

RÈQUIEM A LA MEMÒRIA DE SALVADOR ESPRIU (XAVIER BENGUEREL, 1989): HERMENEÚTICA Y SIMBOLISMO MUSICAL EN EL REFERENTE POÉTICO DE UNA MISA DE DIFUNTOS

Sara Ramos Contioso

Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo, Sevilla

Fecha de recepción: 05/04/2021

Fecha de aceptación: 07/02/2022

Resumen

El estreno de *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu*, el cinco de octubre de 1990 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, permite a Xavier Benguerel afrontar la composición de un modelo religioso de naturaleza funeral. El carácter conmemorativo de este trabajo, dedicado a la memoria de Salvador Espriu, justifica un planteamiento en el que la estructura ritual de la misa tridentina convive con la elección de siete poemas del escritor catalán. Esta personalización del género integra el simbolismo poético con el argumento religioso y expone un conjunto de elementos musicales destinados a diferenciar el componente profano como ruptura meditativa en la estructura litúrgica del réquiem. Este artículo pretende estudiar la estética musical de los movimientos centrados en la poesía de Espriu. Para ello se propone una metodología inicial basada en el examen de los textos y su reflexión sobre la muerte, para posteriormente tratar de justificar los recursos musicales que Benguerel plantea sobre ellos. La valoración de la adecuación al texto, así como de la proximidad musical del compositor a la finalidad dramática de Espriu conforma el apartado conclusivo final. Su resolución busca la ratificación del carácter funeral de *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* y la identificación de sus particularidades constructivas como referentes característicos del estilo de Benguerel.

Palabras clave: réquiem, poesía, muerte, simbolismo musical.

RÉQUIEM A LA MEMORIA DE SALVADOR ESPRIU (XAVIER BENGUEREL, 1989): HEMERNEUTICS AND MUSICAL SYMBOLISM IN THE POETICAL REFERENCE OF A MASS FOR THE DEAD

Abstract

The premiere of *Rèquiem a la memoria de Salvador Espriu*, on October 5th, 1990 at the Palau de la Música Catalana in Barcelona, allows Xavier Benguerel to face the composition of a religious funeral model. The commemorative nature of this work, which is dedicated to Salvador Espriu's memory, justifies an approach that is characterized by the coexistence of the ritual structure of the Tridentine mass with the seven Catalan writer's poems. This

Sara Ramos Contioso, «*Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (Xavier Benguerel, 1989): hermenèutica y simbolismo musical en el referente poético de una misa de difuntos»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.14>

personalization of the genre integrates the poetic symbolism with the religious argument and exposes a set of musical elements that are intended to particularize the profane component as a meditative rupture in the liturgical structure of the requiem. This article aims to study the musical aesthetics of the poetic movements. In addition to this, an initial methodology is focused on the examination of the texts and their reflection on the death, to later try to justify the musical resources that Benguerel develops in them. The assessment of their adequacy to the text, as well as the composer's musical proximity to Espriu's dramatic purpose, constitutes the final concluding section. Its resolution seeks the ratification of the funeral nature of the work, as well as the identification of its constructive peculiarities as a model of the Benguerel compositional style.

Keywords: requiem, poetry, death, musical symbolism.

Sumario

1. El contexto creativo de un género funeral.....	165
2. El referente poético de Espriu y su visión de la muerte.....	167
3. La personalización del réquiem: música y poesía en un modelo funeral.....	171
4. Conclusiones.....	180
Referencias.....	180

1. El contexto creativo de un género funeral

El encargo del Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí que Xavier Benguerel recibe para su décima edición vincula al compositor con la estética de un género funeral de naturaleza religiosa. La muerte del poeta catalán Salvador Espriu (1913-1985) justificaba la necesidad creativa de este proyecto y vinculaba su desarrollo hacia una doble intencionalidad: la conmemorativa, centrada en el dolor de la pérdida, y la patrimonial, destinada a mantener el valor artístico de la producción de Espriu como referente de la poesía catalana del siglo XX. El estilo dramático de este trabajo ofrece al compositor la posibilidad de ampliar un modelo musical centrado en la utilización de textos poéticos en el planteamiento sinfónico-coral. Como referentes previos al réquiem, Benguerel aplica la estética de este sinfonismo coral en obras como su temprana *Cantata d'amic i amat* en 1959 —sobre textos de Ramón Llull— (Marco 118; Persia 81), el *Nocturno de los avisos* en 1962 —con la poesía de Pedro Salinas—,¹ la *Metamorphosis* en 1972 —sobre textos de Ovidio— (Marco 119) y el oratorio *Llivre Vermell* de 1987 basado en el manuscrito que se conserva en la biblioteca del Monasterio de Montserrat (Marco 120; Persia 188-89; Picó 119). Por ello, la concreción de su réquiem muestra la asimilación de la referencia textual como axioma constitutivo del simbolismo musical de la obra y dirige la finalidad religiosa de la misma hacia las posibilidades expresivas de la poesía de Espriu.

La cercanía de Benguerel con el estilo poético de Espriu parte de una tradición familiar focalizada en su padre, Xavier Benguerel i Llobet (1905-1990). Este referente permitió al

¹ En palabras de Tomás Marco: «Particularmente afortunada es la manera en que el texto de Pedro Salinas se utiliza con un buen peso en la voz solista, pero unas características intervenciones del coro en la proclamación de los anuncios o avisos como el texto lo llama» (119).

Sara Ramos Contioso, «*Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (Xavier Benguerel, 1989): hermenèutica y simbolismo musical en el referente poético de una misa de difuntos»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.14>

compositor conocer las corrientes literarias de la Barcelona del siglo XX y participar de sus posibilidades artísticas.

La producción de su padre destaca por un extenso catálogo novelístico con referencias como *Pàgines d'un adolescent* (1929),² *La vida d'Olga* (1934) y *El teu secret* (1935) (Parera 10,12) de su período de preguerra o *El testament* (1955), *El viatge* (1957), *L'Intrús* (1960) (Busquets 37-38); la novelización de la derrota republicana de 1939 con el éxodo y las represalias franquistas en *Els fugitius* (1956) y *Els vençuts* (1969 y revisada en 1973) (Busquets 37-38; Cortés 19,131); el modelo católico de Greene y Mauriac en *La família Rouquier* (1953) (Busquets 33; Cortés 20) y el Premio Planeta de 1974 *Icaria*, *Icaria* (Busquets 92). En todas ellas se enfatiza la idea de identidad y se reflexiona sobre la perspectiva de un hombre contemporáneo sujeto al cambio continuo de una realidad no elegida. Como modelo argumental, su padre recurre a la narración del dolor, las dudas, la resignación, la culpa o la miseria, sin abandonar por ello la tan ansiada búsqueda de valores concretados en el amor, el compañerismo, la fe, la bondad, la esperanza y la luz.³

Paralelamente, en el apartado poético, el escritor colabora con Salvador Roca i Roca en la redacción de la revista *Poble Nou* e incluye una sección de poesía catalana (Parera 13, 19-22; Cortés 26). En ella participa con sus propios poemas y favorece la difusión de obras tanto catalanas como de referencias extranjeras que traduce (Cortés 101; Benguerel 371-79).⁴ Consecuentemente, Xavier Benguerel i Llobet dignifica la poesía catalana e ilustra el carácter de corrientes tan diversificadas como el noucentismo, el postsimbolismo, el neopopulismo o las nuevas vanguardias. Esta prolífica actividad⁵ contextualiza los años de aprendizaje de su hijo y ayuda a entender la utilización de referentes poéticos.

Otro hecho relevante, en la interpretación musical que Benguerel hace de Espriu, deriva del contacto personal que su padre establece con literatos representativos del siglo XX. De esta manera, Xavier Benguerel i Llobet vincula a la familia con intelectuales como Joan Oliver, Francesc Trabal o Pablo Neruda en Chile (Rodríguez 16).⁶ Para finalmente, tras el regreso de su exilio,⁷ retomar su actividad en El Club dels Novel·listes (Busquets 37) y establecer una abundante correspondencia epistolar con nombres como Josep Carner, Salvador Espriu (fig. 1), Josep Ferrater Mora, J.V. Foix, Domènec Guansé, Joan Oliver, Joan Puig i Ferrer, Joan Sales o Joan Triadú (Busquets 91-95, 205; Fons Xavier Benguerel i Llobet 85, 93, 109, 127). Es precisamente esta proximidad con Espriu, la que permite a su hijo compositor conocer y entender el simbolismo del poeta catalán para, en una obra de las dimensiones de su réquiem, integrarlo como elemento participativo de su desarrollo funeral.

² Con la que recibió el premio Les Ales Esteses (Parera 143).

³ La novela *I tu, qui ets?* incide en esta tipo de temática (Busquets 96).

⁴ Traduce a nombres tan ilustres como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Poe, Salinger o Valéry, entre muchos otros.

⁵ La producción de Xavier Benguerel y Llobet ofrece más de veinte novelas, una recopilación de poemas, tres obras de teatro, cuatro recopilaciones de narraciones y dos libros de memorias. Consultar en Fons Xavier Benguerel i Llobet.

⁶ «En el viaje en barco al exilio, la familia Benguerel coincidió con otros escritores catalanes como Joan Oliver o Francesc Trabal. Ya en Santiago de Chile, Xavier Benguerel padre, recibirá la ayuda de algunos intelectuales chilenos como el poeta Pablo Neruda» (Rodríguez 16).

⁷ Xavier Benguerel i Llobet, junto a toda su familia, se ve obligado a exiliarse a Francia en 1939, para trasladarse poco después a Santiago de Chile, donde permanecen hasta finales de 1954 (Rodríguez 16). Para profundizar en esta etapa véase Cortés; Benguerel, *Memorias de un exilio*.

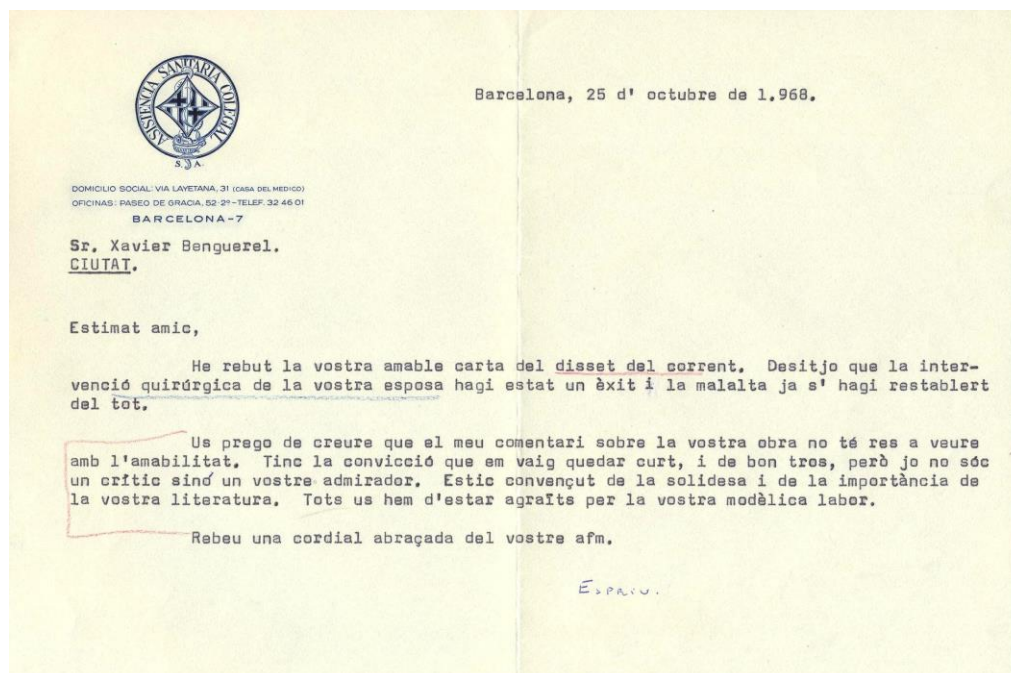


Fig. 1: Carta de Salvador Espriu a Xavier Benguerel y Llobet.
Fuente: Fons Xavier Benguerel i Llobet. Inventari de recepció, f. 119.

2. El referente poético de Espriu y su visión de la muerte

El *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* incluye un total de siete poemas que muestran la visión que el poeta tiene de la muerte. Escritos en su lengua vernácula original, el catalán, permiten a Benguerel mantener la búsqueda de identidad⁸ que defendía su padre y dirigir el género religioso hacia un enfoque completamente personal y catalanista. Las referencias de Espriu se combinan con los distintos movimientos de la misa latina y el carácter funeral litúrgico se complementa con la reflexión poética. Ante una finalidad funeral, la elección de Benguerel se centra en el enfoque de la muerte que Espriu desarrolla en siete poemas: *Thànatos* de *El caminante y el muro* (1951-53), *Sense cap* y *Ai, la negra barca* de *Cementiri de Sinera* (1944-45), *Diptis* de *Mrs Death* (1945-51), *Espera* de *Les Hores* (1952), *Vinc a la nua* de *Llibre de Sinera* (1963) y *Dansa grotesca de la mort* en *Les cançons d'Ariadna* (1934).

La muerte ha representado en la producción de Espriu uno de los grandes temas para su poesía, en palabras del propio autor «no sé lo que es la Poesía, como no sea un poco de ayuda para vivir rectamente y acaso para bien morir».⁹ Consecuentemente, Espriu desarrolla una simbología en la que insiste en la visión de la noche, de los cipreses, de mortajas y sepulcros con una intención final de cantar a la vida. Con su particular mirada sobre la condición humana,

⁸ Esta búsqueda de identidad era defendida por su padre como una necesidad de vincular la poesía catalana hacia géneros como la canción. Como puntualiza Caterina Parera en su tesis sobre el escritor: «focaliza muy especialmente la publicación y reproducción de canciones, vistas como el reflejo de la esencia de la tierra y como puntal de la tradición poética catalana; [...] con la sección Canción Popular [...] se reanuda la tarea de recuperación de este género, iniciada en el Romanticismo y continuada durante el Modernismo y el Noucentisme, y en el que incluso algunos textos de Verdaguer y de Maragall han sido difundidos en la música de Amadeo Vives, Enric Morera o Felipe Pedrell para convertirse en populares» (35-38).

⁹ Versos del poema Sueño y Poesía (Manent *et al.* 6).

Sara Ramos Contioso, «*Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (Xavier Benguerel, 1989): hermenèutica y simbolismo musical en el referente poético de una misa de difuntos»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.14>

detalla «el extraño tiempo de los hombres, hundido en la muerte» y señala el simbolismo de la luz y la claridad como antítesis de la oscuridad fúnebre. En palabras del propio autor: «Y les puse cristal y un ardor de palabras, nombres claros, que dicen viejos labios de fuego» (Manent *et al.* 6).

La meditación sobre la muerte constituye pues uno de los temas centrales de la poesía de Espriu y está presente en el ciclo integrado por *Les hores*, *Mrs Death* y *Final del laberint* (1952) y continuado en *El caminant i el mur* (1954). En todos ellos, esta temática trasciende a partir de una experiencia personal¹⁰ y acompaña al poeta constantemente en un sentimiento encontrado de negación y deseo, apoyado siempre en su valor de la vida como fin último. Este planteamiento vincula la apreciación de la muerte con un mundo en el que domina la soledad. Un intimismo creativo que refleja los momentos críticos de la España de posguerra y que Espriu vive con resignación. La dualidad del amor y la muerte condiciona la proyección dramática de su poesía y justifica un legado que canta¹¹ a la muerte como parte indisoluble de la vida. En palabras de José Corredor Matheos:

La muerte, tan esperada por él, ha sido siempre uno de los grandes temas, si no el único —con el amor como la otra cara— de la poesía, y aun de toda cultura, a un nivel profundo. Y esto quiere decir, naturalmente, que Espriu nos está hablando de la vida, aunque proyecte la atención a su lado en sombra. Y a ello parece condenada la mirada del hombre, cuando alcanza cierto grado de lucidez. (Manent *et al.* 8)

La referencia poética de Espriu en el réquiem de Benguerel permite al compositor romper con el carácter litúrgico del texto y personalizar un género de naturaleza ritual. Los siete poemas de Espriu se combinan con los distintos movimientos del réquiem y permiten a Benguerel enfatizar la finalidad conmemorativa de la obra. Su elección no parece ser casual y muestra un desarrollo argumental dirigido por el pensamiento de Espriu. De esta manera, *Thànatos* inicia el referente de Espriu en el réquiem con un poema situado entre el *Kyrie* y el *Dies Irae*. Perteneció al libro *El caminante y el muro* (1954) y responde a la metafísica bíblica del *Éxodo* donde el caminante es la persona que realiza un viaje en sentido espiritual un «huésped inexperto de la vida, siempre en exilio a lo largo del tiempo difunto». ¹² El muro simboliza el límite de la vida tras el que llega la muerte y tiene para Espriu un doble valor: el muro como testigo del final de un mundo concreto y como elemento de interiorización y aislamiento.

Dividido en tres secciones, *El caminante y el muro*, recoge en su primera parte el poema *Thànatos*. Esta primera parte es titulada *Las sombras, el río, el sueño perdido* y organiza doce poemas agrupados en cuatro tríadas. Tras una introducción, Espriu inicia su retrospectiva hacia los muertos en *las sombras*. El tercer grupo se centra en una reflexión de la corriente existencialista hacia la muerte, *el río*, y evoca a su amigo fallecido Bartomeu Rosselló-Pòrcel como símbolo político y literario de un momento de derrota. Finalmente, la cuarta tríada

¹⁰ Esta experiencia suele ir relacionada con la muerte de algún ser cercano al poeta como ocurre cuando escribe *Les hores* (1934-1951) dedicada a la memoria de dos fallecidos: su amigo Roselló-Pòrcel y su madre (Delor, “Fonts dantesques” 318-19; Prats 151-52; Miralles 64, 194; Manent *et al.* 7; Delor, *La mort* 151).

¹¹ «Espriu insistió en la visión de la noche, de los ordenados cipreses, de mortajas y sepulcros, pero ya hemos visto con qué amor supo cantar la vida. En su piedad ante la condición humana, contemplando “el extraño tiempo de los hombres, hundido en la muerte”» (Manent *et al.* 6); Sobre el ciprés como símbolo de la muerte véase también Gamón 111.

¹² Prólogo de Josep M.ª Castellet en la edición de 1976 de *El caminant i el mur* (Espriu). Véase también Delor, “Fonts dantesques” 319-28.

incluye el poema seleccionado por Benguerel y representa la evocación de los muertos con una meditación sobre la muerte del mismo yo poético. *Thànatos*, junto a *Encara no y Prec de Nadal* ejemplifican el sueño perdido en el que sobrevive el yo poético (Delor, “*Fonts dantesques*” 337).¹³

Los dos poemas siguientes, *Sense cap nom ni símbol* y *Ai, la negra barca*, pertenecen al libro *Cementiri de Sinera* (1946). Caracterizado por un tono elegíaco, Espriu escoge el término de Sinera como anagrama de Arenys (de Mar). Sobre este punto de partida, el poeta centra su atención en el cementerio como principio de elaboración de una agrupación tripartita en la que se encuentran los dos poemas citados en el réquiem. Las distintas fases de contemplación muestran la visión del cementerio desde fuera (desde Sinera, poemas I-VII), desde dentro (VIII-XXV) y desde el interior de la tumba (XXVI-XXX), (Veny, *Edició crítica*; Méndez 91). *Sense cap nom ni símbol* pertenece al primer grupo (III), en este Espriu evoca dos posibles Sinera: la de la «pequeña patria» del pasado, «de los días/ que son pasados por siempre» (II: 1, 8-9) recuperada con el recuerdo, y la de la «patria» actual «que muere conmigo» (III: 9-10) que representa el legado del poeta. La simbología del ciprés, el polvo arenoso y la ceniza mantienen esa atmósfera de muerte que en el poema es dirigida hacia la claridad de abril y la conciencia identitaria de la patria. Paralelamente, *Ai, la negra barca* (XVII) pertenece a un grupo de catorce poemas (VIII-XXI) conectados por la contemplación del cementerio y de Sinera bajo una perspectiva temporal que evoca tanto la meteorología (la noche, la lluvia, la tormenta), como la cronología del día (mañana, mediodía, tarde, noche) o las estaciones. A modo de paréntesis argumental, *Ai, la negra barca* anuncia la aparición de la muerte («la voz de la dama»), que supera la temporalidad («lejos del tiempo») y que presagia el final del mundo de Sinera («Ay, la barca negra/ que viene por mi sueño/ del mar de Sinera»). La simbología recupera elementos de carácter mitológico donde la negra barca representa al bote de la muerte y la dama es una especie de Caronte que lleva a los muertos hacia su destino. La exclamación del comienzo implica una señal de anuncio de peligro o lamento por la proximidad de la muerte, para terminar con el presagio en forma de canción («la canción del mármol») que refuerza el referente del cementerio. El carácter de ambos poemas es incluido por Benguerel dentro de los movimientos del *Dies Irae* y completado con un cuarto poema, *Díptics de difunts*, como referencia previa al *Ingemisco* (fig. 2).

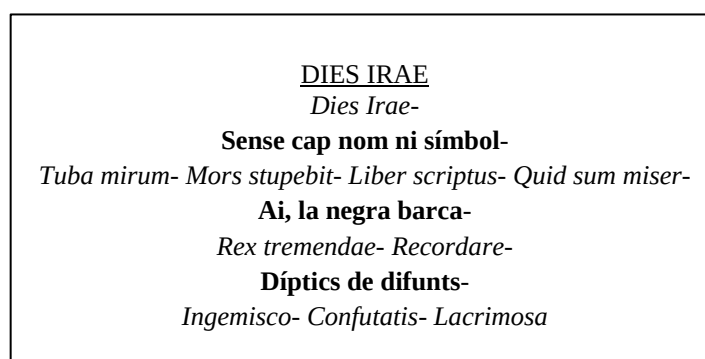


Fig. 2. Estructura formal del *Dies Irae* con los poemas de Espriu.

¹³ Para profundizar sobre el *jo poetic*, véase Delor, “*Espribarderi*” 43; Boyer 61-64.

Sara Ramos Contioso, «*Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (Xavier Benguerel, 1989): hermenèutica y simbolismo musical en el referente poético de una misa de difuntos»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.14>

En esta ocasión, *Díptics de difunts* pertenece a *Mrs. Death* (1945-1951) y, en palabras del propio Espriu, ofrece «una pequeña comedia dantesca con su Paraíso, Purgatorio e Infierno» (Delor, “*Fonts dantesques*” 317-18, 325).¹⁴ Organizado en un total de cuarenta poemas, Espriu dedica 25 al Infierno, 10 al Purgatorio y 5 al Paraíso. En ellos aplica una visión personal de las referencias bíblicas y crea una simbología funeral que, en el caso de *Díptics de difunts*, ofrece un paralelismo litúrgico.

El simbolismo religioso de *Mrs. Death* articula el desarrollo de los cuarenta poemas sobre la simbología numérica de los días que Jesús pasa en el desierto después de su bautismo en el Jordán (Delor, “*Mrs. Death*” 42). A partir de ella, Espriu ordena las cuarenta referencias en dos grupos temáticos principales de catorce poemas cada uno: el primero se articula desde «Un home flac de Meir» (poema 3) hasta «Un home gras de Meir» (6) y el segundo se inicia en «*Díptics de vivens*» (21) para finalizar con «*Díptics de difunts*» (34). Entre estos dos grupos inserta otras tres series que constan, de dos, cuatro y seis poemas respectivamente. Esta agrupación de catorce poemas, de la que participa *Díptics de difunts*, responde también a una referencia bíblica centrada en la Genealogía del Salvador que Mateo describe en su evangelio (Mt, I, 1-17). En ella catorce eran las generaciones que separaron a Abraham de David, a David de la generación que es deportada a Babilonia y de ella hasta el nacimiento de Jesús. En su doble acepción, *Díptics de difunts* finaliza una secuencia de intencionalidad litúrgica que Espriu desarrolla como parte de la consagración de una misa de fieles preconiliar (Delor, “*Mrs. Death*” 53). El poema queda pues integrado dentro de los cuatro momentos del ritual de la consagración: la conmemoración de los vivos (*Díptics de vivens*), la consagración del pan y del vino (*El governador*), la oblación del sacrificio (poemas del 26 al 33) y la conmemoración de los difuntos (*Díptics de difunts*). Su naturaleza plantea la intención del memento de difuntos (Jungmann 57, 64, 157) y aporta una simbología litúrgica que personaliza el texto del *Dies Irae* junto a las dos referencias anteriores de *Cementeri de Sinera*.

Tras finalizar el *Dies Irae*, el poema *Espera* antecede al ofertorio con una finalidad conmemorativa. Incluido en el libro *Les hores* (1934-1951), Espriu lo escribe paralelamente a *Mrs. Death* y mantiene el carácter trágico del simbolismo funeral del purgatorio.¹⁵ Sin embargo, el carácter memorial es ahora más evidente e introspectivo. En *Les hores*, Espriu medita sobre la muerte como experiencia personal derivada de la pérdida de dos personas muy próximas y queridas por el poeta: su amigo Roselló-Pòrcel,¹⁶ muerto en la Guerra Civil y al que dedica la primera parte del libro; y su madre, recientemente fallecida, que inspira la segunda. La poesía se ofrece como consuelo ante la pérdida y *Espera* recupera el simbolismo de la naturaleza («cimas y nubes y tierras») ante la mirada de un poeta que vive la muerte («Mas yo, que este día aguardaba, he aquí que estoy muerto»). El tono melancólico responde muy bien al movimiento del *Lacrimosa* precedente y la visión de la muerte del poeta relaja la tensión de los poemas incluidos en el *Dies Irae*.

¹⁴ Para profundizar sobre este tema véase Delor, “*Per al llibre de salms*” 172-201; Mas 58-76.

¹⁵ «El libro se abre con una cita del Purgatorio: “Non so chi sia, ma so ch’ei non è solo”, como respuesta a la pregunta “Chi e costui che’l nostro monte cerchia /prima che morte li abbia dato it volo”» (Delor, “*Fonts dantesques*” 318).

¹⁶ «La primera sección de *Les hores* (1955) la dedica Salvador Espriu a recordar a su compañero de estudios y amigo, el poeta mallorquín Bartomeu Roselló-Pòrcel (1913-1938). Juntos participaron en 1933 en un crucero universitario por el Mediterráneo, que sería esencial en la formación de ambos. Roselló-Pòrcel escribió un enigmático poema, *En la meva mort*, que sería premonitorio. Años más tarde Espriu responde a aquel texto con la expresión de su dolor, inefable sentimiento que se abre paso en el poema a través de raras palabras e imágenes» (Jou et al. 48-50).

Sara Ramos Contioso, «*Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (Xavier Benguerel, 1989): hermenèutica y simbolismo musical en el referente poético de una misa de difuntos»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.14>

Para finalizar, *Vinc a la nua* y *Dansa grotesca de la mort* se disponen entre el ofertorio y la comunión. La primera de ellas (poema XXXIX) pertenece al *Llibre de Sinera* (1963) y la segunda a *Les cançons d'Ariadna* (1934).¹⁷ En ambas, la simbología de la muerte se relaja y pierde el tono apocalíptico y de intenso dolor de los poemas anteriores. El carácter de estas referencias muestra a un Espriu meditativo en *Vinc a la nua* («Vengo a la desnuda/ sequedad de la tierra/ soy ya el silencio/profundo. Me alejo/ del polvo levantado») frente al tono sarcástico de *Dansa grotesca de la mort*. Con este último poema, Espriu parodia la idea trágica de la condición humana, donde la representación de la muerte adquiere un tono satírico inspirado en la iconografía popular medieval. Este carácter contrasta con el texto latino de los movimientos del *Agnus Dei* y *Lux Aeterna* (fig. 3), entre los que se dispone, pero ofrece a Benguerel la posibilidad de reinterpretar el argumento litúrgico con un simbolismo sarcástico derivado de la visión crítica que Espriu ofrece en una obra escrita durante la Guerra Civil española (Malé 108-111).¹⁸

-
1. RÈQUIEM I KYRIE
 2. **Thànatos**
 - DIES IRAE*
 3. *Dies Irae-*
 4. **Sense cap nom ni símbol-**
 5. *Tuba mirum-* 6. *Mors stupebit-* 7. *Liber scriptus-*
 8. *Quid sum miser-*
 9. **Ai, la negra barca-**
 10. *Rex tremendae-* 11. *Recordare-*
 12. **Díptics de difunts-**
 13. *Ingemisco-* 14. *Confutatis-* 15. *Lacrimosa*
 16. *Espera*
 17. *DOMINE JESU (Offertorium)*
 18. *HOSTIAS*
 19. **Vinc a la nua**
 20. *SANCTUS-* 21. *BENEDICTUS-* 22. *AGNUS DEI*
 23. **Dansa grotesca de la mort**
 24. *LUX AETERNA*
 25. *LIBERA ME*

Fig. 3. Estructura formal de *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu*.

3. La personalización del réquiem: música y poesía en un modelo funeral

El estreno de *Rèquiem a la Memòria de Salvador Espriu* tuvo lugar en Torroella de Montgrí el 5 de octubre de 1990 en la décima edición de su festival (Benguerel 8). La obra se desarrolla

¹⁷ Pertenece al comienzo del primero de los dos ciclos de *Cançons d'Ariadna* (Nikolaeva 299).

¹⁸ La muerte se ve como un descanso al dolor, se critica el rito y los símbolos de la danza se parodian.

Sara Ramos Contioso, «*Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (Xavier Benguerel, 1989): hermenèutica y simbolismo musical en el referente poético de una misa de difuntos»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.14>

sobre el texto completo de la misa de difuntos tridentina con la adición del responsorio *Libera me* como movimiento final. Los siete poemas de Espriu, analizados en el apartado anterior, se integran en su estructura como modelos poético-musicales de reflexión y complementan un planteamiento que fusiona la referencia religiosa con la profana y dirige su resultado hacia una unidad estilística de conjunto.

Escrita bajo el modelo de una obra de grandes dimensiones, Benguerel desarrolla su particular visión de la misa de difuntos sobre un total de veinticinco movimientos (3)¹⁹ orquestados para soprano, mezzosoprano, tenor y dos barítonos, coro y orquesta. La extensión de la orquesta presenta también una plantilla amplia y diversificada que integra en la gran formación sinfónica tradicional un conjunto separado de cámara compuesto por guitarra, armonio, dos percusiones, dos violines, dos violonchelos y contrabajo.²⁰ La finalidad de Benguerel es la de crear fuertes contrastes texturales que enfatizen la simbología del texto y que integren la analogía funeral de Espriu como un modelo de meditación dramático y conmemorativo (5).

Sin embargo, frente a la magnificencia de la textura orquestal, los movimientos dedicados a la poesía de Espriu participan de un carácter sencillo e intimista que se articula en una textura de solo de barítono (Marco 61)²¹ y conjunto de cámara que Benguerel modifica en función de las necesidades expresivas del texto. Concretamente, de los siete poemas de Espriu cinco se escriben para un conjunto de cuerda (sin viola), armonio, guitarra y dos percusionistas, frente a la solución exclusivamente coral (coro en *divisi* a dos) en *Díptics de difunts* y de ensemble limitada a dos percusionistas, chello y contrabajo en la *Dansa grotesca de la mort*. De esta manera, la meditación del solo de barítono se dulcifica en el movimiento posterior al Recordare y adquiere un tono más oscuro y sarcástico en la visión medieval de la muerte con *Dansa grotesca de la mort*.

Cuerda, armonio, guitarra, percusión	Percusión, chello y contrabajo	Coro
<i>Thànatos; Sense cap; Ai, la negra barca; Espera; Vinc a la nuea</i>	<i>Dansa grotesca de la mort</i>	<i>Díptics de difunts</i>

Fig. 4. Textura instrumental de los poemas de Espriu.

La solución creativa de Benguerel, al plantear un réquiem que integra texto litúrgico con poesía catalana, responde a una intención estética que en 1961 Britten ya había aplicado en su *War Requiem*. En aquella ocasión, el compositor inglés utiliza los poemas de Wilfred Owen para meditar sobre las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial (Milner 339; Britten 257). El resultado, destinado a la consagración de la catedral de Coventry que había sido destruida,²² permite valorar la idoneidad del texto poético junto al latino en un intento de reinterpretar el dramatismo del réquiem. Este proceso de yuxtaposición argumental parece recordar los modelos medievales de tropos con la adicción de partes a movimientos litúrgicos fijos. En el caso de Britten, esta mirada al pasado, va apoyada por la utilización de voces graves

¹⁹ En la partitura se separa el Sanctus y el Benedictus en dos movimientos.

²⁰ La partitura específica: orquesta sinfónica, orquesta de cámara, voces solistas y coro mixto. Véase la edición de Boileau señalada anteriormente.

²¹ En el estreno fue el barítono Lluís Llach el encargado de cantar los poemas de Espriu.

²² En la partitura, se incluye en la portada la siguiente dedicatoria: «commissioned for the Festival to celebrate the Consecration of St Michael's Cathedral, Coventry, May 1962» (dedicada al Festival para la celebración de la consagración de la Catedral de San Miguel, Coventry, mayo de 1962). Publicación de Boosey & Hawkes.

declamadas (tenor o bajo solista) y una reducción de la plantilla orquestal. El modelo rítmico suele evitar patrones modales, con alguna excepción como la que se observa en el primer poema de Owen dentro del *Dies Irae*. En este se reduce la complejidad métrica del movimiento (agrupado en compases irregulares dominados por patrones de siete negras) y se evoca una intención modal más antigua con la elección del compás ternario de 3/4 y la alternancia de valores de blanca y negra en la textura instrumental²³ (fig. 5).

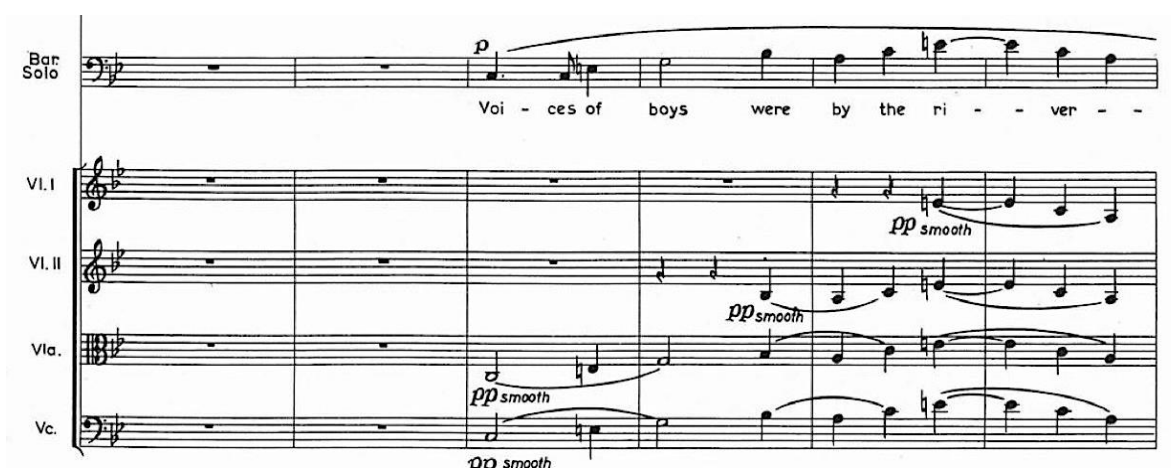


Fig. 5. Modelos trocaicos en *War Requiem* de Britten, cuerda y barítono, cc. 25-30 poema *Bugles sang* (dentro del *Dies Irae*).

Paralelamente, el referente de Britten inspira el planteamiento de Benguerel con soluciones afines como la elección de barítono solo y pequeño conjunto instrumental en los movimientos poéticos; así como un testimonio mínimo de carácter medieval materializado en la declamación onomatopéyica del comienzo de *Ai, la negra barca*. En ella se aplica un modo trocaico camuflado por la inestabilidad del *glissando* y la anacrusa de corchea del compás de 4/8 (fig. 6). La sutileza de Benguerel rescata, como único momento en la poesía de Espriu, el carácter modal del tropo, pero el simbolismo del texto lo dirige hacia un planteamiento más abierto y directamente acorde con las necesidades rítmicas de la poesía.



Fig. 6. Aplicación de la modalidad trocaica en la sucesión negra-corchea. *Ai, la negra barca*, barítono, cc. 547-552.

Texto litúrgico y poesía catalana conforman en el réquiem de Benguerel una unidad indisoluble que el compositor aprovecha para profundizar en las posibilidades expresivas del simbolismo funerario de Espriu, como particular homenaje al poeta. La fusión de dos referencias basadas

²³ Sobre la intención de este tipo de reminiscencia modal próxima al tropo véase Milner 339-40.

Sara Ramos Contioso, «*Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (Xavier Benguerel, 1989): hermenèutica y simbolismo musical en el referente poético de una misa de difuntos»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.14>

en idiomas distintos se integra en la obra bajo un principio de contraste unitario que, lejos de crear confusión, favorece un proceso natural de tensión y distensión apoyado en la textura instrumental y el desarrollo musical de cada movimiento. La posible duda sobre la adecuación de la poesía de Espriu a la naturaleza litúrgica del género es resuelta por Benguerel gracias a una correcta elección de referencias poéticas que, en todo momento, complementan el argumento religioso de la misa de difuntos (Marco 61).

En el apartado del simbolismo, la poesía de Espriu permite a Benguerel crear un contraste estilístico dentro de una estética depurada y ajena a modelos contemporáneos más experimentales. Su marcado sentido dramático rescata el tono litúrgico del género religioso (el texto latino) y lo combina con la poesía de Espriu como contraposición de lo arcaico y lo coetáneo. La meditación existencialista de Espriu, centrada siempre en la muerte, aporta el único elemento de inflexión estilístico en la obra y el lenguaje adopta un grado mayor de atrevimiento en estos movimientos. Benguerel participa en su réquiem de una intención destinada a favorecer la comunicación con el público y próxima a los recursos que había utilizado en su obra anterior *Llibre Vermell*. En palabras del propio compositor:

Este *Réquiem* entronca con mi obra anterior, el *Llibre Vermell*, y ha sido escrito sin concesiones, pero con una voluntad real de comunicación con el público. La época de los experimentos musicales ya se me pasó y he entrado en una nueva etapa de acercamientos entre el compositor y el público que, estoy convencido, beneficiará a ambos. (Benguerel 8)

Esta nueva etapa, de la que habla Benguerel, es calificada por Tomás Marco como sincrética (Marco 163), con la simplicidad de la forma, la textura y la armonía como elementos configuradores del resultado musical. En ella se busca un estilo de síntesis basado en el texto como elemento configurador de la estructura. La influencia serialista de etapas anteriores desaparece en el réquiem ante un resultado estable y próximo al público. Los recursos creativos son numerosos y van siempre dirigidos a enfatizar el simbolismo religioso o existencialista del texto. Se trata de un modelo funeral que, ante todo, debe ser expresivo y que vincula su consecución a una amalgama formal dedicada a la memoria de Espriu. Ante este objetivo, el compositor detalla:

Me encuentro entre los que creen que la música es un vehículo de expresión. Por tanto, participo de la opinión de los románticos que consideraban que el principal acceso a la obra de arte se realiza a través del sentimiento y la expresión y no a partir del intelecto. La música pretendidamente intelectual me resulta fría y distante, la siento lejos de mí y aunque la pudiera admirar desde ciertos aspectos, digamos científicos, estos no son suficientes para hacerme descubrir la belleza o el misterio de la música que se basa en la expresividad y en la voluntad de llegar a las fibras más sensibles del ser humano. Tengo la firme intención de alejarme de lo mecánico, no comprendo la música robotizada. (Marco 177)

La búsqueda de esta finalidad musical justifica en el réquiem de Benguerel el planteamiento de una textura clara e inteligible en su texto latino. Las influencias de modelos anteriores se aprecian en el primer movimiento, *Introito*, en el que se sitúa en la cuerda un canon con voces en *bicinium*²⁴ de evidente influencia renacentista. El *Introito* de la *Missa pro defunctis* de Cristóbal de Morales (1544) o de Tomás Luis de Victoria (1583) participan de este modelo de

²⁴ Nos referimos al procedimiento contrapuntístico de imitación canónica a dos voces (dentro de un resultado de cuatro, con imitaciones dos a dos). Para más información véase Bellingham.

entrada canónica, de herencia vocal motetística, que Benguerel asume como elemento configurador del carácter latino del texto (fig. 7).



Fig. 7. Entradas canónicas. *Rèquiem i Kyrie*, cc. 1-5.

Paralelamente, este recurso es reinterpretado también por Berlioz en su réquiem,²⁵ con una evidente influencia en Benguerel al utilizar la rotación del motivo de apertura del maestro francés (fig. 8).



Fig. 8.1. Motivo inicial del réquiem de Berlioz.



Fig. 8.2. Motivo inicial de Benguerel.

Sin la intención de realizar un análisis exhaustivo de la influencia de los recursos históricos del género en la obra de Benguerel, conviene destacar la asimilación de elementos configuradores de la tradición de la misa de difuntos tales como las escalas de semicorchea que Benguerel personaliza en una sucesión de tono y semitono (sin ser propiamente una escala octatónica) y que recuerda a giros parecidos del réquiem de Verdi;²⁶ el canon de *Quid sum miser* con ascensos y descensos cromáticos de naturaleza retórica²⁷ o el incipiente *divisi* orquestal de las cuerdas a tres voces como recurso paralelo a las soluciones texturales más contemporáneas de Lutoslawsky o Gubaidulina.²⁸

²⁵ Berlioz, Hector. *Grande Messe des Morts*. 1837.

²⁶ Verdi, Giuseppe. *Misa de Réquiem*. 1874.

²⁷ Reminiscencias del *Passus duriusculus* con descensos cromáticos que van asociados al simbolismo del lamento.

²⁸ Véase *Livre pour orchestre* (1968) de Lutoslawski u *Offertorium* (1980) de Gubaidulina.



Fig. 9. Aplicación del *divisi* canónico en cuerdas. *Lacrimosa*, cc. 1018-1021.

De manera complementaria, estos recursos contextualizan musicalmente el simbolismo poético de los textos de Espriu y muestran al Benguerel más transgresor en cuanto a planteamiento estético se refiere. En el primer poema, *Thànatos*, el compositor establece una textura de canon mantenido sobre una armonía por segundas, a modo de *cluster*, que polariza sobre la nota mi. El tono recitado del barítono presenta figuras de tipo retórico como los saltos de sexta ascendente al final de la pregunta del tercer verso («vell foc?/ viejo fuego?») o de quinta en el noveno («de la mar?/ del mar?»); el *cluster* cromático sobre «salvatge xiscle/ salvaje chillido» (verso 4); el *glissando* para simbolizar la oscuridad de lo profundo «amb la cançó profunda/ o con la canción profunda» (verso 6) o el caos de la prisión «presons on deslliuraves el desig/ cárceles donde libra el deseo» (verso 16). Para terminar con la figura de Dios como esperanza (verso 18) que es enfatizado con un salto de sexta ascendente y la percusión del Gong y la campana. El final del movimiento es un parlando dispuesto sobre una textura canónica de notas mantenidas en la cuerda que polariza sobre sol sostenido en el bajo.²⁹ En este movimiento se aprecian también reminiscencias del tratamiento serial de obras anteriores, con modelos escalísticos dispuestos en organizaciones seriales cromáticas que se extienden en ámbitos de novena. Sin embargo, su función es dirigida por Benguerel hacia la evocación del carácter de *Thànatos* al prescindir de un desarrollo posterior fundamentado en principios seriales.



Fig. 10. Modelo escalístico próximo a la serialización, guitarra, *Thànatos*, cc. 226-228.

²⁹ Jorge de Persia lo vincula a un carácter onomatopéyico (194-95).

Sense cap nom ni símbol (sin ningún nombre ni símbolo) ofrece uno de los modelos más abiertos de la obra. El barítono recita el poema en un parlando junto a la textura mantenida de la agrupación camerística que crea un *cluster* y contrasta con el ostinato móvil secuencial de la guitarra (sometido a trasposiciones y en corcheas). La finalidad es completamente textural, la música expresa una atmósfera articulada en cinco repeticiones sobre las que se recita el poema. Los choques de segunda mantenidos a modo de *cluster* recrean la desesperanza de Espriu cuando dice «sense cap nom ni símbol/ sin ningún nombre ni símbolo» (verso 1) y el simbolismo fúnebre del cementerio. La reiteración más aguda de la guitarra aporta el punto de luz del «claror d'abril/ claridad de abril» (verso 9), pero su recurrencia monótona se desvanece como la desesperanza de Espriu «que mor amb mi/ que muere conmigo» (verso 10) al final del movimiento.

En *Ai, la negra barca* Benguerel destaca la onomatopeya con un motivo trocaico sometido a *glissando* como símbolo de inestabilidad y sufrimiento. La textura se desarrolla en bloques contrastantes de cuerda y guitarra, frente a voz y percusión en la onomatopeya inicial que es repetida tres veces en el primer verso y dos en el segundo. Posteriormente se completa todo el conjunto con texturas de *glissando* y golpes de clavo en la percusión para simbolizar el carácter de «la negra barca» como elemento funerario de carácter mitológico (la barca de Caronte). La oscuridad de este elemento se redirecciona levemente en la aplicación de una exclamatio en el final de los versos 3 y 6, en el primer caso con intervalo de cuarta disminuida ascendente y en el segundo de sexta (al nombrar el mar de Sinera), para volver al martilleo de clavos (compás 569) y al simbolismo mitológico de la muerte.

The image displays a musical score for the piece 'Ai, la negra barca'. It features six staves: Bar II (bass clef), VI. I (treble clef), VI. II (treble clef), Cello I (treble clef), Cello II (bass clef), and Cb. (bass clef). The vocal line (Bar II) includes the lyrics 'Ai, ai la'. The instrumental parts (VI. I, VI. II, Cello I, Cello II, Cb.) show complex rhythmic patterns and melodic lines, including glissandos and clusters, which are characteristic of the piece's experimental texture.

Fig. 11. Carácter de declamación onomatopéyico en *Ai, la negra barca*, cc. 547-552.

Díptics de difunts se dispone como poema central del réquiem. Su carácter litúrgico, que obedece a una personalización del memento de difuntos, es resuelto por Benguerel en una de sus texturas más experimentales de la obra. Orquestada solo para voces, la meditación del barítono convive con una textura de voces canónica que, en *divisi* de dos, polarizan una única

nota (comienzan con la). A partir de ello, Benguerel aplica técnicas extendidas (compases 729-734) en el verso «fines boires que deixen — mès tendra, molt rentada/ finas nieblas dejan- más tierna, muy lavada», para mantener el proceso de reiteración motivica hasta el final (agilizado en semicorcheas en la zona central, para acabar con la textura mantenida de la voz con la polaridad mi en el bajo y el choque de séptima con las soprano). El resultado imita el carácter de la letanía murmurada del memento, como parte final del ofertorio, que Benguerel recrea sobre la meditación del recuerdo y el silencio de la muerte de Espriu.

Espera y Vinc a la nua se articulan como movimientos posteriores al *Dies Irae*. La primera de ellas ofrece un marcado carácter procesional apoyado en la pedal en *pizzicato* de contrabajo y violín segundo sobre la nota si y la arpegiación (con sonoridad de *cluster* en los graves) en el resto de la cuerda y la guitarra. El ostinato de esta sucesión se repite hasta los dos últimos versos que recuperan el carácter recitado del barítono con el acompañamiento del violín primero. En este final, Benguerel reitera tres veces «però jo» como elemento de angustia de aquel que ve llegar la muerte sin esperarla («Però jo, que esperava aquest dia, - vet aquí que sóc mort/ mas yo, que este día aguardaba, he aquí que estoy muerto»).

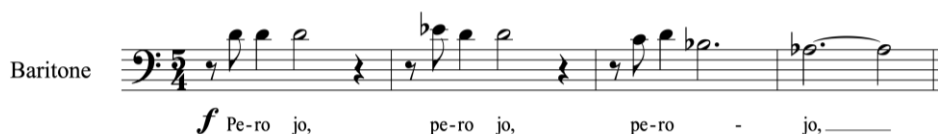


Fig. 12. Reiteración enfática en *Espera*, barítono, cc.1106-1109.

Frente a la desesperación de la muerte no aceptada, *Vinc a la nua*, ofrece una textura clara que empieza con modelos que recuerdan a los procedimientos medievales del hoquetus. El tratamiento de la instrumentación es de naturaleza coral y los versos finales muestran una recurrencia en el intervalo re- si bemol de la voz («M' allunyo d' una pols enlairada/ me alejo del polvo que se levanta») como elemento de angustia (necesita alejarse) de la muerte simbolizada en el polvo (polvo eres y en polvo de convertirás. Génesis 3: 19).

Finalmente, la *Dansa grotesca de la mort*, ofrece el último referente poético de Espriu con una sorprendente elección, por parte de Benguerel, al situar la simbología del aquelarre y la danza de la muerte medieval entre el *Agnus Dei* y el *Aeterna*. La antítesis argumental es tan grande que podríamos pensar que el compositor busca intencionadamente un final sarcástico que parodia la muerte y, lejos de lamentarla, la contempla en actitud de burla. El paralelismo de este movimiento con la sección final (fragmento 22) del *Llibre Vermell* (1987)³⁰ podría justificar esta decisión. Concretamente, tres años antes de la composición del réquiem, Benguerel escribe su reinterpretación del manuscrito de Montserrat que incluye como danza final el virelay *Ad mortem festinamus*. En ella cita expresamente la melodía medieval y rememora el carácter de una de las danzas de la muerte más antiguas³¹ con la finalidad de vincular la estética contemporánea con la reinterpretación de una música del pasado (Marco 176). El paralelismo de ambas obras dedicadas a la muerte resulta evidente, de hecho, comparten una simbología funeral de carácter sarcástico y un modelo musical fundamentado

³⁰ Para ampliar sobre la obra véase Rodríguez 119-159.

³¹ *Ad Mortem festinamus* constituye la versión musicada más antigua que se conoce de la Danza de la Muerte. Es una monodía incluida en el folio 26v del *Llibre Vermell de Montserrat* (finales siglo XIV). Su argumento se centra en la universalidad de la muerte. Ofrece un diálogo en verso con la personalización alegórica de la Muerte, como esqueleto humano, que llama a personas de distinta condición social o personal para bailar alrededor de una tumba. Benguerel utiliza la transcripción de Anglés 78.

en la simplicidad melódica (175). Sin embargo, en la *Dansa grotesca de la mort* se suprime el referente de la cita medieval³² y se desarrolla el tono funeral del poema de Espriu bajo la perspectiva de un nuevo contexto más próximo a la realidad que vive Benguerel.

El resultado muestra un conjunto de elementos destinados a enfatizar la simbología medieval con recursos que recuerdan a obras representativas de este repertorio como *Danza Macabra* de Saint Saens (1874), *Totentanz* de Liszt (1849) o *Black Angels* de Crumb (1970). Pese a la ausencia de la cita, que en el caso de las referencias anteriores es el *Dies Irae* de la misa de réquiem tridentina, la *Dansa grotesca de la mort* ofrece recursos paralelos al modelo de Saint-Saens como los doce toques iniciales en cuerda, percusión y finalmente también en la voz (los cuatro últimos pulsos) como referencia a la media noche (las doce campanadas que Saint-Saens sitúa en la reiteración de la nota re del arpa). Este elemento es reinterpretado por Benguerel en una instrumentación de percusión con madera (claves y tom-tom) y cuerdas que trata de enfatizar el carácter del golpe y el dolor del verso de Espriu («Et vas Parant, vell dolor»/ te vas parando viejo dolor).

The musical score for 'Dansa grotesca de la mort' consists of five staves. Percussion 1 (Tom tom di legno) and Percussion 2 (Claves) both play a rhythmic pattern of eighth notes in 5/4 time, marked *mp*. The Baritone part is in bass clef, with lyrics 'Et vas pa - rant, vell do - lor.' appearing under the final notes. The Cello and Contrabass (CB) parts also play the same eighth-note rhythmic pattern, marked *mp*. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing rests.

Fig. 13. *Dansa grotesca de la mort*, cc. 1635-38. Doce golpes como analogía a la medianoche.

A partir de este elemento, Benguerel utiliza saltos de intervalos disminuidos (tritonos y séptimas disminuidas, también frecuentes en el modelo de Saint-Saens) para crear la inestabilidad derivada de términos que sugieren angustia como dolor (c. 1638, vell dolor) o guadaña (c.1640, dalla); escalas descendentes pentatónicas (c. 1653-54, Requincalla de falsos plors/ retahílas de llantos falsos) como parodia a las plañideras y pasajes de inestabilidad rítmica por superposición (c. 1665, la baralla/ la pelea) que recuerdan a ejemplos textuales del *Llibre Vermel*. El resultado es un modelo que personaliza el referente medieval de la danza y dirige la reflexión de Espriu hacia la estructura final del réquiem que busca el descanso, al igual que Espriu en el poema, con la llegada de la muerte.

³² Sacada de la transcripción de Anglés.

Sara Ramos Contioso, «*Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (Xavier Benguerel, 1989): hermenèutica y simbolismo musical en el referente poético de una misa de difuntos»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.14>

4. Conclusiones

Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu refleja la madurez estilística de un compositor influenciado por la estética religiosa de obras anteriores como el *Llibre Vermell*. La claridad de su estructura se articula sobre un planteamiento litúrgico tridentino que mantiene el gusto por la cita medieval y que, en esta ocasión, es dirigido sobre la referencia poética de Espriu.

El contraste religioso y profano configura una posibilidad creativa que Benguerel desarrolla sobre un resultado de grandes dimensiones que busca la inteligibilidad con el público como finalidad principal. En su necesidad de “reconciliación” estilística, el compositor expone un lenguaje claro y ajeno a la descomposición sonora y tonal de etapas anteriores serialistas, por ello, los poemas de Espriu le permiten crear un punto de inflexión musical en el que el simbolismo de la muerte se representa en una declamación masculina acompañada por un conjunto instrumental de menor dimensión.

Los distintos recursos musicales que Benguerel presenta en estos movimientos permiten afianzar la simbología del texto y destacar tres ideas principales sobre la muerte y Espriu: el carácter funeral como pérdida histórica (asociado tanto al fallecimiento como a la memoria del exilio y la posguerra), la ensoñación de naturaleza mitológica y estética barroca (la barca de Caronte) y la muerte como necesidad espiritual y religiosa (próxima al simbolismo bíblico de Espriu). Todo ello concretado sobre una obra conmemorativa que mantiene la plegaria, como dolor por la muerte de Espriu, y recupera el recuerdo del poeta como testigo de un pensamiento funeral teológico, político y creativo.

Con la finalización de este réquiem, Benguerel mantiene la pervivencia de un género religioso de carácter litúrgico que vincula su dramatismo a un continuo diálogo dirigido al público. El riguroso tratamiento del texto y la cuidada aplicación de recursos musicales con finalidad expresiva refuerza la intencionalidad descriptiva en una obra que mantiene la reminiscencia de la onomatopeya, el recitado, la variabilidad textural del *divisi* (como elemento de inestabilidad), los recursos retóricos de la muerte (como el *passus duriusculus*, los saltos de disminuida o las *interrogatio*) y la finalidad descriptiva-programática de una música dirigida por la necesidad expresiva de Espriu. La adecuación de la poesía al texto latino personaliza el género y permite conocer a un Benguerel intimista y cercano a los recuerdos de Espriu y de su padre. Su estudio e interpretación constituye pues una referencia obligada en el repertorio del género del siglo XX.

Referencias

- Anglés, Higinio. “El *Llibre Vermell* de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV”. *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, n.º 10, 1955, pp. 45-78, <https://search.proquest.com/docview/1300386471/fulltextPDF/22BB4F6C4AB543B6PQ/1?accountid=14542>. Acceso 16 marzo 2021.
- Bellingham, Bruce A. “Bicinium”. *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03041>. Acceso 16 marzo 2021.
- Benguerel, Xavier. *Memorias 1905-40*. Barcelona: Alfaguara, 1971.
- Benguerel, Xavier. *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu*. Barcelona: Boileau. 2007.
- Britten, Benjamin. *Britten on Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

- Busquets i Grabulosa, Lluís. *Xavier Benguerel, la màscara i el mirall*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- Cortés Orts, Carles. *La huella del exilio en la narrativa de Xavier Benguerel (Francia 1939, Chile 1940-1952)*. Alicante: Universidad de Alicante, 2017.
- Delor i Muns, Rosa M.^a. “Mrs. Death o el llibre de la generació maleïda”. *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura*, n.º 34, 1986, pp. 37-60, <https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/108874/0>. Acceso 5 marzo 2021.
- Delor i Muns, Rosa M.^a. “Per al llibre de salms d'aquells vells cecs, de Salvador Espriu”. *Salvador Espriu o “El cercle obsessiu de les coses”*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, pp. 172-201.
- Delor i Muns, Rosa M.^a. *La mort com a intercanvi simbòlic. Bartomeu Rosselló- Pòrcel i Salvador Espriu: diàleg intertextual (1934-1984)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.
- Delor i Muns, Rosa M.^a. “Espribarderiu”. *Salvador Espriu: Algunes cartes i estudis sobre la seva obra*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 29-48.
- Delor i Muns, Rosa M.^a. “Fonts dantesques a l'obra de Salvador Espriu”. *Llengua I Literatura*, octubre, 1998, pp. 311-40, <https://www.raco.cat/index.php/LlenguaLiteratura/article/view/21826>. Acceso 6 febrero 2021.
- Espriu, Salvador. *El caminant i el mur*. Barcelona: Edicions 62, 1976.
- Fons Xavier Benguerel i Llobet. *Inventari de Recepció de fons*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya (Secció de Manuscrits), 2015.
- Gamón Fielding, Electra. “Memoria, paisaje y mito: resistencia performativa en la poesía de Salvador Espriu”. *Confluencia*, vol. 33, n.º 1, 2017, pp. 104-117, https://www.jstor.org/stable/26529291?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acceso 5 marzo 2021.
- Jou, David, et al. “En el centenario de Salvador Espriu”. *El Ciervo*, n.º 742, mayo-julio, 2013, pp. 48-50, <https://www.jstor.org/stable/43504068>. Acceso 10 febrero 2021.
- Jungmann, Josef A. *Breve historia de la misa*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 2006.
- Malé, Jordi: “*Les flors del mal a Les cançons d'Ariadna*. Baudelaire i Espriu”. *Indesinenter*, n.º 4, 2009, pp. 105-132.
- Manent, Marià, et al. “Salvador Espriu: El que no quiso ser llamado poeta”. *El Ciervo*, año 34, n.º 408/409, febrero-marzo, 1985, pp. 5-12, <https://www.jstor.org/stable/40813869>. Acceso 10 febrero 2021.
- Marco, Tomás. *Xavier Benguerel. Una trayectoria compositiva*. Madrid: ICCMU, 2011.
- Mas López, Jordi. “Per al llibre de salms d'aquests vells cecs: els haikus encadenats de Salvador Espriu”. *Els Marges*, n.º 111, 2017, pp. 58-76.
- Méndez Rubio, Antonio. “Por la humilde aventura. Crítica y crisis en la lírica temprana de Salvador Espriu”. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 4, 2018, pp. 86-98.
- Milner, Anthony. *The Choral Music. The Britten Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Miralles, Carles. *Sobre Espriu*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.
- Nikolaeva, Olga. “Salvador Espriu, autor de *Les Cançons d'Ariadna*, gran poeta catalán del siglo XX. Temas y Formas hispánicas: arte, cultura y sociedad”. *Biadig*, n.º 28, 2015, pp. 295-308.

Sara Ramos Contioso, «*Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (Xavier Benguerel, 1989): hermenèutica y simbolismo musical en el referente poético de una misa de difuntos»

<https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2022.i02.14>

Parera i Rodríguez, Caterina. *Xavier Benguerel i Llobet. Obra novel·lística de la primera etapa (1929-1953)*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, 2007.

Persia, Jorge. *Xavier Benguerel. Búsqueda e intuición*. Madrid: Fundación Autor, 2006.

Prats, Antoni. “La fidelitat als orígens en la poesia de Salvador Espriu”. *Salvador Espriu: Algunes cartes i estudis sobre la seva obra*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995.

Rodríguez Picó, Jesús. *Xavier Benguerel. Obra y estilo*. Barcelona: Idea Books, 2001.

Veny Mesquida, Joan Ramon. *Edició crítica i anotada amb estudi introductori. Cementiri de Sinera, Les hores, Mrs. Death*. Barcelona: CDESE/Edicions 62, 2003.

