Berlín y Stuttgart: Spemann.

- Rioja, Eusebio. 1995. "La guitarra flamenca de acompañamiento en el siglo XX: De Ramón Montoya a El Niño Ricardo". En *Historia del Flamenco*, editado por José Luis Navarro García y Miguel Ropero Núñez, 271-289. Sevilla: Tartessos.
- Rossy, Hipólito. 1966. *Teoría de cante jondo*. Barcelona: Credsá.
- Ruiz Mata, José. 2021. *Origen e historia íntima del flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Sachs, Curt. 1934. *Die Musik der Antike*. Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon.
- San Román, Teresa. 1997. *La diferencia inquietante*. Madrid: Siglo XXI.
- Sanlúcar, Manolo. 2005. *Sobre la guitarra flamenca: Teoría y sistema de la guitarra flamenca*. Córdoba: La Posada.
- Saulnier, Daniel. 1997. *Les Modes grégoriens*. Solesmes: La Froidfontaine.
- Saussure, Ferdinand de. [1916] 1995. *Cours de linguistique générale*. París: Payot.
- Schneider, Marius. 1948. *La danza de espadas y la tarantela*. Barcelona: Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- Solomon, Jon. 1980. "Cleonides: Eisagōgē harmonikē". Tesis doctoral, University of North Carolina-Chapel Hill.
- Steingress, Gerhard. 1993. *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz del Flamenco.
- Todorov, Tzvetan. 1982. *La conquête de l'Amérique: La question de l'autre*. París: Seuil.
- Torres, Norberto. 2005. *Historia de la guitarra flamenca*. Córdoba: Almuzara.
- Turina, Joaquín. 1982. *La música andaluza*. Sevilla: Alfar.
- Valenzuela Lavado, Salvador. 2016. "Armonía modal, modo de mi y flamenco: Aproximación al 'modo de mi armónico' como sistema musical de tradición hispana". Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Vargas, Enrique. 2014. *Improvisación modal y construcción melódico en el entorno del flamenco*. Madrid: VG Ediciones.
- Wellesz, Egon. 1961. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford: Clarendon Press.
- West, Martin L. 1992. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.

Este artículo está publicado en acceso abierto bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.