

Don Perlimplín en Venecia: Nono y Maderna

Andrés Soria Olmedo
(Universidad de Granada, España)

Abstract The present paper is a study of two musical adaptations of Federico García Lorca's play *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* by two venetian composers linked to the Darmstadt School, Luigi Nono and Bruno Maderna, respectively a ballet entitled *Der rote Mantel*, which uses the German translation by Enrique Beck, and a radiophonic opera based on the Italian translation by Vittorio Bodini, *Don Perlimplín ovvero il trionfo dell'amore e dell'immaginazione*.

Sumario 1 Darmstadt y García Lorca. – 2 La capa roja. – 3 El triunfo de la imaginación.

Keywords Theater. Music. Avant-garde. Transmediality. Translation.

1 Darmstadt y García Lorca

El uso de García Lorca por la música constituye una región autónoma en la historia de su supervivencia y un espacio fascinante para el desarrollo de la «transmedialidad» al incluir instancias del drama, de la ópera, de la danza, de la relación entre texto, música y canto, y dentro de los textos, de la traducción (Robert 2014). Dentro de ese gran continente es llamativa la atención la que le dedicaron los músicos cultos de la órbita de la escuela de Darmstadt, después de la II guerra mundial: el sueco Bengt Hambraeus,¹ Wolfgang Fortner,² Hans Werner Henze y Mauricio Kagel.³

Igualmente los venecianos Luigi Nono (1924-1990) y Bruno Maderna (1920-1953). Ambos se acercaron a *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, respectivamente con un ballet de 1954 titulado *Der rote Mantel*

1 «Gacelas y casidas de Federico García Lorca» (1953) para voz y conjunto (Iddon 2013, 171).

2 Autor también de una ópera *In seinem Garten liebt don Perlimplín Belisa* (1962), en traducción de Enrique Beck, además de la ópera *Bluthochzeit* (1957). En 1982, Henze le puso música a «El rey de Harlem» (Tinnell 1998).

3 Según sus propias palabras, la primera obra de Kagel, «Palimpsestos» (1950, no estrenada) se basaba en *Poeta en Nueva York*. No la estrenó por no poder hacerlo en castellano y porque en alemán circuló «una versión espantosa de sus obras completas que niquilaba la levedad y musicalidad de los versos originales» (Kagel 2011, 183).

y con una ópera radiofónica de 1962, *Don Perlimplín ovvero il trionfo dell'amore e dell'immaginazione*.⁴

Hace falta partir de algunos contextos secantes entre sí, aunque procedentes de distintas prácticas artísticas. El escenario no es español ni italiano, sino alemán, el de los *Ferienkurse* de música organizados en la ciudad de Darmstadt, quizá para compensar el hecho de haber sido borrada del mapa en veinte minutos por un bombardeo de los aliados en la noche del 11 al 12 de septiembre de 1944.

Los dirigió Wolfgang Steinecke desde 1949 hasta su muerte en 1961. A partir de 1951 hubo cursos sobre Schoenberg, Webern y Messiaen, con profesores como Adorno, y conciertos dirigidos por Hermann Scherchen, de quien su amigo Elías Canetti trazó un retrato memorable en *El juego de ojos* («El director de orquesta»):

Manténí firmemente apretados los labios para que ningún elogio se escapase de ellos [...]. Dos cosas le importaba: por un lado, aprender cosas nuevas, de las que se apropiaba en su integridad [...] pero también [...] imponerlas, lo que equivalía a implantarlas con la máxima perfección posible ante un público que las consideraba nuevas e irreconocibles, insólitas y repulsivas, y, al parecer, feas. [...] Su rasgo distintivo – su libertad, podría también decirse – consistía en esto: en imponer su poder mediante cosas siempre distintas, mediante cosas siempre nuevas. (1985, 53)

Bruno Maderna estuvo en ellos desde el primer año, y desde el siguiente Luigi Nono. En un clima de exaltación e intensidad, el 21 de julio de 1952 tuvo lugar el llamado (parece que con exageración, cf. Iddon 2013, 68) 'Wunderkonzert', considerado como la carta de presentación de la «escuela de Darmstadt». En él, Karlheinz Stockhausen estrenó *Kreuzspiel*, Maderna *Musica su due dimensioni* para flauta y cinta magnética, al parecer la primera pieza de la historia donde se mezcló la música electrónica con la música en vivo – el dato es importante porque la volvió a usar en *Don Perlimplín* (Noller 2005) – y Nono *España en el corazón*. En 1953 Nono presentó *Y su sangre ya viene cantando*, y en 1954 *La victoria de Guernica*, con el que se completaron los tres *Epitaffi per García Lorca*.

Todos estos nombres y títulos dejan claro que la orientación musical reposaba en la herencia de Schönberg y las músicas que los nazis consideraron degeneradas, concretada en el rigor atonal del serialismo múltiple, pero también dejan entrever que una de las preocupaciones específicas de ambos venecianos en aquel ambiente era la necesidad de

4 El 4 de julio de 1998 Manuel Gutiérrez Aragón dirigió *El rey de Harlem* de Henze y el *don Perlimplín* de Maderna para el Festival Internacional de Música de Granada, con Gerardo Vera como escenógrafo y Juan Ramón Encinar como director musical, en coproducción con el teatro de la Zarzuela de Madrid y el teatro La Fenice de Venecia.

insertar la voz y el texto en la música nueva sin regresar a las viejas estructuras tonales. En ese sentido el aprendizaje de Nono con Maderna les dio un matiz distintivo a las producciones de ambos, procedente de no haber perdido nunca un determinado sentido de lo histórico y saber colocarlo en el corazón de la música nueva. Maderna, que aprendió composición y dirección de orquesta con Scherchen y con Gian Francesco Malipiero, simultaneaba la vanguardia extrema con el estudio de Ockhengehem y Monteverdi (Mila 1999, 6).

Esa dialéctica de lo viejo y lo nuevo-entendiendo por nuevo la vanguardia de su tiempo, del cubismo al surrealismo – estaba ya en García Lorca, cuya obra aparece de forma decisiva en el trabajo de ambos. Nono recordó que el nombre del granadino llegó de la mano de una pianista y compositora brasileña, Euníce Katunda (1915-1990), predilecta de Scherchen como ellos dos (Kater 2001). Katunda trajo asimismo los ritmos del Matto Grosso y un nuevo entusiasmo antifascista, pues era militante comunista (Maderna había estado en la Resistencia y Nono y él ingresaron en el PCI en 1952). Esos ritmos brasileños están en *Polifonica-Monodia-Ritmica* de 1951. Cuando, entre 1951 y 1953, Nono compuso⁵ los tres *Epitaffi per García Lorca*,⁶ no lo hizo solo por «passione civile», ni fijándose únicamente en el García Lorca «gitano» sino también en el «metafisico e surreale, il Lorca delle metafore abbaglianti e della sensualità misteriosa. Quella era una voce che ci metteva in contatto con altri mondi» (Nono 2001, 2: 501).

En esos años, atender a una imagen de García Lorca que contrastaba con el estereotipo primario («gitano») era muy importante, aunque este García Lorca metafisico y surrealista tenga también su parte de estereotipo (Mayhew 2009), ya que iba más allá del aprecio por la figura por Federico García Lorca como mártir político y permitía usar su material poético y dramático para internarse en la música de vanguardia y en el radicalismo político como dos aspectos del mismo compromiso (Griffiths 2014, pos. 7001) en la medida en que se apostaba por politizar la estética en vez de estetizar la política (Benjamin 1966, 48).

Politizar lo estético pasa porque los poemas conserven su autonomía genérica, incrustando un espacio lírico en el programa político, sin ceder en el carácter avanzado de las técnicas y los materiales musicales (Dahlhaus 2004, 214) y acentuando el contraste entre los dos niveles. Así, el primer epitafio, tras el título «España en el corazón», que es de Neruda, comienza con el tierno poema «Tarde» de *Canciones*, lleno de afectuosos diminutivos:

5 Sabemos que hay esbozos del tercer epitafio en el legado Maderna en Basilea, una parte de la obra que ambos instrumentaron juntos (Noller 1993, 60).

6 Maderna dejó incompletos e inéditos unos «Studi per il *Llanto* de García Lorca» para tenor, flauta y guitarra, del 1952-53 (Romito 1993, 196-9).

Tres álamos inmensos | y una estrella. | El silencio mordido | por los ranas, semeja | una gasa pintada | con lunaritos verdes. En el río, | un árbol seco, | ha florecido en círculos | concéntricos. | Y he soñado sobre las aguas,⁷ | a la morenita de Granada.

En el otro extremo del tríptico, la «Casida de la rosa» salmodiada por una voz de contralto, es también extraordinariamente lírica. Ambas hojas dejan en el centro el coro furioso del poema «La guerra» («España, envuelta en sueño, despertando | como una cabellera con espigas, | te vi nacer, tal vez entre las breñas | y las tinieblas, labradora, | levantarte entre las encinas y los monts | y recorrer el aire con las venas abiertas») también procedente del *Canto general* de Neruda (1999, 816).

Ese equilibrio inestable de los textos, entre lirismo extremo lorquiano y elegía programática nerudiana, más cercana a la épica, deja también la música - ha escrito Paul Griffiths - «sospesa [...] fra atonalità seriale e un antichissimo lirismo di frasi che continuano comunque a formarsi, accennando o persino usando modi tradizionali» (2014, 7014).

El segundo *Epitaffio*, titulado con un verso del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: «Y su sangre ya viene cantando» (Nono subrayó el verso en la citada edición de 1947) incluye el poema «Memento» («Cuando yo me muera, | enterradme con mi guitarra | bajo la arena», de *Poema del cante jondo*), aunque enterrado literalmente en la partitura, de modo que no se oye el texto. El tercero pone música a partes del «Romance de la guardia civil española»; Massimo Mila destacaba de qué manera, después de evocar la destrucción de la ciudad de los gitanos creando un equivalente musical del Guernica, Nono sorprendía con el «dolcissimo coro finale, sottovoce, irreal e dolente, costruito simbolicamente sulle cinque note della chitarra»; además ironizaba un poco sobre los previsibles comentarios futuros acerca del «insoprimible lirismo italiano» del autor y su escasa ortodoxia dodecafónica (Mila, Nono 2010, 256).

Con motivo de la interpretación del primer *Epitaffio*, Nono escribió - en alemán y con los énfasis en cursiva - un texto de afirmación vital y política que refleja bastante bien la imagen del artista y su destino:

Ma si parla e si scrive *troppo poco* del cuore della nostra musica, e cioè *del nostro stesso cuore* [...] Nonostante tutti i tentativi oggi di uccidere lo spirito libero, *nulla cade nel nulla della morte*, ma *tutto rimane* e si sviluppa nella migliore delle realtà. Il canto della Spagna *libera è intorno a noi e in noi*, nonostante il tentativo di spegnerlo con l'assassinio di Federico Garcia Lorca. *Questo meraviglioso andaluso*, che «come un nero baleno,

7 Junto a ese verso, Nono anotó: «Hohepunkt!», en el ejemplar de los poemas lorquianos dedicado por Katunda y conservado en la Fondazione Luigi Nono, signatura C 416. Es la traducción de Carlo Bo (García Lorca 1947).

sempre libero», ancora oggi va di città in città, di villaggio in villaggio, di porta in porta, cantando dell'amore, della gioia, e della fiera di un popolo, è per noi giovani un maestro, un *amico* e un *fratello*, che ci indica il vero cammino, sul quale noi con la nostra musica si può essere *uomo tra gli uomini*. Nel riconoscimento e nella coscienza di questa necessità noi troviamo la forza per il nostro sviluppo. (Nono 2001, 1: 421-2)

Juan José Raposo recuerda en un completísimo análisis que el interés de Nono por la poesía española, de Antonio Machado a López Pacheco, deja huellas por toda su obra, a veces singulares, como cuando dijo haber visto escrito en Toledo, en el muro de un monasterio franciscano, el siguiente escrito: 'Caminantes, no hay caminos, hay que caminar'; «sin duda, una variación sobre los versos de A. Machado en *Proverbios y cantares*, XXIX» (Raposo 2009, 16).

Merece la pena comentar aquí, porque no se ha hecho hasta ahora, que en la Fondazione Luigi Nono se conserva un texto de *Bodas de sangre* en traducción de Bodini (García Lorca 1952)⁸ con anotaciones y selección de los diálogos que indican el proyecto de componer una versión de ballet del Acto III de *Bodas de sangre*, cuando la tragedia se resuelve teatralizando lo maravilloso, a través de las dos prosopopeyas mitológicas de la muerte, el leñador y la Luna (Pittarello 2013, 55). Así, junto a la acotación «grandes troncos húmedos» (García Lorca 1997, 455) anota: «ballerine e ballerini quasi fermi e *coro-tutti alberti*». Con la intervención del Leñador 1º comenzaría la «I parte - quasi *preludio*». Su invocación «¡Ay luna que sales!» llevaría al «canto», «*ballerina sulla scena*»; «che siano ballerine», «*ballerina canto all'interno e coro, alberti*». Junto a «Deja para el amor la oscura rama» apunta «una danza tra luna e alberti»; cuando aparecen la Luna y la Mendiga («*anche ballerina - canto - intorno alberti stanno fermi*») se situaría un «Duetto. Danza a 2 luna e norte, *alberti* (e coro di alberti)». Ante la urgencia de la Mendiga. «De prisa. ¡Mucha luz! ¿Me has oído? ¡No pueden escaparse!» anota «*forse nel bosco si trasforma in attrice e cantante (stesse forme)*»; mientras los amantes huyen en vano, los Leñadores casi repiten su «canto»: «¡Ay muerte que sales! | Muerte de las hojas grandes».

La segunda parte se centra en la escaramuza verbal de los adúlteros, Leonardo y la Novia («¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!») que desvela la paradoja trágica de la contradicción absoluta, pues la pareja no puede vivir ni dentro ni fuera de la comunidad (Pittarello 2013, 56). Aquí se detiene: «Canto (Sprechgesang) *Hohepunkt* e *coro alberti - coro in due a) melodie p Leonardo e sposa b) bosco cori vocali e cori danza - le due modalità e intensità*». Al lado de la acotación final del penúltimo cuadro

8 Fondazione Archivio Luigi Nono, signature B 1291

(«*La Luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto*» marca: «*danza finale luna alberti norte Vera mitizzazione!*») En el cuadro último se fija en cuando «*Entra una Mujer de negro que se dirige a la derecha y allí se arrodilla*»: «*forse le donne vestite di nero: ballerine a 2 (1 ballerino 1 corista). O già nel finale mentre cantano le donne insieme danzano*». Coloca el «Finale» en el momento en que dice Mujer: «*Era hermoso jinete, | y ahora montón de nieve*»: «*danza | vicine e donne vestite di nero entrano a 2 a 2 - 1 ballerina 1 corista per due*». Bajo el lorquiano «1933» anota «1953».

2 La capa roja

Es hora de dejar que se despliegue la capa roja.⁹ *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, terminada en 1928 y prohibida por la Dictadura de Primo de Rivera, se estrenó el 5 de abril de 1933 en el Teatro Español de Madrid por el Club Teatral de Cultura dirigido por Pura Ucelay, con cierto escándalo por su contenido erótico.

Se subtitula, en efecto, «*Aleluya erótica en cuatro cuadros (Versión de cámara)*» (García Lorca 1996, 251). Don Perlimplín tiene cincuenta años y ha vivido entre libros hasta que su criada Marcolfa - cuyo nombre entronca con el folklore italiano y español de *Bertoldo*, *Bertoldino* y *Cacaseno* (Ferrari 2007, 165) - lo convence de que se case con la joven y bella Belisa, con el consentimiento de su madre. Se oye su canción (Cuadro Primero). El Cuadro Segundo transcurre durante «*la primera noche de casados*». Don Perlimplín ve el cuerpo de Belisa por el ojo de la cerradura cuando la están vistiendo. Se apaga la luz y aparecen dos Duendes que comentan el juego de «*tapar y destapar*» al que asiste el público. El amanecer muestra a don Perlimplín «*con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza*», cinco balcones abiertos y cinco sombreros. Don Perlimplín dice su poema de amor. Cuadro Tercero: Marcolfa informa a don Perlimplín que Belisa lo ha engañado con «*Cinco. Representantes de las cinco razas de la tierra*», y que encima la ronda un joven que le manda cartas donde le reclama su «*blanco y mórbido cuerpo estremecido*». Don Perlimplín le dice a Belisa que lo conoce. Cuadro Cuarto: don Perlimplín envía a Marcolfa con el recado para Belisa de que a las diez de la noche vendrá el joven al jardín, «*envuelto como siempre en su capa roja*». Cuando le reprocha que «*fomente en su mujer el peor de los pecados*», replica, en tercera persona: «*Don Perlimplín no tiene honor y quiere divertirse*». Sin

9 Tinnell 1998 registra en su catálogo una veintena de ballets y óperas, desde Montsalvatge y Momopou. Delgado (2008, 70) añade los nombres de Goeyvaerts (*Belise dans son jardin*, 1972), Conrad Susa (1984), Miro Belamaric (1994) y Simon Holt (1998), entre otros. Giordano Ferrari (2007, 166) sumaba la contribución del compositor judío emigrado a USA Vittorio Rieti (1952).

embargo, después de una serenata, apuñala al joven, es decir, se suicida: «¿Entiendes?... Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo... Déjame en este último instante, puesto que tanto me has querido, morir abrazado a él» (García Lorca 1996, 287-8).

Bajo la aparente simplicidad de esta trama, García Lorca «fundió los elementos más dispares – trágicos, cómicos o líricos –, desde la farsa grotesca hasta el sacrificio ritual, en la total originalidad de una sola obra» (Margarita Ucelay en García Lorca 1996, 31).

La proximidad de la música la explicó el propio autor el mismo día del estreno, en una declaración al periódico *El Sol*: «La obra se mantiene sobre la música, como una operita de cámara. Todos los breves entreactos están unidos por sonatinas de Scarlatti, y constantemente el diálogo está cortado por acordes y frases musicales» (García Lorca 1989, 60). En el Cuadro Primero suena una sonata, la voz de Belisa acompañada de piano y otras intervenciones del piano hasta el fin del cuadro. En el Cuadro Segundo, los cinco amantes silban y vienen acompañados de música de guitarra. Los Duendes entran y salen al son de flautas, y al llegar el día suenan campanas. En el Cuadro Tercero no hay intervención musical. En el Cuadro Cuarto tiene lugar la serenata y al final otra vez campanas.

Der rote Mantel, 'la capa roja del joven', dio título a un ballet dirigido por Tatiana Gsovsky (1901-1993), rusa y afincada en Alemania, directora de baile («ballet mistress») de la Deutsche Staatsoper entre 1953 y 1966. En la historia de la coreografía su nombre se asocia a conceptos como teatro bailado (*Tanztheater*) y danza expresiva (*Ausdruckstanz*) y su propuesta se lee dentro del *Berliner Stil*, consistente en una elaboración de los elementos expresivos de la técnica clásica de la danza tendente a una comprensión teatral completa» tanto en los signos acústicos como en los visuales (Heuermann 2001, IV).

El ballet se estrenó el 20 de septiembre de 1954 (Walsdorf 2003). Uno de los elementos peculiares de la versión de Nono es que empleó como texto base es *In seinem Garten liebt don Perlimplin Belisa*, es decir, la traducción o *Nachdichtung* de Heinrich Beck,¹⁰ titulada «Vier Bilder

10 La figura de Heinrich o Enrique Beck es a su vez un caso especial. Antifascista y anticomunista de origen judío, exiliado en España desde 1933, empezó a traducir a García Lorca en Barcelona durante la guerra y continuó desde Basilea, donde residió tras el final del la II guerra mundial. En su empresa contó con el aprecio de Thomas Mann, a quien los *Zigeuner Romanzen* (1938) le hicieron una fuerte impresión por su «Wildheit» y «Zartheit», añadiendo que no se sentía la afectación lingüística que se pega a la mayor parte de las traducciones de poesía: «man empfindet auch nichts von den sprachlichen Gezwungenheit, die meistens Übersetzungen von Lyrik anhaftet» (carta del 28 de agosto de 1938, Rudin, Bühlmann 1993, 43). Quizá por este aval, Beck recibió un telegrama de Francisco García Lorca (15 de febrero de 1946) autorizándolo como traductor único de toda la obra de Federico García Lorca (Rudin, Bühlmann 1993, 59) y defendió encarnizadamente ese monopolio hasta 1982, pues después de su muerte en 1974 lo siguió detentando la Heinrich-Enrique Beck Stiftung. Aunque sus traducciones fueron discutidas por hispanistas como

eines erotischen Bildenbogens in der Art einer Kammerspiels» (García Lorca 1954, 139-59).

A su vez, Tatiana Gsovsky redujo estos cuatro cuadros a tres actos: «I: Begegnung mit der Liebe. II. Abenteuerliche Hochzeit. III. Der rote Mantel». En el segundo, los cinco amantes de Belisa en su noche de bodas se convierten en un «Zentaurus», un «Jüngling» (en 1954 era un «Negerjunge»), un «Akrobat» y un «Mörder» que apuñala simbólicamente a Belisa. (Aunque los Duendes - «Zwei Kobolde» - aparecen en el elenco, no parecen tener un papel relevante).

Desde el lado del ballet, estos personajes, el Centauro, el Joven, el Acróbata, el Asesino, cada uno con su danza correspondiente, son los más originales; con una vaga pretensión de psicología profunda, más que de psicoanálisis, encarnan los deseos secretos de la recién casada, y en el caso del Asesino, el encuentro con el propio anhelo de muerte «begegnung mit der eigenen Todes Sehnsucht» (Heuermann 2001, 160). Otra novedad es que Marcolfa fue siendo representada en cada acto por un hombre, una mujer y un niño respectivamente, personajes menos dominantes a medida que aumenta el autoconocimiento de Perlimplín y se va independizando de su sirvienta (Walsdorf 2003, 10).

En el tercero, Perlimplín, con su cornamenta, se viste «mit Hilfe eines grossen roten Mantels als Torero», según el programa del estreno (Heuermann 2001, 316). En la escena final, Belisa se pone la larguísima capa roja en los hombros y atraviesa la escena simbolizando la imposibilidad de que el sueño erótico de don Perlimplín se resuelva en el plano real: «symbolisch für ihm ungelösten, belastenden Konflikt der Unlebbbarkeit der erotischen Träume verstand werden kann» (158).

La música contaba con soprano y barítono solistas, un coro mixto y tres flautas, dos oboes, tres clarinetes, clarinete bajo, dos fagotes, cuatro trompas, tres trompetas, dos trombones, cuerdas medias y bajas, dos arpas, marimba, glockenspiel, celesta, vibráfono, timbales, seis triángulos, cuatro castañuelas, cuatro temple blocks, cuatro panderetas, cuatro platillos suspendidos, platos de jazz, tam tam, maracas, dos tom tom, dos redoblantes, bombo; con estos medios se levantó una «música en acción», formando constelaciones de figuras musicales («Klangfigurenkonstellationen»,

Gustav Siebenmann, para quien se aparta del léxico usual, o Horst Rogmann, para quien el estilo de estas traducciones podría caracterizarse como 'Edelkitsch', el «caso Lorca» sólo estalló en 1998, cuando un congreso juzgó negativamente su labor (aunque no sin «crítica de la crítica», Rudin 2000) y se publicó una *Bernarda Alba* traducida por Hans Magnus Enzensberger y *Bodas de sangre* por Rudolf Wittkopf. A partir de ahí (los derechos de autor se extinguieron en 2006) aparecieron nuevas traducciones, entre ellas *Don Perlimplín gibt sich im Garten der Liebe zur Belisa hin* (2005) por Thomas Brovot y Susane Lange (Heinsch 2012, 359). El ya citado Fortner (1907-1987) fue muy amigo de Beck y usó con gusto sus versiones: «durch Beck wurde Lorcas Werk für mich originale deutsche Dichtung, die ich in den inneren Rythmus meiner Musik übersetzen könnte» (Ritter 1997, 47).

Walsdorf 2003, 16), así como «Klangfarbenmelodie» o melodía de timbres, (Raposo 2009, 42).

A decir de la crítica, la ligereza rítmica derivada de la nivelación de los acentos métricos se ensambló a la perfección con la escenografía y la gestualidad de la danza (Steiert 1987; Heuermann 2001, 221). La puesta en escena de Jean Pierre Ponnelle (1932-1988) al parecer tuvo el acierto de recordar a Dalí y de Chirico.¹¹

En la pieza lorquiana, escrita en prosa, tres poemas equidistantes «sostienen como construcción arquitectónica el peso de la obra» (Ucelay en García Lorca 1996, 212). Nos detendremos en el tratamiento de cada uno de ellos por parte de Nono y Maderna, ya que también funcionan como pilares en sus respectivos tratamientos musicales.

En *Der rote Mantel* las partes vocales se ajustan precisamente a estos tres poemas, de manera que tienen una importancia especial. Su fuerza expresiva, en contrapunto con las danzas y apoyada en el juego de coros y solistas, consiste en concentrarse en la idea del *Liebestod* (que ya estaba en García Lorca). Por su fuerza expresiva, los solos embutidos en el coro crean una atmósfera irreal.

Entre todos destaca la canción de Belisa. Nono deja a un lado la vía de lo grotesco y se concentra en la sensualidad de Belisa, un nombre que en la tradición teatral española se ha relacionado con *Las bizarrías de Belisa* de Lope de Vega, cuya belleza compite con la aurora (Trambaioli 2009, 200). En el texto lorquiano el poema es ya un canto:

«Una voz - (*Dentro, cantando*)»:

Amor, amor. | Entre mis muslos cerrados | nada como un pez
el sol. | Agua tibia entre los juncos, | amor. | ¡Gallo, que se va la
noche! | ¡Que no se vaya, no! (García Lorca 1996, 255)

Para *Der rote Mantel* Nono trabajó sobre la traducción ampliada de Beck, con ligeras modificaciones. En el Archivo Fondazione Luigi Nono hay un libreto con anotaciones manuscritas del músico, donde señala: «Auf der Balkon erscheint Belisa LIED BELISA». Al mismo tiempo que se asoma Belisa, Marcolfa lleva a don Perlimplín a la ventana para que la aceche: «Marcolfa zieht Perlimplín zum Fenster, von wo aus er Belisa sehen kann verzucht lausch an dem Gesang» (Nono 1954):

Die Liebe | die Liebe | Zwischen geschlossenen Schenkeln | meinen
geschlossenen Schenkeln | schwimmt, schwimmt, schwimmt die
Sonne | der Fisch | zwischen den Binsen ein laues lauliches Wasser | die

¹¹ Sin sospechar la familiaridad de esos nombres para García Lorca, como vio Bou 1998, 84.

Liebe | Hahn | schon vergeht ja die Nacht! | nein, lass die Nacht noch nicht gehen!¹²

En cierto modo, los melismas casi animales de la voz de soprano y el seco «Sprechgesang»¹³ del coro a partir de «Hahn» contrarrestan esta amplificación devolviéndole la intensidad del original.

Mientras se oye el lamento trágico de don Perlimplín que cierra el acto segundo, según la anotación manuscrita de Nono, don Perlimplín va de puerta en puerta, comprende su situación y se pone el velo de novia en la cornamenta, mientras a sus pies van cayendo uno a uno los pájaros negros¹⁴ y se mece lentamente («Perlimplín geht von Tür zu Tür versteht seine Situation legt dem Brautschleier Belisas und sein Geweih LIED PERLIMPLIN schwarze Papiervögel fallen einzeln vor seine Füße er wiegt sich langsam hin un her» (Nono 1954).

El segundo poema:

Amor, amor, | que estoy herido. | Herido de amor huido, | herido,/muerto de amor. | Decid a todos que ha sido | el ruiseñor. | Bisturí de cuatro filos, | garganta rota y olvido. | Cógeme la mano, amor, | que vengo muy mal herido, | herido de amor huido. | ¡herido! | ¡Muerto de amor! (García Lorca 1996, 272)

queda de este modo:

Die Liebe | die Liebe | verwundet ist die Liebe | verletzt von flüchtiger Liebe | verletzt vor Liebe | und tot vor Liebe | alle sagt | die Nachtigall habe es ihr angetan | die Nachtigall | die Nachtigall | nimm an die Hand mich Liebe | ich komm mit Todeswunden | verletzt von flüchter Liebe | und tot vor Liebe.¹⁵

12 En la traducción al italiano (puede verse en el sitio Internet de la Fondazione Archivio Luigi Nono, <http://www.luiginono.it/opere/der-rote-mantel/#tab-id-4>) sacada del programa de mano del teatro La Fenice con motivo de la representación del 16 de mayo de 1976 queda como sigue: «L'amore | l'amore | fra cosce chiuse | le mie cosce chiuse | nuota, nuota, nuota il sole | il pesce fra i giunchi un'acqua tiepida, mite | l'amore | Gallo | già non muore ormai lentamente la notte. | No, fa che la notte ancor via non fugga!».

13 «Di contro al naturalismo dell'uso del parlato ritmico, schematizzato sull'accentuazione quantitativa - che fu il *busillis* dei compositori neoclassici più o meno salmodianti - Schönberg inventò lo *Sprechgesang*» (Nono 2001, 1: 64).

14 En el original lorquiano, la acotación última del Cuadro Primero indica: «(Sigue sonando el piano. Por el balcón pasa una bandada de pájaros de papel negro)» (García Lorca 1996, 259).

15 Y en la citada traducción: «L'amore | l'amore | ferito è l'amore | straziato da un amore che fugge | ferito d'amore | e morto d'amore | a tutti dice | che l'usignolo ne è la cagione | l'usignolo | l'usignolo | rendimi per mano amore | io vengo con ferite mortali | straziato da un amore che fugge | e morte d'amore».

También aquí se añade el artículo determinado («die Liebe») que no está en Beck, (aunque sí es suyo el cambio de objeto: es el amor el que queda herido) y barítono y coro empiezan y terminan con esa proclamación del amor.

Por último, el texto de la Serenata:

(Empieza a sonar una dulce serenata. Don Perlimplín se esconde detrás de unos rosales)

Voces. – || Por las orillas del río | se está la noche mojando. | Y en los pechos de Belisa/se mueren de amor los ramos./Voces. – Se mueren de amor los ramos. || Perlimplín. – ¡Se mueren de amor los ramos!. | Voces. – La noche canta desnuda/sobre los puentes de marzo. | Belisa lava su cuerpo/con agua salobre y nardos./Perlimplín. – ¡Se mueren de amor los ramos! | Voces. – La noche de anís y plata | relumbra por los tejados. | Plata de arroyos y espejos | y anís de tus muslos blancos. | Perlimplín. – ¡Se mueren de amor los ramos! (García Lorca 1986, 2: 490)

El episodio va acompañado de una preparación cuidadosa. Según la anotación de Nono en *Der rote Mantel*, Perlimplín despliega una gran capa roja, se la prueba, se la pone y se pasea por delante de la ventana de Belisa, Belisa se asoma pero emocionadísima no lo reconoce, le tira una flor, él la recoge y se esconde tras los árboles, Belisa se va también («Perlimplin breitet einen grossen roten Mantel aus – probiert ihn an, legt um, und geht am Fenster der Belisa vorbei – Belisa erscheint im Fenster – erkennt den Kavalier nicht sie ist entflammt sie wirft ihm eine Blume zu – er hebt sich auf und versteckt sich hinter Bäumen auch Belisa weg Lied III»):

An Ufersäumen des Flusses netzt sich die Nacht | an Belisas Brüsten sterben vor Liebe die Zweige | die Nacht sinkt nackt | sie sinkt nackt über den Brücken des März | Silber der Bäche und Spiegel | Anis | deiner weissesten Schenkel | die Liebe | zwischen geschlossenen Schenkeln | meinen geschlossenen Schenkeln/schwimmt, schwimmt, schwimmt die Sonne | der Fisch | zwischen den Binsen ein laues lauliches Wasser | die Liebe¹⁶

A la altura de la palabra «Nacht», anota Nono: «Belisa erscheint im Garten an den Tür des Hauses) sie tanzt ihre erste leidenschaftliche Erwartung der Liebe»; Belisa aparece en el jardín (a la puerta de la casa) y baila su

¹⁶ En la traducción citada: «Sul margine della riva del fiume | sparge il suo umido seme la notte | sui seni di Belisa | muoiono d'amore i ramoscelli | la notte cala nuda | senza velami scende sui ponti di marzo | argento dei ruscelli e specchio | Anis | delle tue bianchissime cosce | l'amore | fra cosce chiuse | nuota, nuota, nuota il sole | il pesce | fra i giunchi un'acqua tiepida, | mite l'amore».

primera espera apasionada del amor. Coro masculino y coro femenino alternan como reproduciendo las «voces» del original.

En la última intervención vocal se repite la canción de Belisa, empezando ahora por el coro, al que sigue la voz de soprano sola, la superposición del coro masculino y la del coro femenino, repitiendo cada vez la misma palabra que se oye por primera vez en la obra, «die Liebe», el amor, hasta tal punto que funciona como sinécdoque de toda la obra.

El estreno levantó reacciones encendidas y cierto escándalo por las resonancias eróticas, excesivas para los tiempos de Adenauer. En Italia y en 1963 Gian Francesco Malipiero, quien según Massimo Mila «fece di Venezia una patria della musica novella» (Mila, Nono 2010, 326), polemizó con Nono y con los artistas de izquierdas por la idea de insertar en el teatro musical una situación revolucionaria y así transformarlo en teatro de vanguardia. En un momento dado escribe: «García Lorca fu un poeta e lo sarebbe stato anche senza il titolo di vittima della rivoluzione spagnola. Perché tanti oggi lo musicano?» (73). La observación va un poco más allá de lo anecdótico porque, habiendo tenido una relación estrecha con Manuel de Falla (Malipiero 1983), pasa por alto o no conoce la de este con Federico,¹⁷ tan estrecha como para haber proyectado un libreto de ópera con el material del *Don Perlimplín* y música de Falla (García Lorca 1980, 320). Probablemente tampoco los discípulos venecianos supieran de esta proximidad de Federico García Lorca con la vanguardia de su tiempo, aunque lo incorporaron a sus propios esfuerzos de vanguardia, prolongando el proceso. En todo caso, su García Lorca era bastante más que un mártir de la revolución española usado como pretexto.

3 El triunfo de la imaginación

A propósito del experimento radiofónico de Bruno Maderna, el historiador de la música Paul Griffiths recuerda que en la Europa de la posguerra fueron las autoridades radiofónicas las que sostuvieron a los compositores nuevos, mientras en América los ambientes favorables fueron universidades y conservatorios (2014, pos. 2769). La obra de Maderna fue desde el principio una ópera radiofónica y esa reducción a la tecnología de lo aural es básica. Se realizó en 1960 en el Estudio de Fonología de la RAI en Milán, que Maderna compartía con Luciano Berio - y acabó haciendo famoso Umberto Eco. ¿Por qué *Perlimplín*? Porque se acomodaba a su música, dijo en algún momento. Igual que en el caso de Nono, García Lorca le interesa menos como víctima y soporte emblemático de un programa

17 Orringer ha recorrido esta relación. En el caso de nuestra obra establece ciertas analogías con el «Vivace» del *Concerto* para clavicémbalo y seis instrumentos (2014, 224-5).

antifascista que como artista, desde luego comprometido, pero con la suficiente autonomía relativa.

Basándose en una frase del Cuadro Cuarto de la obra (cuando Belisa admite que quiere al joven de la capa roja, don Perlimplín advierte: «ese es mi triunfo. – Belisa: ¿Qué triunfo? – Perlimplín: El triunfo de mi imaginación», García Lorca 1996, 285), Maderna adobó el título con una resonancia como de Monteverdi: *Don Perlimplin ovvero il trionfo dell'amore e dell'immaginazione*. En la partitura agregó «Ballata amorosa di Federico García Lorca» (Mila 1999, 41). Siguiendo de cerca la traducción de Vittorio Bodini, *L'amore di don Perlimplino con Belisa nel suo giardino*, (García Lorca 1968, 190-210), Maderna circuló entre los extremos de lo lírico y lo grotesco para abarcarlos ambos y sobre todo para transformar una obra eminentemente visual (Bou 1998, 77-94) en una experiencia auditiva.

Se ha dicho (Noller 2005) que radicalizó las alusiones musicales de García Lorca. Curiosamente, el tratamiento de las voces entendidas como instrumentos, con su especificidad rítmica, ya fue abordada por su hermano Francisco García Lorca: «A poco que los actores acentúen, siquiera sea levemente, la intención rítmica y la tonal, se convierte el lenguaje en un diálogo entre instrumentos musicales». Recuerda incluso un momento de la *Tragicomedia de don Cristóbal* donde uno de los muñecos, Cansa-almas, comienza una frase que termina un flautín: «Cansa-almas. – ¿No te pare? ¿No te pare? (El flautín termina la frase)» (García Lorca 1980, 316).

A juicio de Massimo Mila el resultado del trabajo de Maderna es una «commedia con musica», ya que en general los personajes no cantan; para Giordano Ferrari (2007) es una «opéra radiophonique». En todo caso exploró las posibilidades y las técnicas de la mezcla y montaje de sonidos.

En la Introducción de la partitura se anotan los instrumentos, que se usarán con cierta libertad aleatoria. Por un lado la presencia de arpa, piano, bandurria, guitarra eléctrica, marimba, vibráfono, dos violines, viola, chelo y dos contrabajos sirve para crear un efecto de *trompe l'oreille*, dando a entender que es música electrónica lo que en realidad deriva también de un uso muy astuto de la percusión de timbales, platillos suspendidos, cinco gongs, tres bongós, un gong pequeño japonés, un sistro japonés, claves cubanas, campanas tubulares, marimba y vibráfono. Los instrumentos de viento, además de la flauta y los saxofones son clarinete, fagot, corno, trompa y trombones. Y desde luego la electrónica, que interviene para montar y combinar instrumentos, así como para jugar con palabra y música (Mila 1999, 43).

La innovación central de la pieza consiste en que la voz de don Perlimplín es interpretada por una flauta (fue la flauta excepcional del insustituible amigo Severino Gazzelloni); en un plano menos relevante, la de la madre de Belisa es traducida por un cuarteto de saxos.

A diferencia de Nono, que en lo vocal se ceñía a los tres poemas fundamentales, Maderna sigue el recorrido convencional de la obra, sólo

que para que el oído sustituya al ojo amplía el papel de la criada Marcolfa y le atribuye parte una parte del papel de don Perlimplín además de introducir un «Speaker» que completa la información.¹⁸

Así, el «Speaker» explica la situación inicial y presenta a Marcolfa en una Introducción donde oímos la flauta y un despliegue instrumental.

Sigue un Prólogo, correspondiente al Cuadro Primero del original, en cual Marcolfa habla con la flauta, que frasea la sorpresa, la timidez, la ingenuidad: «((Si?). Marcolfa: Sì. - Perlimplin: (Perché sì?). Marcolfa: Perché sì. Perlimplin: (E se ti dicessi di no?). Marcolfa (*aspra*): No?. Perlimplin: (No.)» (Noller 2005) y le pregunta si oye a Belisa. La canción de Belisa consiste únicamente en la repetición de la palabra «amore», entonada sensualmente a ritmo de rag (Mila 1999, 44); acompañada por un conjunto con los colores instrumentales del jazz, se repite tarareada. A juicio de Ferrari (2007, 171) la supresión del poema fue una concesión a la censura de la RAI. En todo caso, la ebriedad sensual de esa voz contrasta con el diálogo sostenido por Marcolfa con la madre de Belisa, es decir, con los cuatro saxos que también en clave de jazz bordean la caricatura musical y nos instalan en el registro de la aleluya.

El «Quadro Primo» corresponde al Cuadro Segundo del original. En la primera parte el Speaker dice la acotación inicial, correspondiente a la noche de bodas. Mientras Belisa habla con don Perlimplín, quien proclama su amor a través de la flauta, se oyen cinco silbidos; vuelven a oírse tras un largo párrafo musical que da paso al «Intermezzo» de los dos «Folletti», que en la versión de Mario Ceccanti se presenta con las voces modificadas electrónicamente. Es un momento de gran importancia, pues en el original trata sobre el ver y no ver, sobre el cubrir y desvelar, sobre lo que el público debe conocer. («2° Folletto: - Che te ne sembra? È divertente coprire le mancanze altrui. 1° Folletto: Già. Perché poi il pubblico si incarichi di scoprirle») y aquí se traspone al ámbito sonoro. Sigue siendo una crítica a la pudibunda radio italiana de los años sesenta y a la moral convencional (Ferrari 2007, 174).

Este «Quadro Primo» se completa con el lamento de amor de don Perlimplín («Amore, amore che è ferito. | Ferito d'amor fuggito; | ferito, morto d'amore. | Ditelo a tutti che è stato l'usignolo. | Bisturi a quattro tagli, | gola forata e oblio. | Amore, amore che è ferito. | Ferito d'amor fuggito; | ferito, morto d'amore!») que en la citada versión de Ceccanti es recitado dos veces, por una Narradora (aquí el Speaker es femenino) y por

18 En el montaje de *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Pepa Gamboa (2009) se llevó a cabo un procedimiento análogo con los personajes, nueve mujeres gitanas analfabetas del asentamiento chabolista de El Vacie (Sevilla). Dueñas de sus cuerpos e incapaces de memorizar textos, Pepa Gamboa inventó que el personaje de la Poncia, interpretado por una actriz profesional, funcionara como narradora de toda la función, volviéndola comprensible. El montaje tuvo un éxito tan extraordinario como merecido.

una voz masculina, en dos registros de ritmo y velocidad diferentes, unidos por un dramatismo puesto al servicio de la claridad. Desde el punto de vista instrumental, el poema se prolonga en un primer Blues de don Perlimplín.

En el «Quadro Secondo», que corresponde al Cuadro Tercero del original, Belisa habla del joxven «cavaliere rosso» con Marcolfa, que asume parte de las réplicas de don Perlimplín y comenta la carta apasionada que le ha enviado a Belisa («No, non è la tua anima che io voglio, Belisa, ma il tuo bianco e morbido corpo tremante!»). Al final se repite un acorde ominoso que sugiere el cambio de registro respecto de lo que ha de venir.

En el «Quadro Terzo», que ya corresponde al Cuadro Cuarto del original, el Speaker y Marcolfa se alternan para narrar la trágica decisión de don Perlimplín: «Speaker. - Don Perlimplin non ha più onore e vuole divertirsi! Stanotte verrà il nuovo amante della Signora Belisa. Che altro resta a Don Perlimplin se non cantare, cantare, cantare...». En este punto se inserta la serenata que cantan Belisa y otras voces:

Sulle rive del fiume | la notte si sta bagnando. | Nel petto di
Belisa | d'amore muoiono i rami. | Ignuda canta la notte | sopra i ponti
di marzo. | Belisa lava il suo corpo | coi nardi e con acqua pura. | La
notte d'anice, d'argento | va rifulgendo sui tetti. | Argento di rivi, di
specchi. | Anice delle tue cosce bianche. | D'amore muoiono i rami.

Ahora se oyen todos los versos en música, ya que el poema se resuelve como un delicado madrigal dodecafónico a tres voces en canon, que en realidad son la misma voz de soprano, sincronizada en el citado Estudio de Fonología de Milán (Mila 1999, 43).

Al principio del solemne «Quadro Quarto» el Speaker proclama: «Questo è il trionfo di Don Perlimplin! Il trionfo della sua immaginazione». Y acto seguido, parafraseando el texto lorquiano: «Eccolo!... viene... viene... Ahimé, ferito, rosso di sangue!... rosso d'amore e di sangue!... Morto... d'Amor ferito!». Se empieza a oír el sonido de cuatro fúnebres campanas, que durará hasta el final, siguiendo en esto exactamente el original lorquiano.

No sabemos exactamente por qué escogieron esta obra, aparentemente menor dentro del canon lorquiano. Quizá, junto al poeta gitano y al poeta surreal, el poeta erótico fue también considerado digno de su experimentación vanguardista, como puede verse en el tratamiento de los tres poemas citados. Por otro lado fueron también sensibles a una pieza que estaba abierta a la música desde su concepción. El resultado son dos obras que como en la que las inspiró ocupan un lugar menor en cuanto a las ambiciones genéricas, pero no en la originalidad y la emoción. En la cadena de las adaptaciones y los trasvases intermediales, este trío de obras ejemplifica lo mejor de la posteridad de un poeta.

Bibliografía general

- Benjamin, Walter (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità técnica*. Torino: Einaudi.
- Bou, Enric (1998). «Rostros de un rostro: aspectos visuales de *Don Perlimplín*». *Federico García Lorca, clásico moderno*. Granada: Diputación, 77-94.
- Canetti, Elias (1985). *El juego de ojos. Historia de mi vida 1931-1937*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Muchnik.
- Dahlhaus, Carl (2004). *Essais sur la Nouvelle Musique*. Trad. par Hans Hildebrand. Ginebra: Contrechamps.
- Delgado, María M. (2008). *Federico García Lorca*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ferrari, Giordano (2007). «*Don Perlimplin, le triomphe des imaginaires*». Mathou, Geneviève; Feneyrou, Laurent, *A Bruno Maderna*, vol. 1. Paris: Basalte.
- Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus. Catalogo. URL <http://www.luiginono.it/> (2016-03-22).
- García Lorca, Federico (1947). *Poesie: con testo a fronte*. Trad. di Carlo Bo. Parma: Guanda.
- García Lorca, Federico (1952). *Teatro*. Trad. di Vittorio Bodini. Torino: Einaudi.
- García Lorca, Federico (1954). *Die dramatischen Dichtungen*. Übersetzung von Enrique Beck. Wiesbaden: Insel.
- García Lorca, Federico (1968). *Teatro*. Trad. di Vittorio Bodini. Torino: Einaudi.
- García Lorca, Federico (1986). *Obras completas, vol. 2, Teatro*. Ed. de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar.
- García Lorca, Federico (1989). *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Ed. de Andrés Soria Olmedo. Madrid: Aguilar.
- García Lorca, Federico (1996). *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Ed. de Margarita Ucelay. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico (1997). *Obras completas, vol. 2, Teatro*. Ed. de Miguel García Posada. Barcelona: Círculo de Lectores.
- García Lorca, Francisco (1980). *Federico y su mundo*. Ed. y prólogo de Mario Hernández. Madrid: Alianza
- Griffiths, Paul (2014). *La musica del novecento*. Ed. elettronica. Torino: Einaudi.
- Heuermann, Michel (2001). *Tatjana Gsovsky und das 'Dramatische Ballett'. Der 'Berliner Stil' zwischen Der Idiot und Tristan [Dissertation]*. Bremen - Münster.
- Heinsch, Bárbara (2012). «La cara cambiante de Federico García Lorca en los países e habla alemana (1998-2008)». Silvestri, Laura; Frattale,

- Loretta; Lefevère, Matteo, *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Roma: Bagatto Libri, 356-66.
- Iddon, Martin (2013). *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kagel, Mauricio (2011). *Palimpsestos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Kater, Carlos (2001). *Eunice Katunda, musicista brasileira*. São Paulo: Annablume Editora.
- Malipiero, Gian Francesco (1983). *Manuel de Falla: evocación y correspondencia*. Granada: Universidad.
- Mayhew, Jonathan (2009). *Apocryphal Lorca. Translation, Parody, Kitsch*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mila, Massimo (1999). *Maderna musicista europeo*. Torino: Einaudi.
- Mila, Massimo; Nono, Luigi (2010). *Nulla di oscuro tra noi. Lettere 1952-1988*. A cura di Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi. Milano: Il Saggiatore.
- Neruda, Pablo (1999). *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento» 1923-1954*. Ed. de Hernán Loyola con el asesoramiento de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.
- Noller, Joachim (1993). «Il giovane Nono: i suggerimenti di Malipiero, Maderna, Scherchen». *Con Luigi Nono. Ricordi*. Venezia: La Biennale di Venezia, 58-61.
- Noller, Joachim (2005). Nota del disco *Don Perlimplin. Seretata per un satellite*. Conductor Mario Ceccanti. Contemporartensemble, Arts Music. B0007N8IA.
- Nono, Luigi (1954). *Der rote Mantel*. In *Anlehnung an In seinem Garten liebt don Perlimplin Belisa*, Hermann Scherchen: Zurich. Signatura 10.01.01/01-07.
- Nono, Luigi (2001). *Scritti e colloqui*. 2 voll. A cura di Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi. Lucca: Ricordi; Lim.
- Nono, Luigi (2004). *Composizione per orchestra n. 1 / Der rote Mantel*. [CD-Rom]. Wergo, WER 66672.
- Orringer, Nelson R. (2014). *Lorca in Tune with Falla. Literary and Musical Interludes*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Pittarello, Elide (a cura di) (2013). *García Lorca, Federico: Nozze di sangue*. Con testo a fronte. Venezia: Marsilio.
- Raposo Martín, Juan José (2009). *Luigi Nono. Epitafios lorquianos. Estudio musicológico y analítico*. La Palma del Condado: Hergué.
- Ritter, Brigitta (1997). «Die Opern *Bluthochzeit* und *in seinem Garten liebt don Perlimplin Belisa* von Wolfgang Fortner». Rudin, Ernst (Hrsg.), *Übersetzung und Rezeption García Lorcás herausgegeben im deutschen Sprachraum*. Kassel: Reichenberger.
- Robert, Jörg (2014). *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Romito, Maurizio (1993). «Nono e Maderna: la scuola veneziana degli anni 50» *Con Luigi Nono. Ricordi*. Venezia: La Biennale di Venezia, 196-99.
- Rudin, Ernst (2000). *Der Dichter und sein Henker? Lorchas Lyrik und Theater in deutscher Übersetzung, 1938-1998*. Kassel: Reichenberger.
- Rudin, Ernst; Bühlmann, Sibylle (1993). *Enrique Beck. Ein Leben für García Lorca. Exil in Spanien und der Schweiz*. Zürich: Pendo.
- Steiert, Thomas (1987). «Der rote Mantel». Dahlhaus, Carl; Sieghart Döhring (Hrsgg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper - Operette - Musical - Ballett*, Bd. 2. München: Piper, 603.
- Tinnell, Roger D. (1998). *Federico García Lorca y la música. Catálogo y Discografía Anotados*. 2a ed. Madrid: Fundación March; Fundación Federico García Lorca.
- Trambaioli, Marcella (2009). «Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín de Federico García Lorca: un homenaje a Lope de Vega». *Theatralia*, 11, 197-209.
- Walsdorf, Hanna (2003). *Das Ballett „Der rote Mantel“ von Tatjana Gsovsky: Lyrisch-groteskes Spiel zwischen Beifall und Protest*. München: Grin Verlag.