



LA MISA FLAMENCA DE TORREGROSA Y FERNÁNDEZ DE LATORRE

Ana M^a Alcaraz Segura
Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá (Alicante)

José F. Ortega
Universidad de Murcia

Enviado: 20-06-2013
Aceptado: 15-10-2013

Resumen

Al compositor José Torregrosa, en colaboración con Ricardo Fernández de Latorre, se debe la creación de una de las primeras misas flamencas grabadas y que, como otras misas populares, es fruto directo del espíritu emanado del Concilio Vaticano II. La obra del alicantino, una suerte de hibridación entre el mundo clásico y el flamenco, tuvo una amplia repercusión al formar parte del elenco de misas populares grabadas por la discográfica Philips.

Palabras clave: José Torregrosa, Ricardo Fernández de Latorre, misa flamenca, caña, cantes de Málaga, cantes gitanos, cantes de trilla, cantes de Cádiz

Abstract

Jose Torregrosa and Ricardo Fernández de Latorre are the creators of one of the first flamenco masses ("misas flamencas") that were recorded. As other popular masses this composition is a consequence of the spirit of the Second Vatican Council. The Torregrosa's work, a sort of hybridization between classic and flamenco music, had a wide repercussion on having formed a part of the index of popular masses recorded by Philips Company.

1. El Concilio Vaticano II y las misas populares

Convocado por el papa Juan XXIII, el Concilio Vaticano II se reunió en diversas sesiones entre 1962 y 1965, presidiéndolo a partir de 1963 Pablo VI.

El papa Juan XXIII indicó que el sentido del concilio era

hacer llegar a los hombres el depósito de la sagrada tradición, teniendo en cuenta las actuales estructuras de la sociedad; no condenar errores, sino explicar, con mayor riqueza, la fuerza de la doctrina; y acercarse más a la unidad querida por Cristo (citado por Paredes, Barrio, Ramos-Lissón y Suárez, 1999: 637).

Una de las modificaciones más importantes que se producen es la introducción de las lenguas vernáculas en la celebración de la Eucaristía. De este modo, el artículo 36 de la *Constitución del Sacrosanctum Concilium* sobre la liturgia promulgado por el Concilio Vaticano II dice sobre la lengua litúrgica¹:

1. Se conservará el uso de la lengua latina en los ritos latinos, salvo derecho particular.

2. Sin embargo, como el uso de la lengua vulgar es muy útil para el pueblo en no pocas ocasiones, tanto en la Misa como en la administración de los Sacramentos y en otras partes de la Liturgia, se le podrá dar mayor cabida, ante todo, en las lecturas y moniciones, en algunas oraciones y cantos, conforme a las normas que acerca de esta materia se establecen para cada caso en los capítulos siguientes.

En el artículo 118 se sugiere que se fomente “con empeño” el canto religioso popular:

¹ El texto íntegro puede consultarse en la siguiente dirección web: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html.



Foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles.

Y en el artículo 119 se reclama que se otorgue a esta música, perteneciente a la tradición propia de cada pueblo, la “debida estima”, promoviendo el uso de la música tradicional en la celebración de la liturgia:

Como en ciertas regiones, principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia, a tenor de los artículos 39 y 40.

Por esta razón, en la formación musical de los misioneros procúrese cuidadosamente que, dentro de lo posible, puedan promover la música tradicional de su pueblo, tanto en las escuelas como en las acciones sagradas.

Además de la publicación de nuevos libros litúrgicos, cada país creó una *Comisión Episcopal de Liturgia* y, dentro de ella, una *Comisión de Música y Arte Sacro*, que trabajó seleccionando cantos con los que se pretendía potenciar la participación del pueblo en la liturgia a través de la música y el canto.

En este afán por integrar a la asamblea en la liturgia comienzan a surgir las llamadas “misas populares”, en las que plasma parte de la tradición musical y religiosa de cada pueblo.

En realidad el cambio venía operándose años antes. Por ejemplo, la *Misa Luba* se fragó en el año 1954. Su autor, el padre Guido Père Haazen², un misionero belga establecido en el Congo³, se inspiró en las melodías y ritmos

² Guido Haazen (1921-2004), fue sacerdote en el Congo Belga entre 1953 a 1960. En 1958 forma el coro “Les trovadores du Roi Baudouin” con los que graba el disco *Misa Luba*. Dejó la orden de los franciscanos en 1965, convirtiéndose en un consumado pintor, ceramista y fotógrafo. Cf. <http://www.choralnet.org/view/167610> (consultado el 20 de mayo de 2013).

³ Fue el creador en 1958 del coro “Los trovadores” del rey Balduino I de Bélgica, integrado por niños y hombres de la Misión Católica y la Escuela Central de Kamina, en el Congo. Ese mismo

tradicionales nativos congoleños a los que adaptó el texto latino del Ordinario de la misa.

Por su parte, el músico argentino Ariel Ramírez compuso en 1963 la *Misa Criolla* a partir de los ritmos y melodías populares de su tierra. La casa Philips editó la obra en 1964, participando en ella como solistas “Los Fronterizos”, que formaban parte de la *Compañía de Folklore* que Ariel Ramírez fundó en 1955, y el *Coro de la Basílica del Socorro*.

Es por estas fechas cuando empiezan a aparecer también diversas misas flamencas. Según Gamboa y Núñez (2007: 374) “ya en 1965 Rodríguez Buzón firmó la *Misa Gitana* –que interpretaría Rerre de los Palacios- y Castillo Navarro la *Misa Andaluza*”. Sin embargo, la que obtuvo mayor repercusión fue la compuesta por el tándem Torregrosa-Fernández Latorre, un encargo de la discográfica Philips para completar la trilogía sobre música autóctona iniciada en 1962 con la grabación de la *Misa Luba* y la *Misa Criolla*.

2. La *Misa Flamenca* de José Torregrosa y Ricardo Fernández Latorre

La *Misa Flamenca* registrada por la casa Philips es, en realidad, el fruto de la colaboración de diferentes artistas, creadores e intérpretes. La adaptación de la letra de los cantes la llevó a cabo el escritor Ricardo Fernández de Latorre, mientras que la composición, transcripción y dirección corrió a cargo del compositor alicantino José Torregrosa (ver figura 1). Además, en su montaje intervinieron varios cantaores y guitarristas del momento, a los que se sumó un coro de voces mixtas.

año viajaron a la Feria Mundial de Bruselas (Bélgica) y grabaron la *Misa Luba* junto con otras muchas canciones populares del Congo. Cf. <http://www.choralnet.org/view/167610> (consultado el 20 de mayo de 2013).



Figura 1: Torregrosa y Fernández de Latorre, ambos en el centro, acompañados por el maestro Bastida, director del coro "Easo" y Antonio Sánchez Pecino (fuente: archivo personal de la familia Torregrosa)

Presentamos, a continuación, una breve semblanza de los artífices principales para recordar después la nómina de intérpretes que participaron en la grabación.

2.1. José Torregrosa

José Torregrosa Alcaraz, compositor, arreglista, director y productor, fue un músico prolífico que tocó muchos géneros, siempre dentro del estilo imperante en los años 60 y 70 del pasado siglo.

Nacido en Alicante el 23 de enero de 1927, comenzó sus estudios de piano muy temprano, de la mano de su padre José Torregrosa García revalidando en el Conservatorio de Madrid sus estudios y finalizándolos en 1943. A los 17 años ingresa como militar en la Banda de Infantería de Marina en Bilbao. En los años 50 se traslada de Bilbao a Madrid. Allí, Augusto Algeró, que también fue compositor, arreglista, director y productor le ofrece trabajar para su editora "Músicas del Mundo".

Como compositor escribió canciones para intérpretes como Nino Bravo, Marisol o Rocío Dúrcal, y fue también el autor de las bandas sonoras de más de 20 películas. También transcribió y armonizó obras españolas del Renacimiento y canciones de los Siglos XVII y XVIII.

En 1963 entra como director de producción en la casa Philips, donde se encarga tanto de las grabaciones como de los arreglos y la dirección orquestal, trabajando con artistas como Juan Peña “El Lebrijano”, Paco de Lucía o “Los Chichos”.

Acreeador de numerosos premios en distintos festivales de la canción, así como el premio nacional de flamenco al mejor disco en 1967 por su *Misa Flamenca*, fue consejero de la SGAE por las secciones de Cinematografía y TV, trabajando en la casa Philips hasta 1981. Tras una fructífera vida, falleció en Madrid el 30 de noviembre de 2005.

2.2. Ricardo Fernández de Latorre

Hemos comentado antes que Fernández de Latorre, fue el autor de la letra de la *Misa Flamenca* grabada por la casa Philips. Nacido en Málaga en 1927, cursó estudios musicales en su ciudad natal, prosiguiéndolos luego en Madrid, aunque no llegó a terminarlos pues ingresó en la Universidad, donde se licenció Derecho.

Colaborador desde muy temprana edad en diversas publicaciones con poesías, artículos y ensayos, fue crítico musical del diario “Pueblo”, editorialista literario y jefe de la sección de política internacional.

En 1958 abandonó el periodismo para convertirse en guionista de televisión. Aquí nos interesa destacar principalmente su participación en las series *Flamenco* (1963), *Suite Flamenca* (1968) y *Por los caminos del Folklore* (1978), todas ellas para TVE.



La música militar fue otra de sus pasiones, volcando todo su saber sobre este campo en una obra discográfica de referencia, *Antología de la Música militar en España*⁴ así como en el manual *Historia de la Música militar de España*⁵.

Falleció en Málaga, en abril de 2005. En la necrológica recogida en el diario ABC se mencionan aspectos destacados de su vida y obra⁶.

2.3. Los intérpretes de la Misa

La selección de artistas la llevó a cabo Antonio Sánchez Pecino, padre de Paco de Lucía y entonces colaborador técnico en el apartado de flamenco del sello discográfico Philips. Para la labor solista se eligió a los cantaores Rafael Romero, Pepe el Culata, Pericón de Cádiz, Antonio Núñez el Chocolate, Pepe de Algeciras y “Los Serranos”, teniendo presente qué cantes dominaban mejor y mejor se adecuaban a sus voces. Las guitarras estuvieron a cargo de Víctor Monge “Serranito” y Ramón de Algeciras. En lo referente a los coros se contó con el coro “Maitea” y con un grupo de componentes del coro “Easo”, ambos de San Sebastián.

Los nombres de los cantaores que hemos citado son harto conocidos aunque es posible que no suceda lo mismo respecto a “Los Serranos”.

El dúo “Los Serranos” fue originalmente un trío. El artífice del mismo fue el guitarrista Manuel Monge Serrano y, además de él, lo integraban su amigo Eusebio Gilabert (en las voces) y su hermano Víctor Monge “Serranito” (también a la guitarra). Solían actuar en el restaurante *Riscal* de Madrid, local frecuentado por personajes de fama internacional como actores de Hollywood o el príncipe Rainiero de Mónaco. Pasados algunos años el trío se renovó,

⁴ LP/ Fonogram/ 64 99 116 (1972) . Colección de diez discos (8225/D-8234/D).

⁵ FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo, *Historia de la Música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2000.

⁶ Cf. Diario ABC, 16-04-2005, pág. 42.

entrando a formar parte de él Domingo Torres (voz) y un guitarrista conocido como “El Pitaca”.

3. Una breve descripción de la *Misa Flamenca* de Torregrosa y Fernández de Latorre

Esta obra, cuya grabación alcanzó una gran repercusión mediática, haciéndose merecedora del Premio Nacional del disco otorgado por la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, cabe ser definida como una pieza polifónico-flamenca, ya que se crea a partir de unos cantes flamencos de raíz, que alternan en determinados momentos con secciones corales en un estilo, podríamos decir, más académico, aunque sin perder del todo su sabor popular.

Integrada por diferentes cantes flamencos, se rige, al igual que la *Misa Criolla*, por los cantos del Ordinario de la Liturgia Católica. Quiere esto decir que comprende cinco partes: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus Dei*.

Torregrosa trenza una especie de *collage*, en el que las partes corales, de inspiración propia en buena parte, van alternando con los cantes flamencos tradicionales. En ocasiones, sin embargo, para su creación se basa en la melodía popular de un determinado cante para construir la pieza. Esto sucede, por ejemplo, en el *Sanctus*, compuesto para coro femenino e inspirado en un *cante de trilla*.

La formación clásica de Torregrosa, así como sus conocimientos de la técnica polifónica, obviamente influyen en su concepción de la obra. Ésta puede analizarse en detalle pues, además de la grabación, se editó en partitura, tanto las partes corales como los cantes flamencos en ella incluidos (ver Anexos 1 y 2). En cuanto a su estilo, participa de lo popular pero deja entrever también un cierto academicismo, una mezcla posiblemente chocante y novedosa, sorprendente en una primera escucha pero que no deja de tener su interés.



En cuanto a la elección de los estilos flamencos que encarnan las diferentes partes de la misa, se llevó a cabo atendiendo al carácter implícito de cada una de ellas. Los cantos que sirvieron de modelos se incluyeron en la edición que se hizo en 1967 tras obtener el premio al mejor disco de flamenco⁷, remasterizada y reeditada años más tarde en 1981 (ver Anexo 3).

Como es sabido, en la misa se distinguen dos grupos de cantos: los del “Propio” y los del “Ordinario”. El primero está constituido por un conjunto de cantos que configuran el formulario variable “propio” de cada festividad. Por su parte, el “Ordinario de la misa” lo conforman una serie de textos fijos que pueden adaptarse a diferentes melodías, conformando el núcleo principal de la misa.

3.1. El Kyrie

La estructura clásica del *Kyrie* -un canto que, en la misa latina, aún conserva la lengua griega original- presenta una disposición tripartita. Se trata de una triple invocación (“Kyrie, eleison/ Christe, eleison,/ Kyrie, eleison”) destinada a captar las esperanzas de los fieles, símbolo a su vez de la Trinidad del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Es una letanía de súplica (invoca el perdón de Dios), por lo que textual y musicalmente evidencia un cierto estatismo. Tal vez por eso, Torregrosa recurra aquí a la *caña*, un cante flamenco con estribillo recurrente que genera también una cierta sensación de estatismo. Reproducimos, a continuación, el texto de Fernández de Latorre:

Cantaor	<i>Señor, ten piedad,</i>
(caña)	<i>Señor, ten piedad,</i>
	<i>Señor, piedad,</i>
	<i>Cristo, piedad,</i>
	<i>Cristo, piedad,</i>
	<i>Cristo, piedad,</i>
Coro	<i>Ten piedad,</i>
	<i>ten piedad de nosotros</i>
Cantaor	<i>Señor mío de mi alma,</i>

⁷ *La Misa flamenca y sus fuentes de inspiración*, LP/ Philips/ 843 179 PY.

(caña) *venimos ante tu altar,
venimos ante tu altar
a hincarnos a tus plantas,
ten de nosotros piedad.*

Coro *Ten piedad,
ten piedad, Señor*

**Cantaor
(macho de la caña)** *Ay, Señor, piedad,
ten piedad, Señor,
te suplicamos,
ay, ten piedad de nosotros,
Señor, piedad,
piedad, Señor,
Señor, piedad.*

Coro *Ten piedad, Señor,
ten piedad.*

Se abre con un toque de campanas, simulando el llamamiento de los fieles a misa, cuatro compases de pulso ternario (doce pulsos en total). A continuación, Torregrosa se sirve de una idea musical, desarrollada a modo de introducción en la voz del coro, procedente de una falseta de Antonio Arenas acompañando la *caña* de Rafael Romero (“El pensamiento me anima”), que se incluye en la edición de 1967 (*Misa flamenca y sus fuentes de inspiración*). A continuación, una falseta de la guitarra da paso al cante de la *caña*.

El primer *Kyrie* comienza con el texto característico de esta parte de la misa (“Señor, ten piedad, etc.”). A continuación, se produce un fuerte choque al hacer entrada el coro que suplica (“Ten piedad, Ten piedad de nosotros”), que va suavizándose hasta el cierre de esta primera sección. Una nueva falseta de la guitarra sirve de enlace o puente a la segunda sección, una *caña* (“Señor mío de mi alma, etc.”), que de nuevo cierra el coro. Una vez más la guitarra proporciona el material puente para la última sección que, como el propio Torregrosa indica en el manuscrito original, se inspira en el *macho* o remate de la *caña* (“Ay, Señor, piedad, etc.”). Para terminar, el coro se une al cantaor poniendo fin a esta parte de la misa.



3.2. El Gloria

El *Gloria* ("Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus...") es, en origen, una expresión de alabanza que resume la doctrina de la Trinidad y en el que, de nuevo, se invoca la piedad y el perdón divino. Su texto es relativamente extenso, como también sucede en el *Credo*. He aquí el propuesto por Fernández de Latorre:

Coro	<i>Gloria a Dios en el cielo y en la tierra, paz para todos los hombres que ama el Señor. Gloria a Dios en el cielo y en la tierra, paz para todos los hombres que ama el Señor.</i>
Dúo de cantaores (jabera)	<i>Dios del cielo y de la tierra, por tu Gloria te alabamos, Dios del cielo y de la tierra, tu bondad glorificamos, tu santo nombre adoramos, nuestras gracias te elevamos, Señor.</i>
Coro	<i>Padre y Rey celestial todopoderoso, Jesucristo, su Hijo, Cordero de Dios. Padre y Rey celestial todopoderoso, Jesucristo, su Hijo, Cordero de Dios, Cordero de Dios.</i>
Cantaor (malagueña del Mellizo)	<i>Jesucristo, ay, Tú que quitas, ay, los pecados, ay, ay, ay, Padre mío Jesucristo, a tus pies venimos todos, ay, ay, ay, ten compasión de tus hijos, y apiádate de nosotros.</i>
Dúo de cantaores (jabera)	<i>Tú, Señor, que estás sentado a la diestra de Dios Padre, Tú, Señor, que estás sentado, de nosotros ten piedad, porque sólo Tú eres Santo, sólo Tú eres la verdad, Señor.</i>
Coro	<i>Sólo Tú, Señor, sólo Tú, Jesucristo, con el Espíritu Santo, en la Gloria de Dios. Sólo Tú, Señor, sólo Tú, Jesucristo, con el Espíritu Santo,</i>

*en la Gloria de Dios.
Amén, amén, amén.*

Al tratarse de un canto de alegría, Torregrosa lo elabora musicalmente sobre los *cantes de Málaga*, cantes de gran luminosidad y lirismo dentro del árbol del flamenco. A este respecto, Fernández de Latorre comenta en las notas que acompañan al LP (Philips/ 843 179 PY):

Los *fandangos* de Comares, de Chilche y de Vélez; los *verdiales* de los montes y de Coín; las *jaberas*, las *trilleras*, los *fandangos* de los Lagares, *bandolás* y, sobre todo, la *malagueña* son los cantes de la mayor transparencia y luminosidad del flamenco y, por tanto, los más adecuados para traducir el espíritu de esta parte de la *Misa*.

La pieza comienza con una suerte de *ritornello* instrumental de ritmo *abandolao*, al estilo de los *verdiales* de los montes, con guitarras y percusión (pandereta, pandero, campanillas y triángulo, instrumentos de los que se ocupan los miembros del coro, según se indica en el manuscrito de Torregrosa), que sirve como introducción a la entrada del propio coro (“Gloria a Dios etc.”).

Reaparece el estribillo rítmico que da paso al dúo formado por Domingo Torres y Eusebio Gilabert, que cantan una *jabera*; sus tercios, caracterizados por la riqueza ornamental de su línea melódica, ponen a prueba la flexibilidad de sus voces.

Reaparece el coro, interpretando la misma melodía que antes cantó, aunque con otra letra (“Padre y Rey celestial...”). Después, una falseta de la guitarra da paso a la plegaria, una *malagueña* en el estilo del Mellizo, como bien se indica en el manuscrito de Torregrosa, interpretada por Pericón de Cádiz.

A continuación, interviene de nuevo el dúo “Los Serranos”, que canta otra *jabera*, (“Tú, Señor, que estás sentado...”). El coro mixto cierra el *Gloria*, retomando la anterior melodía de aires malagueños, si bien con una nueva letra (“Sólo tú, Señor...”).



3.3. El Credo

El *Credo* es una declaración de fe, donde se resume la doctrina de la Iglesia y se relata la muerte y resurrección de Jesucristo ("Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, Factorem caeli et terrae..."). Abajo puede verse la adaptación que del texto original hace Fernández de Latorre:

Coro masculino	<i>Creemos en un solo Dios, Padre Todopoderoso Creador de cielo y tierra, de todo lo visible y lo invisible.</i>
Coro femenino	<i>Creemos en un solo Señor, Hijo único de Dios, que nació del Padre, Dios de Dios, luz de luz.</i>
Cantaor (debla)	<i>Engendrado y no creado, de Dios, Hijo verdadero. El mismo Dios que el Padre, ay, por el que todo fue hecho.</i>
Coro mixto	<i>Creemos que por nuestra salvación bajó del cielo, y por obra del Espíritu Santo se encarnó en la Virgen María y se hizo hombre.</i>
Cantaor (seguriya)	<i>Ay, ay, por nuestra causa fue crucificado, recibió muerte en la cruz por los hombres y fue sepultado.</i>
Coro mixto (toná)	<i>Al tercer día resucitó, de entre los muertos al cielo subió y está sentado a la derecha del Padre. Para juzgarnos de nuevo vendrá, y su reinado no acabará. En el Espíritu Santo creemos, Señor y Dador de vida. En la Iglesia, Una y Santa, Católica y Apostólica.</i>
Cantaor y coro	<i>Ay, y reconocemos que hay un solo bautismo, para ganar el perdón de los pecados en nuestro camino.</i>
Coro	<i>Y que vendrá luego nuestra resurrección.</i>

Amén.

Para su musicalización, Torregrosa toma como referencia cantes genuinamente gitanos como la *seguiriya*, la *debla* y la *toná*, todos ellos ahítos de expresión y dramatismo.

Se abre con una introducción rítmica en compás de *seguiriya*, con los nudillos golpeando sobre la madera. Sobre dicha base rítmica, comienza entonces una suerte de recitado a cargo del coro de hombres (“Creemos en un solo Dios...”), retomado después por el coro femenino, que interpreta en imitación la misma cantilena pero a la octava superior (“Creemos en un solo Señor...”). Se pretende así, tal vez, recordar los cánticos primitivos de los monjes, ese canto de naturaleza antifonal en el que dos grupos o mitades de un coro participan de modo alternante. Se crea un clima insistente de fe, al tiempo que se va confeccionando un eje musical monocorde, obsesivo, que se interrumpe para dar paso al “Deum verum”, una *debla* interpretada por Antonio Núñez “Chocolate”, realmente emotiva (“Engendrado y no creado...”).

Retorna después el ritmo percutido de los nudillos sobre la madera, incorporándose de inmediato el coro mixto que recoge la melodía del principio tratada de forma contrapuntística (“Creemos que por nuestra...”). En este pasaje, las voces avanzan imitándose entre sí, creando un efecto similar al eco. La tensión musical va creciendo hasta que se escucha el sonido de una guitarra para dar paso al solista en un cante *por seguiriyas* (“Ay, ay, por nuestra causa...”).

Viene a continuación la sección del “Resurrexit” (“Al tercer día resucitó...”), a cargo del coro que interpreta una melodía basada en un cante *por tonás*. Se incorpora después la guitarra en compás de *seguiriya* dando entrada al cantaor que entona una melodía basada en la *toná del Cristo* (“Ay, y reconocemos que...”), en tanto que el coro repite insistente, proporcionando un sostén armónico, las notas de la cadencia andaluza.



La entrada del coro (“Y que vendrá luego...”) pone cierre a esta parte de la misa, modulando al final al modo mayor y fundiéndose en el “Amén” con el ritmo percutido de los nudillos sobre la madera, que se desvanece poco a poco.

3.4. *El Sanctus*

El texto del *Sanctus* comienza con el coro angélico de alabanza que aparece en la visión de Isaías (6, 3): “Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth...”. Se trata de un canto de júbilo que en la *Misa Flamenca* de Torregrosa y Fernández de Latorre se encarna en un *cante de trilla*, tal vez por el paralelismo que se establece entre la letra original y la funcionalidad de estos cantos de labor, unidos íntimamente al trabajo de la tierra. Puede verse, a continuación, la letra del malagueño:

Coro femenino (cante de trilla)	<i>Santo, Santo, Santo es el Señor. Santo, Santo, Santo es el Señor. Señor del universo, Dios del amor.</i>
(nana)	<i>Llenos están los cielos, llena la tierra de la infinita gloria que tu luz deja.</i>
(cante de trilla)	<i>Hosanna en las alturas, paz en la tierra. Hosanna en las alturas, paz en la tierra. El que en tu nombre viene, bendito sea. El que en tu nombre viene, bendito sea.</i>

Tras el dramatismo exhibido en el *Credo*, el *Sanctus* muestra un aire más contenido y sereno. En efecto, Torregrosa abre esta parte creando un ambiente evocador del trabajo de la tierra con los sones de las campanillas y los cascabeles que emulan las colleras de los animales. Como hemos dicho, la pieza se construye tomando como modelo la melodía popular de un *cante de trilla*. La

interpretación corre a cargo de las voces de mujer, tal vez un guiño a la tradición pues en las misas medievales el texto del *Sanctus* comenzaba con el coro de ángeles entonando cántico de alabanza a Dios (“Santo, Santo, Santo es el Señor...”).

A continuación, incorpora un aire de canción de cuna, una *nana*, muy similar melódicamente al *cante de trilla* (“Llenos están los cielos...”). Amén de ser ambos cantos *a palo seco*, comparten también un cierto carácter “somnoliento”. La *nana* tiene la función de inducir a los niños al sueño en tanto que la *trillera*, un cante propio de la época de trilla, solía cantarse en pleno mes de julio cuando la hora más dura del día, por el sol abrasador, es la de la siesta.

Con el *Hosanna* (“Hosanna en las alturas...”) se retoma otra vez la melodía de la *trillera*, finalizando así el *Sanctus*, en lo que a la melodía se refiere, tal y como comenzó (estructura ternaria *aba*).

3.5. El *Agnus Dei*

El texto del *Agnus Dei* proviene de una antigua letanía, una plegaria constituida por tres invocaciones que comienza entonando o recitando el sacerdote y a la que se unen todos los fieles (“*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis (bis)/ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*”).

Coro *Cordero de Dios que quitas
los pecados del mundo,
apiádate de nosotros,
Ten piedad, Señor.
Apiádate de nosotros,
danos la paz.*

**Cantaor
(bulerías)** *Señor mío, yo no soy digno
de que Tú entres en mi casa,
pero una palabra tuya,
Padrecito mío,
dejará sana mi alma.*

Coro *Cordero de Dios que quitas
los pecados del mundo,
apiádate de nosotros....*



**Dúo de cantaores
(mirabrás)**

*Ten piedad, Señor.
Apiádate de nosotros,
danos la paz.
Te damos, Padre, las gracias
por tu infinita bondad.
Señor, no nos abandones,
ten de nosotros piedad.
¡Ay! Señor,
que tu misericordia
nunca nos falte.
Te damos gracias,
te damos gracias,
te damos gracias,
gracias te damos.*

Coro

*La luz del cielo,
Dios, te imploramos.
La bendición de Dios,
Todopoderoso,
Padre, Hijo y Espíritu Santo,
descienda sobre nosotros.
Amén.
Te damos gracias,
te damos gracias,
te damos gracias,
gracias te damos.
Amén.*

Para esta parte de la misa, Torregrosa escoge los *cantes de Cádiz -cantiñas*, *alegrías*, *soleá por bulerías* y *mirabrás-*, cantes todos ellos de espíritu alegre y bullicioso, en consonancia, pues, con el carácter jubiloso de este canto de la Liturgia Católica.

Arranca con una introducción en el aire típico de las *cantiñas*, a cargo de las guitarras, a las que pronto se incorpora la percusión y el coro, imitando el sonido de las campanas (“dam, dam, dam...”) mientras recrea la melodía típica de las escobillas del baile por *alegrías*. Canta a continuación el coro el primer fragmento del *Agnus* (“Cordero de Dios que quitas...”), basándose en una sencilla y pizpireta melodía vagamente inspirada en el aire de las *cantiñas*, tratada en estilo homorrítmico y que constituye una especie de estribillo.

La guitarra retoma entonces la falseta de la introducción, para dar paso a una *bulería por soleá*, a cargo del cantaor solista (“Señor mío, yo no soy...”). El

coro recrea las melodías y progresiones armónicas del toque por *soléa*, sumándose así a las labores de acompañamiento de la guitarra.

A continuación, una nueva intervención del coro, que rescata el aire de *cantiñas* con función de estribillo de su intervención anterior (“Cordero de Dios que quitas...”) para, después, volver a cantar la melodía de la introducción, en la que imitando el sonido de las campanas recrea el aire de las escobillas.

Las guitarras toman entonces el testigo exponiendo una falseta como introducción al cante basado en el *mirabrás* que constituye la “Acción de gracias” y que interpreta el dúo “Los Serranos” (“Te damos, Padre, las gracias...”).

Con la *Bendición*, hace de nuevo su entrada el coro, cantando un aire coral basado en la melodía-estribillo anterior (“La bendición de Dios...”) y que nos conduce a una suerte de coda en la que todas las voces del coro se funden dando gracias al Señor en un final, musicalmente sencillo, pero efectista (“Te damos gracias...”).

4. Otras misas flamencas

La misa de Torregrosa y Fernández de Latorre no fue ciertamente la primera en llevarse al microsuro sino que hay una anterior, interpretada por Eduardo Arahal Gómez, conocido artísticamente como El Rerre de los Palacios⁸. No obstante, la grabación de la casa Philips alcanzó una mayor repercusión y sirvió indudablemente de ejemplo y estímulo para nuevas versiones que, aunque sea muy de pasada, quisiéramos recordar en este último apartado.

Así, Antonio Mairena, Naranjito de Triana y Luis Caballero, acompañados a la guitarra por José Cala el Poeta, grabaron en 1968 para el sello RCA VICTOR el disco *Misa flamenca en Sevilla*.

⁸ Se trata de la *Misa Gitana*, con letra de Antonio Rodríguez-Buzón, grabada en Sevilla, en el mes de marzo de 1965 (Disco Alhambra, MCCE 45003).



Una grabación digna de reseñar es la interesantísima *Misa Flamenca* de Paco Peña que, al igual que la de Torregrosa, fue resultado de un encargo, en este caso del *Wratislavia Cantans Festival*, celebrado en 1988 en Wroclaw, Polonia. En ella se sirve de melodías y ritmos flamencos a los que el propio Paco Peña adaptó los textos litúrgicos. En cuanto a los arreglos corales son obra de Stephen Dodgson. La grabación fue editada por Nimbus Records en 1991, participando en ella cantaores como La Susi, Rafael Montilla "El Chaparro", Dieguito y Antonio Suárez "Guadiana". En la parte instrumental, además del propio Paco Peña, intervinieron los guitarristas Tito Losada, José Losada y Diego Losada; la percusión estuvo a cargo de José Losada y César Victoriano. Contó también con una colaboración de lujo, las voces del coro de *The Academy of St. Martin in the Fields*, dirigidas por Lázló Heltay.

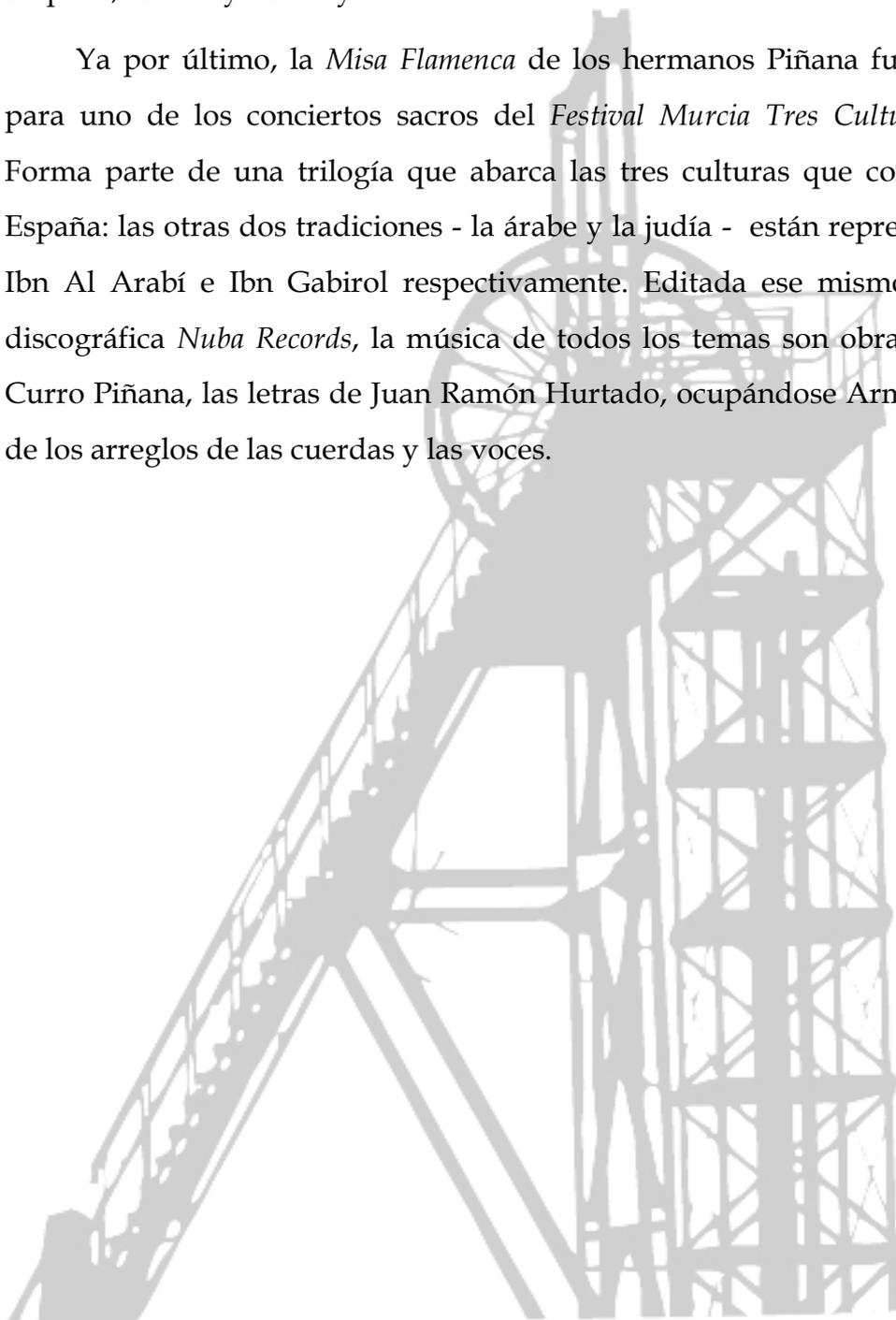
En 1988 se grabó en directo la *Misa Minera de La Unión*, que es en sí misma una pequeña antología de cantes de Levante⁹. Fue editada por el sello LUIKE-MOTORPRESS, S.A. para el *Festival del Cante de las Minas* de la ciudad minero-murciana. El autor de los textos, de carácter litúrgico, fue el poeta Enrique Hernández y contó con la participación de los cantaores Encarnación Fernández y Paco Rabadán, las guitarras de Antonio Fernández, José M^a González "Mami" y Paco Rabadán (hijo) y la colaboración de Felipe Velasco "El Yiyo" y Aquilino López "Caracoles".

También en 1988 Enrique Morente editó su *Misa Flamenca* en la casa discográfica Ariola. Los textos litúrgicos se sustituyen en ella por versos de San

⁹ Como bien apunta Manuel Sánchez la *Misa Minera de La Unión* se gestó en 1970 siguiendo el ejemplo de las misas flamencas y gitanas creadas en otros puntos de España. Cf. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel, "Las misas de raíz folclórica en la Región de Murcia". En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 8, pp. 1-103, <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/177921/150531>.

Juan de la Cruz, Juan del Encina, Fray Luis de León y Lope de Vega. Con el propio Morente al cante, contó con las guitarras de Pepe Habichuela, el Paquete, el Bola y Montoyita.

Ya por último, la *Misa Flamenca* de los hermanos Piñana fue compuesta para uno de los conciertos sacros del *Festival Murcia Tres Culturas* en 2007. Forma parte de una trilogía que abarca las tres culturas que convivieron en España: las otras dos tradiciones - la árabe y la judía - están representadas por Ibn Al Arabí e Ibn Gabirol respectivamente. Editada ese mismo año por la discográfica *Nuba Records*, la música de todos los temas son obra de Carlos y Curro Piñana, las letras de Juan Ramón Hurtado, ocupándose Armando García de los arreglos de las cuerdas y las voces.





5. Bibliografía

- AGUILAR, C. (2007). *Guía del cine español*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ÁLVAREZ CABALLERO, A. (2004). *El cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- BLAS VEGA, J. y RÍOS RUÍZ, M. (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.
- BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J. y PALISCA, C. V. (2011). *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASARES RODICIO, E. (dir.) (1999). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- CONSTITUCIÓN SACROSANCTUM CONCILIUM SOBRE LA SAGRADA LITURGIA. En http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat_ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html (consulta realizada el 14-04-2013).
- GAMBOA, J. M. (2005). *Una Historia del Flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- GAMBOA, J. M. y NÚÑEZ, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GÓMEZ, A. (2002). "Cantes de faena y pregones". En NAVARRO GARCÍA, J. L. y ROPERO NÚÑEZ, M. (dirs.). *Historia del Flamenco*. Sevilla: Tartessos, vol. IV, págs. 303-313.
- HOPPIN, R. H. (1978/1991). *La música medieval*. Madrid: Akal.
- NAVARRO GARCÍA, J. L. y ROPERO NÚÑEZ, M. (dirs.) (2002). *Historia del Flamenco*. Sevilla: Tartessos.
- ORTIZ NUEVO, J. L. (2008). *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*. Sevilla: Ediciones Barataria.
- PAREDES, J., BARRIO, M., RAMOS-LISSÓN, D. y SUÁREZ, L. (1999). *Diccionario de los Papas y Concilios*. Barcelona: Editorial Ariel.
- PEÑA, R. y VALDERRAMA, J. (2004). *Nosotros Los Chichos*. Barcelona: Ediciones B.
- POHREN, D. E. (1992). *Paco de Lucía y familia. El plan maestro*. Las Rozas de Madrid: Sociedad de Estudios Españoles.

6. Anexos

6.1. Anexo 1: Copia de la partitura manuscrita de José Torregrosa (fragmentos)

MISA FLAMENCA ORIGINALS

(19) KIRIE

The image shows a handwritten musical score for the Kirie section of a flamenco mass. It consists of three systems of staves. The first system includes a guitar part with a 'tamp.' (tambor) marking and a voice part with the word 'Kyrie' written above it. The second system continues the guitar and voice parts, with a 'Canto Kyrie (fl. d.)' marking. The third system shows further development of the parts, including a 'rit.' (ritardando) marking and a 'poco rit.' (poco ritardando) marking at the end. The score is written in a clear, legible hand with various musical notations and performance instructions.

(49) SANCTUS

The image shows a handwritten musical score for the Sanctus section of a flamenco mass. It consists of five systems of staves. The first system includes a guitar part and a voice part with the lyrics 'San-to san-to san-to es el Se-nor' written above it. The second system continues the guitar and voice parts, with the lyrics 'Se-nor del U-ni-verse' written above it. The third system shows further development of the parts, with the lyrics 'Dios del A-mor' written above it. The fourth system continues the guitar and voice parts, with the lyrics 'que tu be-de-ia' written above it. The fifth system shows the final part of the section, with the lyrics 'El que tu nombre vie-ue' written above it. The score is written in a clear, legible hand with various musical notations and performance instructions.



6.2. Anexo 2: Portada de la partitura de José Torregrosa



MISA FLAMENCA

R. FERNÁNDEZ DE LATORRE
J. TORREGROSA

EN DISCOS PHILIPS



CANCIONES
DEL MUNDO
CARMEN, 20 - MADRID (ESPAÑA)

6.3. Anexo 3: Cantes modelo utilizados por Torregrosa para la Misa Flamenca

Tabla 1: La Misa Flamenca y sus fuentes de inspiración

<u>Partes de la Misa</u>	<u>Cantes modelos (1967 /LP/ Philips/ 843 179 PY)</u>
<i>Kyrie</i>	“El pensamiento me anima” (<i>caña</i>): Rafael Romero, guit. Antonio Arenas
<i>Gloria</i>	“Coge la pluma y escribe” (<i>jabera</i>): Domingo Torres, guit. Paco de Lucía “Torrente” (<i>malagueña</i>): Pericón de Cádiz, guit. Antonio Arenas
<i>Credo</i>	“Soy caló de nacimiento” (<i>debla</i>): Rafael Romero “Tú no tienes la culpa” (<i>seguiriya</i>): Pepe el Culata, guit. Antonio Arenas “Yo no te obligo gitana” (<i>toná</i>): Rafael Romero
<i>Sanctus</i>	“Esa mulilla torda” (<i>trillera</i>): Bernardo el de los Lobitos
<i>Agnus Dei</i>	“Como caballo sin freno” (<i>bulería por soleá</i>): Pepe de Algeciras, guit. Paco de Lucía “A mí qué me importa” (<i>mirabrás</i>): Eusebio Gilabert, guit. Paco de Lucía