



Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido

El objetivo del presente artículo es el de definir y explicar un término –gorigori– que alude a una práctica frecuente e inapropiada, a lo largo de varios siglos, de la música litúrgica de difuntos. Para ello entran en juego algunos ejemplos representativos de su uso literario, pues es un vocablo de gran fecundidad metafórica, en combinación con una mirada antropológica y una nota de campo para la etapa más cercana y última de este fenómeno. Se analiza, en suma, un contramodelo musical en los espacios de la muerte, imbricado históricamente en cuestiones económicas relacionadas con el poder sufragante de la oración y con la teología del Purgatorio.

The objective of the present article is to define and explain the term gorigori, which alludes to the common and inappropriate practice of using liturgical music for the dead, employed over various centuries. Several representative examples of its literary use are provided, given the metaphorical nature of the term, and an anthropological approach and field note are used in the discussion of the most recent period of this phenomenon. A musical counter-model used in death-related settings is analysed, which is historically involved in economical issues relating to the suffragial power of prayer and the theology of the purgatory.

1. Cuestiones terminológicas

“Llevan ya más de dos horas de gori-gori”. Esto es lo que dice La Poncia en el comienzo de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. El telón se había levantado con un doblar de campanas que a otro personaje del drama lorquiano se le metía “entre las sienas”. He aquí dos elementos que perfilan muy bien el paisaje sonoro de los entierros. De las campanas que llaman a los vivos para despedir a los muertos ya hay mucho escrito, pero no cabe decir lo mismo acerca del gorigori. Las siguientes líneas pretenden explicar este presunto horror y abordan, en primer lugar, la etimología y definiciones oficiales de tan peculiar vocablo.

El término *gorigori* no ofrece problemas en cuanto a sus orígenes. Procede, según Corominas, de *gorga* y está relacionado con otros muchos términos, como *garganta*, *gorgorito*, etc. El citado diccionarista escribe: “De una forma abreviada de la onomatopeya *gorg-* procede por reduplicación *gorigori*”¹. En cuanto a su significado, presenta matices de interés según la fecha en que se realicen las correspondientes definiciones. En el tomo IV del

¹ Joan Corominas / José A. Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, T. III. Madrid, Gredos, 1992 (3ª reimp.), p. 175.

Diccionario de la Lengua Castellana, conocido como *Diccionario de Autoridades*, aparece una definición del término *gori gori* (así, separado) que hemos de reproducir por ser de las más completas proporcionadas por los diccionarios de la lengua. El *gorigori* es, pues, la “Canción con que los niños suelen querer imitar y remedar el canto de los Sacristanes”². Pero este diccionario añade una segunda acepción: “Otros juzgan quiere decir la comida espléndida que en algunos Lugares se da a los Eclesiásticos los días que las Cofradías celebran sus Santos”³. Las ediciones de 1780, 1783 y 1791⁴ ya escriben el término todo junto y mantienen la misma definición, pero en la de 1803 hay algunas variantes. Por una parte, desaparece la segunda acepción sobre la “comida espléndida” que las cofradías ofrecían a los eclesiásticos y, por otra, ya no son los niños los protagonistas de la burla, sino el pueblo. También se difumina la idea de que la chanza se realiza explícitamente mediante una canción, aunque imitar un canto difícilmente puede conseguirse sin la mediación precisamente de alguna forma de canto. El *gorigori*, en esta edición de 1803 del diccionario académico es la “Voz con que el pueblo remeda el canto lúgubre de los entierros”, tras cuya definición se incluye una frase latina equivalente a la anterior. Esta fórmula se mantiene en las sucesivas definiciones, si bien en la de 1869 desaparece el latín y remite levemente el lado burlesco o imitativo: “Voz con que vulgarmente se alude al canto fúnebre en los entierros”. En 1884 el *Diccionario* de la Real Academia mantiene la definición anterior, pero hace constar en las abreviaturas que la preceden que se trata de un término familiar. Es así como seguirá repitiéndose la definición en las sucesivas ediciones hasta concluir el siglo XX.

Por último, la vigésimo segunda edición del *Diccionario de la Lengua Castellana*, ya en el siglo XXI (2001) deja la definición aparentemente en su esencia al señalar que el *gorigori* es “El canto lúgubre de los entierros” e indica en las abreviaturas previas que es vulgar y coloquial. La carga burlesca ha desaparecido ya totalmente y la Academia ha perdido la oportunidad de definir esta palabra mejor o, al menos, igual que en los tres siglos anteriores. En los entierros, de hecho, puede haber “cantos lúgubres” sin que sean *gorigori*. Dicho de otro modo: la definición de 2001 es la menos explicativa de toda la historia de los diccionarios académicos. Aquí parece que el término es sinónimo de los cantos funerales y que lo vulgar y

² *Diccionario de la Lengua Castellana* (de Autoridades), T. IV, Madrid, Real Academia Española, 1734.

³ *Ibidem*.

⁴ Para evitar una innecesaria acumulación de notas en este párrafo, señalamos que éstas y las que se citan a continuación son ediciones del *Diccionario de la Lengua Castellana* de la Real Academia Española, fechadas en Madrid en los años indicados en el texto.

coloquial es simplemente llamarlos así, cuando en realidad el término sólo se refiere a unos cantos singularizados por su interpretación y no al conjunto de los cantos fúnebres. Para la vigésimo tercera edición, en preparación al escribir estas líneas, la Academia propone enmendar la entrada suprimiendo la abreviatura de “vulgar”, aunque deja la de “coloquial”.

La consulta de otros diccionarios extra-académicos no nos aporta matices de interés. En el de Fernando Palatín (1818), primero de los diccionarios musicales españoles y muy atento a la terminología viva de la música, no aparece, pese a que entre sus fuentes fundamentales figura la cuarta edición del *Diccionario de la Lengua Castellana*, de la Real Academia, así como el *Diccionario castellano de las voces de las ciencias y artes*, de Esteban de Terreros y, puesto que figura en ambos, bien pudiera Palatín haberlo incluido en el suyo⁵. No parece una omisión inocente, sino, más bien, una especie de rechazo hacia una práctica que acaso el diccionarista considerase muy poco artística. Por su parte, Esteban de Terreros, admirablemente al tanto de la terminología musical, no guarda especial distancia de las definiciones académicas. El gorigori se define como “voces con que remedan los muchachos el Oficio de Difuntos, o el canto de los Sacristanes”⁶. Y se añaden las traducciones francesa y latina del término: “mauvais chant” y “puerilis cantiuncula”⁷ respectivamente, que no nos parece que recojan las críticas connotaciones del término castellano. Los principales diccionarios musicales posteriores omiten sistemáticamente este concepto y es este hecho una de las razones que nos llevaron a indagar acerca del mismo.

Con todo, las recientes y poco satisfactorias definiciones de la Real Academia sugieren un corrimiento semántico del término. En una primera fase, el gorigori no es lo que hacen los clérigos, sino lo que hacen los niños, muchachos o el pueblo en clave de burla, un soniquete o tarareo con ese vocablo como letra. De hecho, no es difícil encontrar canciones infantiles bien trufadas de onomatopeyas entre las que a veces hace su aparición el “gori, gori, gori”, más o menos repetido, pero en un contexto alegre y no funerario.

Pero, acaso a la vez que esas imitaciones de niños y pueblo que podemos situar en los siglos XVII y XVIII y, sobre todo, posteriormente, en los

⁵ Fernando Palatín: *Diccionario de Música* (Sevilla, 1818), edición y estudio preliminar de Ángel Medina, Oviedo, Centro de Documentación Musical de Andalucía / Universidad de Oviedo, Ethos-Música 3, 1990.

⁶ Esteban de Terreros: *Diccionario castellano de las voces de ciencias y artes, en las tres lenguas, francesa, latina e italiana*, Madrid, Imprenta Viuda de Ibarra, 1787. Edición facsímil en Madrid, Arco Libros, 1987.

⁷ *Ibidem*.

siglos XIX y XX, el gorigori va adquiriendo un significado más bien referido a una peculiar manera de cantar en los oficios de difuntos por parte de los eclesiásticos. O sea, que el gorigori es, por una parte, un canto profano que parodia un canto sacro y litúrgico, lo que nos situaría en el ámbito de las primeras definiciones académicas y, por otra, es en sí mismo un canto sacro y litúrgico que, precisamente por su manera de ser realizado, deja mucho que desear en cuanto a la necesaria solemnidad del culto y, si no profana, sí al menos banaliza algunos momentos del oficio de difuntos.

En tanto que simple procedimiento interpretativo, se caracteriza por la ejecución *rápida y descuidada* de determinadas partes del oficio de difuntos. La rapidez deriva hacia la no inteligibilidad de lo que se canta, que además, no lo olvidemos, está en latín. Y es entonces cuando los hondos contenidos de la liturgia de difuntos se convierten, a los oídos del pueblo, en algo incomprensible, mas sin alcanzar la seducción que siempre han ejercido sobre las gentes los melismas que se atreven a expresar lo inefable, como sugirió san Agustín, o las entonaciones y vocalizaciones casi asemánticas, vocálicas y encantatorias propias también de otras culturas, religiones y épocas (caso de los gnósticos, por ejemplo), con la diferencia de que aquí se parte de todo un discurso lleno de sentido, que tiene vocales y consonantes, sílabas, palabras y frases, pero que deviene casi pura sonoridad, dejando lo semántico por el camino, más que nada por mera negligencia. Y es así como se acaba tornando en cosa casi cómica y parodiable el insondable misterio que se está celebrando en ese momento, degradado precisamente por el (cuando menos) inapropiado ropaje musical del gorigori.

2. Ámbito cronológico

No es fácil saber de cuándo data la práctica del gorigori, aunque un fenómeno de este tipo, de descuido en el canto llano por diversos motivos, se daba ya en la Edad Media, pese a que no hubiese todavía una denominación específica ni una literatura más o menos satírica al respecto⁸. Desde luego, el término es de uso antiguo en la lengua castellana y, como mínimo, de la segunda mitad del siglo XVI por cuanto lo encontramos bien asentado desde principios del XVII.

El ocaso del gorigori (como práctica) es, por el contrario, más fácil de acotar y de explicar. Ya se ha dicho que el latín es un ingrediente indis-

⁸ Ángel Medina: "Virtudes, vicios y teoría del canto en la época del Maestro Mateo". En José López-Calo / Carlos Villanueva (eds): *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2001, pp. 73-93.

pensable en el concepto de gorigori. Al reducirse la duración de los ritos relacionados con los difuntos y al pasar gradualmente a realizarse los mismos en las lenguas vernáculas, resulta más difícil la parodia, el aludir con una onomatopeya a algo que el pueblo o los niños no entendían, como era la salmodia latina. Eso significa que, tras las reformas del concilio Vaticano II (1962-1965), esa práctica especial, remedable, tiende poco a poco a desaparecer, aunque el vocablo en cuestión siga usándose con sentido figurado debido a su fecundidad metafórica. Ciertamente, los cantos actuales de funeral ya no son, por otra serie de circunstancias igualmente derivadas del Vaticano II, “cantos lúgubres”, sino, más bien, esperanzados y de texto perfectamente comprensible. Lo cual significa que los clérigos ya ancianos, o muy entrados en años, constituyen la última generación que vivió *activamente* esa práctica y, por tanto, son valiosos archivos vivos desde las perspectivas de la moderna historia oral.

3. La tradición del gregoriano vertiginoso

El gorigori tiene un ingrediente que pugna siempre por extenderse al conjunto del canto litúrgico. Nos referimos a la excesiva velocidad en la interpretación de los cantos sagrados, lo que da como resultado, según se ha dicho, la pérdida de solemnidad en la celebración y una fuerte reducción de la inteligibilidad del texto. Veamos unos ejemplos de los últimos siglos.

Diego de Rojas (o Roxas), músico instrumentista de la Catedral de Córdoba a mediados del siglo XVIII, escribió un tratado de canto llano en el que denuncia la práctica viciada del canto litúrgico, que él mismo dice haber escuchado. Entre esos vicios, naturalmente, no podía faltar el apresuramiento de quienes cantan “atropelladamente, sin hacer pausa en las mediaciones de los versos de los Psalmos, ni aguardar a que un Choro acabe un verso para empezar el otro Choro el verso que se sigue, siguiéndose de esto una confusión y atropellamiento, que más es indecencia que alabanza”⁹.

En el siglo XX el asunto ofrece nuevas connotaciones y un contexto del que no podemos prescindir. Las reformas derivadas del *motu proprio* “*Tra le sollicitudini*”, promulgado por el papa Pío X en la festividad de Santa Cecilia de 1903, tuvieron mucho que ver con el canto gregoriano. La escuela de Solesmes había conseguido que sus tesis triunfaran y, así, en el mundo católico se difunde un modelo de canto gregoriano, basado en una teoría rítmica y en unas premisas de unidad y autenticidad que la realidad del canto

⁹ Diego de Roxas y Montes: *Prontuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano*, Córdoba, Antonio Serrano y Diego Rodríguez imp., 1760, p. 70.

litúrgico de las diversas naciones desmentía rotundamente. El nuevo canto gregoriano se veía, entre los partidarios de la reforma en España, como una panacea musical sin precedentes, muy superior al tradicional canto llano de nuestras iglesias y a unas raíces a las que, dicho sea de paso, la oficialización de los planteamientos solesmenses hirió de muerte.

Pero el vicio del atropellamiento *superó* cambios y reformas y se introdujo también en la nueva práctica. Por sólo citar un ejemplo, recordaremos algunos de los términos en los que se planteó este debate en el célebre Congreso de Música Sagrada de Vitoria de 1928. En una de las memorias presentada sobre canto gregoriano, el presbítero Francisco de Uriarte señala, entre otras cosas, los cuatro defectos característicos de la salmodia, siendo el primero de ellos, precisamente, la “excesiva *celeridad* que provoca el escándalo de la irreverencia y el atropello”¹⁰. Y añade: “la salmodia vertiginosa (por desgracia muy común) ofende injuriosamente a Dios y mata la fe de los creyentes”¹¹. Este autor sugiere más atención y ensayos para las vísperas y los oficios de difuntos, “tan desastrosamente cantados”¹² precisamente por la frecuencia de su uso en el culto. En otra memoria, ahora de Luis Vélez de Mendizábal, se concluye que si nadie habla tan aceleradamente con un amigo, menos se podrá hacerlo con Dios y que lo que se desprende de la realidad de la vida eclesiástica en lo relativo a la salmodia es que hay más ganas de “terminar cuanto antes” que de cantar como es debido. Por eso se queja: “Es que se pronuncia con tal precipitación, que hasta el breve espacio de tiempo material necesario para respirar parece ser como estorbo, cual si sintiese perder aquel momento en que hubiera podido decirse una palabra o una sílaba más”¹³. Por lo que propone que se fije una duración predeterminada para el canto y que nadie salga del coro aunque se haya acabado antes, al objeto de que se eviten las prisas indevotas¹⁴.

Los testimonios podrían multiplicarse, pero los aquí aducidos son suficientes para lo que nos interesa.

4. Metáforas del gorigori

Es de destacar la continuidad a lo largo de cuatro siglos, como mínimo, de la práctica del gorigori, de ahí la inserción del término en el lenguaje

¹⁰ Francisco Uriarte: “Memoria” al Tema 2º. *Crónica del Congreso Nacional de Música Sagrada* (1928), Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1930, p. 88.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid.* p. 89.

¹³ Luis Vélez de Mendizábal: “Memoria” al Tema 2º. *Op. cit.* p. 91.

¹⁴ *Ibidem*.

común y su versatilidad como metáfora. Para la primera y no muy documentada práctica del gorigori en la que niños o pueblo cantan remedando un canto litúrgico con intenciones burlescas, tenemos un testimonio antiguo y valioso en una obra de teatro religioso de Fray Diego de Ocaña titulada *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe*, de 1602. El caso es que cuando llegan el sacristán, el cura y el pueblo a casa del muerto, el primero dice: “Gori, gori, gori, gori”. Y luego todos (o sea, el pueblo también) repiten: “Gori, gori, gori, gori”¹⁵. De forma que el simpático autor pone en boca del sacristán una metáfora, por la que lo figurado (gori gori) remite a lo literal ausente (el correspondiente texto latino) y multiplica el efecto cuando todos repiten lo dicho por el sacristán, donde lo figurado envía primero, como un eco, a una literalidad absurda que sólo pasa a ser lógica (y también ausente) en una segunda instancia. En suma, el término gorigori como parodia onomatopéyica de lo que realmente se tendría que decir y de lo que nadie se tendría que burlar.

Parece un tanto extraño que un canto religioso, máxime siendo de difuntos, pueda mover a burla y, en definitiva, a risa, pero lo cierto es que para la fecha del testimonio antes citado ya existía una tradición teórico-moralista que consideraba pecado el cantar mal en el templo, entre otras cosas porque ello era motivo de hilaridad. Así, el cantar tan de mala manera los cantos sacros como para suscitar la risa en los demás es algo contra lo que previene y amenaza el doctor Navarro, célebre autor y profesor de nuestro siglo XVI¹⁶.

Decir *gorigori* es siempre expresar una metáfora. No hay ningún canto funeral que se llame así. No hablamos aquí de los responsorios, salmos o antífonas que nutren los oficios de difuntos, sino de algo que ya por el nombre suena muy poco a liturgia y a cosa seria. Suele ser, además, una metáfora en sentido estricto antes que una comparación, pues sustituye directamente al referente real, con el que no se compara sino al que se equipara.

Como podrá suponerse, son mucho más frecuentes los testimonios en los que el vocablo que estudiamos equivale genéricamente a los cantos fúnebres. Pero, naturalmente, el empleo de semejante término está reñido con la seriedad propia de ciertas circunstancias de muerte. No cabría usarlo, por ejemplo, en una relación oficial de las honras fúnebres dedica-

¹⁵ Fray Diego de Ocaña: *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Bolivia, 1602, Fray Arturo Álvarez (ed.), Madrid, Studium, 1969, p. 411.

¹⁶ Francisco José León Tello recoge este texto de Martín de Azpilcueta conocido como el doctor Navarro: “Peccare eos, qui canere nescientes, tan notabiliter male canunt id, ad quod tenentur, ut aliis excitent ridum...”. Francisco José León Tello: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991. Reimpresión de la primera edición de 1962, p. 273.

das al rey. Sin embargo, el término discurre por la literatura española bien manteniendo su condición inicial de sátira o bien ejerciendo como resorte infalible para la comicidad de lo narrado. No es de extrañar que, atendiendo a esta última afirmación, lo encontramos en un contexto de muerte fingida. El gorigori realiza el lado cómicamente macabro de este tipo de situaciones literarias.

Sin duda, este recurso de la muerte fingida es una constante teatral y no es de extrañar, en consecuencia, que cuando se desea poner un punto de humor, se introduzca el socorrido término que estamos analizando y que es, en sí mismo, todo un fingimiento. En un sainete, precisamente titulado *El Gorigori*, de Quiñones de Benavente, publicado en el siglo XVII, se juega con este equívoco y con un negro sentido del humor. Las razones del fingimiento, aquí, son muy prácticas, pues uno de los personajes se hace el muerto al objeto de no tener que dejar un balcón a un extranjero (para ver los toros) y se expone a escuchar el gorigori a él dedicado que, naturalmente, nunca podría oír en caso de muerte verdadera¹⁷.

Cantar el gorigori puede ser una metáfora verbal en la que el referente real es un determinado modo de vida. El maestro Galdós contraponen dos perfiles vitales en *Doña Perfecta*, del siguiente modo: “una cosa es tener hijos y pasar amarguras por ellos, y otra cosa es cantar el gori gori en la catedral y enseñar latín en el Instituto”¹⁸. Aquí, *cantar el gorigori* es metáfora y metonimia, pues mediante esa actividad propia del clero (junto con la enseñanza del latín) se cifra la vida convencional, sin sobresaltos, de un clérigo catedralicio frente a los apuros vitales de un padre de familia.

Gorigori es también un eufemismo para evitar la palabra *muerte*. Es muy frecuente su uso, tanto referido a uno mismo (“cuando me canten el gorigori” vale tanto como “cuando me muera”) o al prójimo. Así, se evita la palabra tabú y se desdramatiza la situación. Por extensión, puede aplicarse el término *gorigori* como metáfora del final de algún proceso. Hoy en día no es raro encontrar el vocablo en el periodismo político, representando el final de alguna responsabilidad pública. El despedido o cesado es ahora el muerto político al que le cantan el gorigori sus rivales, apresurándose incluso a hacerlo en los momentos agónicos previos al suceso. A veces lo encontramos como sinónimo de achaque fuerte y repentino. En suma, el término que aquí se estudia ha ido atravesando los siglos y modificando su significado, operando como canto burlesco, comida de cofradías, canto de difuntos, eufemismo de la muerte, metáfo-

¹⁷ Eugenio Asensio: *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971. *El Gorigori*, de Luis Quiñones de Benavente, se editó en *Flor de Entremeses*, Zaragoza, 1676.

¹⁸ Benito Pérez Galdós: *Doña Perfecta*, Madrid, Turner, 1992, pp. 183-184.

ra del estado clerical, final de cualquier cosa y síncope peligroso. Como el ave fénix renace de sus cenizas, renovado, polisémico, lleno de vida precisamente por nutrirse de algo tan universal como la muerte¹⁹.

5. El gorigori y la economía de los sufragios

“De parte de los hombres esta bolsa de dineros para responsos”: es de nuevo el ya citado personaje lorquiano quien dice estas palabras dirigiéndose a Bernarda. Ésta le ordena que les dé las gracias y que les sirva aguardiente. Estamos frente a un testimonio de sociabilidad ante la muerte que no por ser literario es menos real que los recogidos por los antropólogos. En realidad, no ante uno sino ante dos manifestaciones de la sociabilidad en circunstancias de este tipo. Por un lado, el alcohol (que a veces animaba a los que velaban hasta dejar paso a juegos y cantares) y, por otro, el pago para responsos. Como veremos más adelante, la “bolsa de dineros” que le entrega La Poncia a Bernarda —seguimos en el acto primero— no es ajena al espinoso asunto del gorigori. Pero antes se impone introducir algunas otras consideraciones.

Una interpretación de lo que significó el gorigori tiene que ir más allá de la simple crítica a un tipo de canto rápido y descuidado que bordea lo irreverente. Esta sería la visión de la propia institución eclesiástica como tal y, naturalmente, es del todo razonable que así sea. Pero ello no explica que durante cuatro siglos el gorigori haya subsistido, incólume, a los cambios de gusto e incluso a las reformas litúrgico-musicales habidas desde Trento hasta el Vaticano II.

La clave radica, a nuestro modo de ver, en que desde el Concilio de Trento hasta el Concilio Vaticano II hay muchos elementos de continuidad en lo concerniente a los oficios de difuntos. Para ser exactos, situaremos en el pontificado de Pablo V el momento de arranque de la citada línea, por cuanto que es entonces, en 1614, cuando se publica el *Rituale Romanum* con todo lo concerniente a las exequias y oficio de difuntos. En dicho libro se

¹⁹ Disponemos de un buen número de testimonios literarios alusivos al gorigori de los siglos XVII al XXI, pero hemos querido reducir nuestra muestra a los tres o cuatro casos mínimos y suficientes para el buen fluir de estas líneas, pues no es nuestra intención presentar una antología del uso de este término. Antología que, sin embargo, es del todo factible. Sólo en las bases de datos CORDE y CREA de la Real Academia Española se pueden obtener ejemplos de literatos como Luis Martín Santos, Ramón María del Valle Inclán, Juan Valera, Ricardo León, Ricardo Palma, Leandro Fernández de Moratín, Benito Pérez Galdós, Javier Fuentes y Ponte, Francisco García Pavón, Bartolomé José Gallardo, Federico García Lorca, José Somoza, Fray Diego de Ocaña o Luis Quiñones de Benavente, junto a estudiosos como Marcelino Menéndez Pelayo y a algún que otro periodista. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [2007]. Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>> [2007]

recoge todo el largo y complejo ceremonial que va a rodear a la muerte en los siglos siguientes. La muerte, de sobra lo sabemos, es un rito de paso de la mayor trascendencia y, por ello, nada hay en las disposiciones paulinas que pueda permitir la duda sobre la manera de celebrar la ceremonia. Incluso se concreta la forma de cantar en determinados momentos del ceremonial. Así, cuando se acompaña al muerto desde la casa familiar hasta la iglesia se recitarán salmos “devote, distincte gravi que voce”, o sea, “devota y distintamente y con grave voz”²⁰. Pero, ¿se hacía realmente como dictaba la norma? ¿Por qué el irreverente gorigori se introduce donde nadie le llama?

La respuesta a este último interrogante podríamos obtenerla recordando la concepción del Purgatorio propia de los siglos por los que se mueve nuestra reflexión. Esa entidad, hoy menos valorada por la propia Iglesia como punto fuerte en el plano teológico, gozó de un gran predicamento en las centurias modernas y en los siglos XIX y XX. El purgatorio, más allá de los precedentes teóricos de San Agustín u otros padres de la Iglesia, nace como un lugar concreto en el siglo XII y se oficializa en el XIII, no sin la discrepancia de los cristianos griegos y de grupos religiosos considerados heréticos por la Iglesia²¹. El Concilio de Trento, en su sesión 35, dará fuerzas renovadas a este concepto, entre otras razones porque el luteranismo no lo admitía. Sólo una especie de “pedagogía macabra” de la muerte, por decirlo con una expresión empleada por el historiador Julio Antonio Vaquero, explica el desarrollo que tomó la casuística teológica sobre el purgatorio precisamente después de Trento²².

La idea básica es la siguiente: el purgatorio es un lugar extremadamente penoso para el alma. Ahora bien, allí las penas no son eternas, como en el infierno. Por eso, los vivos han de interceder para aliviar esa condena y conseguir que las almas accedan al cielo. Hay que rezar y encargar rezos a quienes, por su condición sacerdotal, están en condiciones de hacer efectivas dichas plegarias, aún más provechosas si son cantadas. Los tratados sobre el purgatorio insisten en la validez de los sufragios, criticando por una parte a los herejes que, inspirados por el demonio, niegan su utilidad y describiendo, por otra, numerosos casos más o menos célebres en que dichos beneficios habían quedado claramente puestos de manifiesto²³.

²⁰ *Rituale seu Manuale Romanum Pauli V, Pontif. Maxim. iussu editum, cum canto Toletano & aliis quibusdam*, Madrid, Tipografía Regia, 1661, p. 126.

²¹ Jacques Le Goff: *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard 1981. Manejamos la edición de 2002. Existe edición en castellano: *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Ed. Taurus, 1989.

²² Julio Antonio Vaquero Iglesias: *Muerte e ideología en la Asturias del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 157.

²³ Martín Carrillo: *Explicación de la bula de los difuntos: en la cual se trata de las penas y lugar del purgatorio y cómo pueden ser ayudadas las Animas de los difuntos con las oraciones y sufragios de los vivos*, Zaragoza, Juan Pérez de Valdivieso impresor, 1600.

El clero, obviamente, tiene que percibir determinados bienes materiales para poder desarrollar su capacidad intercesora. Se establecen entonces unos estipendios por estas mediaciones en concepto de ofrendas, que fueron pasando de ser en especies (pan, cera, etc.) a entregarse en metálico. En España, los sínodos provinciales, a partir del siglo XVIII, optan claramente por esta segunda opción. Ahora bien, la idea de que la muerte iguala a todos, ricos y pobres, reyes y siervos, sólo es cierta en un sentido muy inmediato, médico. En el plano social las diferencias continúan más allá de la muerte.

En un sínodo celebrado en Oviedo en 1769 se busca poner orden en los aspectos económicos de todo lo concerniente a las honras fúnebres. Así, en los funerales de pobres no hay gastos. En el llamado funeral menor empiezan los matices: la misa rezada cuesta cinco reales para el cura y uno para el sacristán, mientras que si es cantada el cura recibe dos reales más. Se establecen parecidas distinciones entre rezado y cantado para el oficio de sepultura y la oferta. En el funeral segundo o regular hay más ceremonial: los responsos del camino de la casa mortuoria a la iglesia son cantados, la misa es cantada y puede contar con diáconos; también son cantados la vigilia y el oficio de sepultura. En el funeral mayor, por último, también los tres responsos son cantados, como en el anterior, pero se señala que son “cantados con toda solemnidad”, lo que supone seis reales, más uno para el sacristán. Dado que los responsos cantados del funeral segundo costaban dos reales para el cura y diecisiete maravedís para el sacristán, esta parte de las honras fúnebres cuesta el triple en el funeral mayor. El coste se ha triplicado básicamente por ese añadido de solemnidad en el canto más algún detalle de vestuario²⁴.

La consecuencia que se puede inferir de lo anterior es que la plaga del gorigori, inquietante y mantenida siglo tras siglo, encuentra un freno basado en las desigualdades, prolongadas tras la muerte y escenificadas en las tipologías básicas y claramente jerarquizadas de los funerales. En otras palabras, dado que en el funeral de pobres no se canta y en el funeral mayor se garantiza y se cobra la solemnidad del canto, el territorio del gorigori queda reservado a los funerales intermedios, que serían obviamente los más numerosos. Pero no sólo, ya que aquí aparece la otra gran realidad de este asunto: los rezos y cantos encargados para interceder posteriormente por la salvación de las almas.

El ya citado Julio Antonio Vaquero reconstruye una imagen sonora que tiene algo de caótica cuando alude a esos funerales de amplia pompa y regusto barroco en los que “mientras se celebraba la misa y las vigalias

²⁴ Datos de las actas del sínodo recogidos en Roberto J. López: *Oviedo: muerte y religiosidad en el siglo XVIII. Un estudio de mentalidades colectivas*, Oviedo, Principado de Asturias, 1985.

cantadas (...), simultáneamente en otros altares los sacerdotes y/o religiosos asistentes celebraban a su vez las numerosas misas que establecía la cofradía o cofradías a que pertenecía o cuya asistencia había demandado el fallecido”²⁵. Y cuando este autor dice “numerosas misas” no está exagerando pues los datos que él mismo y otros autores ofrecen, en estudios sobre estos asuntos, realizados habitualmente desde la metodología de la historia de las mentalidades, son muy llamativos. No es nada extraño que, en un testamento, se dejen mandadas un par de centenares de misas para obtener los correspondientes sufragios del alma del difunto. Incluso se dejan encargadas varios miles de misas con este fin por una sola persona, con indicaciones de plazo, altares, su carácter cantado, etc²⁶. Las misas, muy en particular, son las más efectivas como medio sufragante. Algunos las consideran como “más cierto sufragio a las ánimas del purgatorio que cualquier otro”²⁷, incluso se afirma que son “de valor infinito”²⁸.

Bien se advierte que, como las misas cuestan, tales encargos son indicativos de la estructura social, pero no hemos de perder de vista la firme y generalizada creencia en el valor sufragante de los mismos, de ahí que hasta entre los simples menesterosos se encuentren encargos de decenas de misas. Semejante inflación es, sin duda, un excelente caldo de cultivo para el gorigori, es decir, para la velocidad injustificada y el descuido, salvo que existiese un seguimiento minucioso de la realización de los encargos. En este sentido, la Iglesia era muy consciente de la importancia económica del purgatorio. Allí donde hay abundantes encargos de sufragios, como refiere Martín Carrillo en su ya citada *Explicación de la Bula de los Difuntos*, de 1600, se multiplican las capillas y los altares, proliferan las cofradías. Si además, como era costumbre por entonces, se entierra a los muertos en la propia iglesia, máxime (sostiene nuestro teólogo) si en ella está enterrado algún mártir, las almas de los mismos tendrán innegables ventajas en el plano sufragante. Los propios rezos y cantos valen más en el sagrado espacio de los templos porque en ellos no entra el demonio²⁹. O tal vez sí, pues, según sostienen algunos, allí donde se canta con desusado descuido no es difícil que los demonios más atrevidos osen cruzar sus umbrales. Por el contrario, es fama que estos diablillos –al menos así lo postula el obispo Rodrigo Sánchez de Arévalo (s. XV) en su *Vergel de Príncipes*–, no soportan las buenas melodías “e fuyen de allí donde se cantan dulces cantos”³⁰.

²⁵ Martín Carrillo: *Explicación de la bula...*

²⁶ R. J. López: *Oviedo: muerte y religiosidad*, pp. 117 y ss.

²⁷ Martín Carrillo: *Explicación de la bula...* p. 214.

²⁸ *Ibidem*, p. 224.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Citado en Francisco José León Tello: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991. Reimpresión de la primera edición de 1962, p. 213.

Volviendo al hilo de lo dicho líneas atrás, se considera pecado mortal el incumplimiento de las mandas del difunto a este respecto, pudiendo ser incluso excomulgados los malos parientes y los descuidados albaceas del fallecido³¹. Las leyendas de ánimas en pena que se aparecen a los vivos para reclamar los sufragios encargados van precisamente en esa línea. Si en la Edad Media, como sostiene Le Goff, esta nueva provincia del más allá que se suma a la pareja clásica cielo/infierno, supone una ampliación del fuero y la jurisdicción de la Iglesia a ese territorio de lo escatológico, antes sólo reservado a Dios³², las edades Moderna y Contemporánea presencian, a nuestro modo de ver, una fuerte economización del purgatorio, en la que se codifican las tasas, estipendios y rescates que los vivos han de implementar para aliviar con rezos y cantos a los muertos que penan en el purgatorio. La “bolsa de los dineros para responsos” que portaba el personaje lorquiano citado al principio de este epígrafe adquiere ahora su pleno sentido. E insistimos: una inflación de sufragios conduce inevitablemente al incumplimiento de los mismos o al descuido interpretativo, al territorio parodiable del gorigori.

Pero aun a base de mucho gorigori, las iglesias de cierta importancia y mediana parroquia no podían cumplir con los compromisos adquiridos. Por eso surgen prácticas sensatas que alivian esta situación y planteamientos que suenan a picaresca teológica. Por ejemplo, se pensó que una misa podía valer para dos encargos, opción contra la que arremeten en general los tratadistas postridentinos del purgatorio. Otra posibilidad, defendida por autores respetados y cuestionada por otros, es la de aplicar misas ya oficiadas a los encargos del momento. O sea, que una misa realizada sin haber sido encargada puede ser utilizada en el futuro por el sacerdote (*futuris intentionibus*)³³. Otra posibilidad para aligerar la carga de misas era pedir indulgencia al Papa. Cuenta Dimas Serpi, en su *Tratado de purgatorio*, de 1609, que una iglesia que tenía sobradas once mil misas, consiguió sustituirlas por ciertas obligaciones de coro, de forma que en quince días, se queja el autor, solucionaron por la puerta falsa lo que hubiesen tardado muchos años en cumplir, con el consiguiente perjuicio para las almas afectadas³⁴.

Entre todo este mercadeo espiritual brota también alguna idea razonable. Así, en determinadas iglesias sólo se hace una misa de aniversario al día, misa cantada y sin prisas de gorigori, pero válida para todos aquellos

³¹ *Ibidem*, p. 253.

³² J. Le Goff: *La naissance du Purgatoire*, p. 22, p. 287.

³³ Dimas Serpi: *Tratado de purgatorio contra Luthero y otros hereges*, Barcelona, Ed. Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1609, pp. 387 y ss.

³⁴ *Ibidem*, pp. 420-421.

parroquianos cuyo aniversario se celebra ese día. Dice Serpi que, en estos casos, los deudos han de encargarse de la misa sabiendo que tal es la costumbre de esa iglesia, sin que se sientan engañados porque una misa se aplique por varios difuntos y sin que mermen los efectos sufragantes de la misma³⁵.

6. Ejemplos cercanos

Como hemos dicho esta práctica subsistió hasta el tercer cuarto del siglo XX, lo que significa que las técnicas de la historia oral pueden venir en nuestra ayuda. Los informantes consultados, sacerdotes de bastante edad, coinciden en algunos recuerdos, situados aproximadamente entre 1930 y 1960. Así, el féretro con el cadáver se dejaba a la puerta de la iglesia, por imperativo de las normas sanitarias que ya estaban vigentes desde el siglo anterior. Por supuesto, hay cantos para el camino hasta allí y para ese momento de la llegada a la iglesia. Recuerdan también el tiempo de las vigiliyas, es decir, una liturgia previa a la misa de funeral en el que los celebrantes, en ayunas si no habían oficiado misa previamente, estaban prácticamente solos en el templo. Las vigiliyas eran tres, si bien no era preceptivo realizar las tres en todos los casos. El repertorio de estos oficios pertenece a los nocturnos de maitines de difuntos.

Los asistentes a la misa de funeral empezaban a llegar durante la tercera vigilia, por poner el caso más completo. Ese hecho determinaba que las primeras dos vigiliyas (“vigiliyas corridas” se solían denominar) se cantasen de esa manera veloz y atropellada que conocemos con el nombre de gorigori. Para ello, en las partes de texto más abundante, como son los salmos (pero no sólo), se prescindía de las fórmulas de la salmodia indicadas en los libros litúrgicos y se aplicaba el texto sobre una especie de soniquete que, de acuerdo con uno de nuestros informantes, era así (Ej. 1)³⁶.



Ejemplo 1: Perfil melódico del gorigori de las vigiliyas corridas. La nota con cruz puede servir para la recitación.

³⁵ *Ibíd.* p. 415.

³⁶ Hacemos constar nuestro agradecimiento al M. I. Sr. D. José Ignacio Monte, canónigo emérito de la Catedral de Oviedo. El agradecimiento lo hacemos extensivo a nuestro buen amigo, el Rvdo. P. D. Emilio García, que hizo de amable e imprescindible intermediario para poder realizar esta consulta en agosto de 2005.

Es normal que los tratadistas de música sacra y los responsables de la liturgia se manifestasen en contra de semejante práctica, como ya se ha dicho. Ese deterioro de la dignidad del ritual induce a la broma, a la chanza y hasta a la sátira. Esas plegarias en el estilo del gorigori, tal como nos lo expresó magnífica y crudamente nuestro informante, “nun pasen del telláu” (no pasan del tejado)³⁷. Ciertamente, no ascienden a los oídos de Dios como lo hace el incienso de las buenas plegarias, si se nos permite recordar aquí el hermoso gradual gregoriano *Dirigatur*. Se banalizan y adquieren carácter de trámite, como si quisieran, por decirlo llanamente, quitarse el muerto de encima, como si en esos cánticos la naturalidad de la muerte fuese sustituida por la simple trivialidad. Se tornan incomprensibles por lo atropellado del canto, que se percibe más bien como un ensalmo, como una suerte de fórmula encantatoria y repetitiva con la que, insistimos, se minimiza el misterio de la muerte.

A veces, la velocidad se alía con una interpretación enérgica, como si todo estuviese en *stacatto* y, si se nos permite la licencia, como si el cantor estuviese enfadado y lo manifestase con un vozarrón más de milite que de pastor de almas, una voz “de buey”, por decirlo con la severa expresión de José Gutiérrez Solana utilizada en su célebre descripción de *La España negra* donde se pinta con grueso trazo un cortejo fúnebre de Santander. Quizá estemos aquí, en esta vertiente del gorigori, ante cantores que el ya citado presbítero Francisco Uriarte describe como “gimnastas pulmonares”, que “no cantan, clamorean; no rezan, gritan; su canto es el pregoneo de las calles, introducido en el templo”³⁸. En este sentido, otro informante nos hizo oír esa modalidad (Ej. 2b) a la que la transcripción sólo rinde una cierta fidelidad si la comparamos acto seguido con lo que sería una versión sosegada del mismo ejemplo, que ponemos en notación figurada para mayor claridad (Ej. 2a), una simple aclamación del oficio de difuntos³⁹.

2a

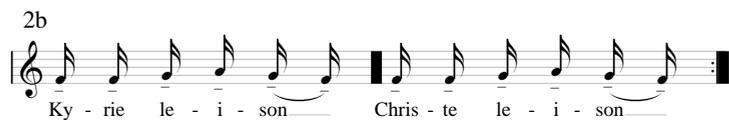
The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the staff: "Ky-ri-e e-le-i-son" followed by a double bar line and "Chris-te e-le-i-son". The notes are: Ky (G4), ri (A4), e (Bb4), e (Bb4), le (C5), i (Bb4), son (A4). After the double bar line: Chris (G4), te (A4), e (Bb4), le (C5), i (Bb4), son (A4).

Ejemplo 2a: Fragmento de la invocación tras el reposo *Libera me*.

³⁷ Idem nota anterior.

³⁸ Francisco Uriarte: “Memoria” al Tema 2º. *Crónica del Congreso Nacional de Música Sagrada* (1928). Vitoria, Imprenta del Montepío Diocesano, 1930, p. 88.

³⁹ Vaya nuestro agradecimiento a don José Santos, que ejerció el sacerdocio en los años centrales del siglo XX, igualmente presentado para esta consulta por el P. Don Emilio García. Diciembre de 2006.



Ejemplo 2b: Idem, interpretada con velocidad, martilleo y omisión de sílabas.

El gorigori es, por tanto, un eslabón más en la cadena del paisaje sonoro de los ritos funerarios. Este paisaje sonoro, por emplear la célebre denominación de Murray Schaeffer, está hecho a base de sonidos y silencios. Silencios, en efecto, como subraya Juan Francisco Blanco, aludiendo a las sociedades tradicionales en la España de unas pocas décadas atrás: “El silencio era consubstancial al luto. No se podía cantar, silbar, escuchar música...Se cubría con un paño el receptor de radio y el televisor. A los animales domésticos se les quitaban los cencerros y campanillas”⁴⁰. Y sonidos, ciertamente, como el de las campanas, el de los llantos y, más veces de lo deseable, el del gregoriano fingido o gorigori.

Lo mismo que antes vimos con las misas encargadas, también los dineros obtenidos para responsos obligan a los clérigos a realizarlos no ya sólo en los actos funerarios, sino también *a posteriori*. Los sacerdotes tenían un código no escrito para tasar el coste de los responsos y aquellos que eran muy cumplidores los cantaban ya pasado el entierro en proporción acorde con lo recibido⁴¹, con el subsiguiente riesgo (o casi certeza) de gorigori. Los encargos de misas y responsos para la salvación de las almas son el caldo de cultivo del gorigori. No es que no se cantase mal en otros oficios, pero ninguno de ellos conllevaba la potencialidad económica de los sufragios por las almas (todas las familias aportan su óbolo en la muerte de los vecinos, en parte para que se vea y en parte para recibir un trato recíproco en su día), de ahí la posibilidad de inflación y de descuido.

Dos últimas consideraciones. Sólo una mirada postmoderna tolera el gorigori en tanto que actúa como contramodelo. Y si el modelo, por decirlo con Boudrillard, “es más verdadero que lo verdadero (al ser la quintaesencia de una situación)”⁴², entonces se impone buscar, por seguir con el pensamiento del filósofo francés, “lo más falso que lo falso: la ilusión y la apariencia”⁴³. Es en esta vertiente de la radicalidad donde habita el gorigori, pero sólo asumiendo ese lado horrible y casi monstruoso podemos captar también algo de su fascinación. Este gregoriano fingido,

⁴⁰ Juan Francisco Blanco: *La muerte dormida. Cultura funeraria en la España tradicional*, Colección Acceso al Saber, serie Etnología nº 1, Valladolid, Universidad de Valladolid. Secretariado, 2005, p. 63

⁴¹ Idem nota 39.

⁴² Jean Boudrillard: “El éxtasis y la inercia”, en *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 6.

⁴³ *Ibidem*.

estos cánticos veloces, descuidados y embaucadores tienen, en fin, incluso un punto *kitsch*, según nos describieron el *kitsch* autores como H. Broch, R. Egerter, G. Dorfles, L. Giesz o M. Calinescu, por aquello del mal gusto inherente a este tipo de productos y porque hay algo de fabricación en serie en su acelerada sucesión, además de por el hecho de tomar modelos *serios* que quedan trivializados en la copia, hecha con materiales baratos, como esas figuritas de plástico que encontramos en las tiendas de *souvenirs*. Claro que probablemente el verdadero reino del *kitsch* en la música sagrada –y eso sería motivo de una hipótesis e investigación distintas– no tendría su pleno advenimiento hasta los usos derivados del Concilio Vaticano II.

Mas con la llegada de los que van a asistir a la misa de funeral, retomando el hilo de nuestros informantes, ya pasadas las vigiliass “corridass” (territorio estratégico del gorigori, aunque no el único, como vimos), las cosas vuelven a su sitio y el sosiego y el “público” engrandecen el ritual. Los celebrantes abandonan el gorigori y actúan de manera más acorde con las prescripciones litúrgicas. Aunque no del todo. En las décadas centrales del siglo XX, existían otra serie de prácticas vinculadas a los oficios de difuntos que ponen en entredicho la supuesta unificación gregoriana que tanto se impulsó desde el decreto papal de 1903. Constituyen otro género de gregoriano fingido, pero ahora con intención y resultados diamétricamente opuestos a los derivados del gorigori. O, en otra línea, muestran pervivencias del antiguo canto llano propio de la tradición española⁴⁴ y de otras tradiciones melódicas, decimonónicas en buena medida. Pero esa es otra historia.

⁴⁴ Ismael Fernández de la Cuesta, “La reforma del canto gregoriano en el entorno del motu proprio de Pio X”, AA. VV., Actas del simposio internacional San Pío X y la Música (1903-2003), *Revista de Musicología* XXVII I, 2004. Ed. M. Lambea.