

Sonatina, de Rubén Darío: huella documental y fortuna escénica de un cuento infantil modernista

Rubén Darío's *Sonatina*: Documentary trace and scenic fortune of a modernist children's tale

GEMA CIENFUEGOS ANTELO

Universidad de Valladolid. Palacio de Santa Cruz, 47002 Valladolid (España).

Dirección de correo electrónico: gema.cienfuegos@uva.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0572-537X>

Recibido: 3-5-2022. Aceptado: 1-6-2022.

Cómo citar: Cienfuegos Antelo, Gema. “*Sonatina*, de Rubén Darío: huella documental y fortuna escénica de un cuento infantil modernista”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 668-690, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.668-690>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

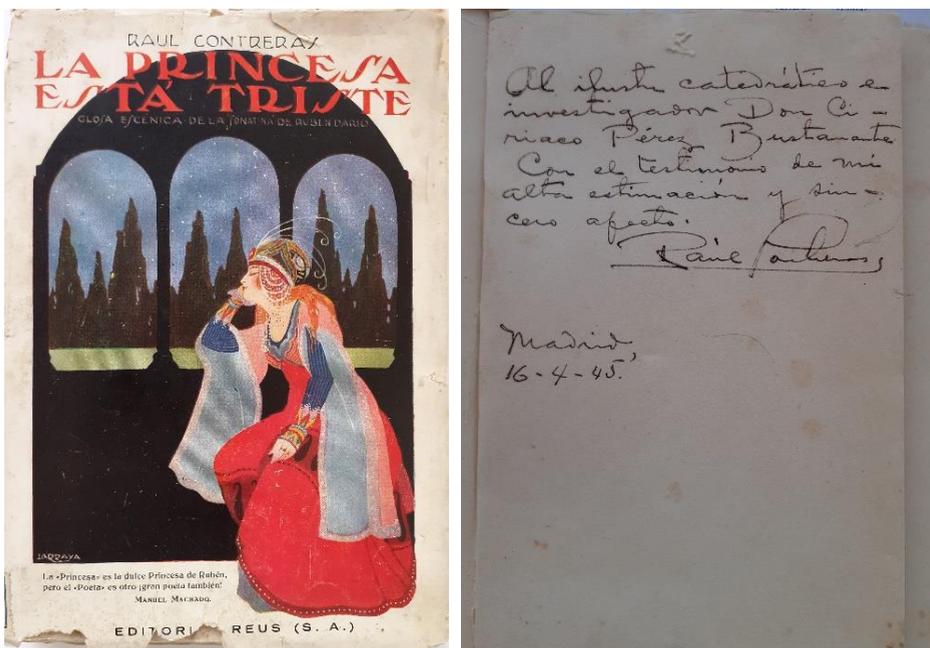
DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.668-690>.

Resumen: El artículo reconstruye a través de la prensa de la época la historia truncada de un proyecto teatral que anunció Rubén Darío en 1912, inspirado en su célebre cuento en verso titulado *Sonatina*, una de sus creaciones “miliunanochescas” —adjetivo que acuñó el poeta como distintivo propio— que mejor refleja su allanamiento del universo literario infantil. Abandonada (o inacabada) la escritura del drama *La princesa está triste* por el nicaragüense, la enorme popularidad de la composición y el prestigio de su autor inspiraron, a su muerte, distintas versiones para la escena, de cuyo contexto de producción y de su recepción crítica damos cuenta. De las dos primeras secuelas dramáticas, las de mayor interés, firmadas por Felipe Sassone y Raúl Contreras, recuperamos también sendas huellas documental y bibliográfica que hasta hoy habían sido desapercibidas.

Palabras clave: Rubén Darío; cuento infantil modernista; versiones teatrales; recepción crítica.

Abstract: In this paper, we reconstruct through the press of the time the truncated history of a theatre project announced in 1912 by Rubén Darío, who was inspired by his famous tale *Sonatina*. This is one of his “miliunanochescas” creations, an adjective coined by the poet himself, that best reflects his entry into the children's literary universe. The writing of the drama *La princesa está triste* was abandoned (or unfinished) by the Nicaraguan playwright. However, the great popularity of the composition and the prestige of its author inspired, at his death, different versions for the stage, whose context of production and its critical reception we report. From the first two dramatic sequels of greatest interest, signed by Felipe Sassone and Raúl Contreras, we also recover the documentary and bibliographic traces that had been unnoticed thus far.

Keywords: Rubén Darío; modernist children's tale; theatrical versions; critical reception.



La colección “Biblioteca Literaria de Autores Españoles y Extranjeros” de la editora madrileña Reus, donde se publicó una buena parte de las comedias de Eduardo Marquina, entre otros autores de la esfera modernista, acogía en 1925 una versión libre de la *Sonatina* escrita por el salvadoreño Raúl Contreras,¹ titulada *La princesa está triste. Glosa escénica en tres actos de la Sonatina de Rubén Darío*. El hallazgo casual en una librería de viejo de un ejemplar de esta edición, prácticamente desconocida, nos ha llevado a traerla al frente de este trabajo, dado su interés documental y artístico, pues el volumen incluye un prólogo del insigne filólogo don Julio Cejador, una dedicatoria autógrafa del autor² y

¹ Poeta salvadoreño (Cojutepeque, 1896-Madrid, 1973). Desempeñó cargos diplomáticos en Madrid y París desde los años 1920, pero su nombre no se prodiga en los círculos intelectuales de aquellos años y es esta su única obra dramática conocida. A partir de 1947, escribió bajo el pseudónimo de Lydia Nogales, con el que adquirió un gran reconocimiento como poeta en su país (Gallegos, 1996).

² Al catedrático de Historia, americanista, Ciriaco Pérez Bustamante, rector de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo entre 1946 y 1968, que llegó a ser miembro de la Real Academia de la Historia. El *Diccionario Biográfico Español* ofrece una semblanza bio-bliográfica completa de esta figura académica de enorme relevancia

una deliciosa portada Art Déco firmada por Tomás Gutiérrez-Laraya, reconocida figura de las artes decorativas de quien queda por recuperar su labor como ilustrador en diferentes editoriales a lo largo de las primeras décadas del siglo, pues permanece prácticamente desconocida por su dispersión y porque, como en este caso, su rúbrica no aparece identificada, incluso, en catálogos como el de la Biblioteca Nacional.³ Al pie de la imagen se leen dos elogiosos alejandrinos de Manuel Machado: “La Princesa es la dulce Princesa de Rubén, / pero el poeta es otro ¡gran poeta también!”.

Pasamos de esta novedosa antesala a una ineludible introducción que contextualiza el paso de Darío por España y sus vínculos con los grandes dramaturgos de la época, Jacinto Benavente y Valle-Inclán, trastienda probable del proyecto truncado del nicaragüense de convertir su *Sonatina* en una obra teatral, titulada *La princesa está triste*, que tras su muerte inspiró las distintas secuelas dramáticas de las que aquí daremos razón.

INTRODUCCIÓN: “EN EL PRINCIPIO FUE RUBÉN DARÍO”

Así sentencia uno de los principales estudiosos del nicaragüense, José Carlos Rovira (2005), el principio de la modernidad de la lírica hispánica, pese a la indiferencia o el menosprecio inicial de la academia, o los acerados *Paliques* de Leopoldo Alas, *Clarín*, anteriores, incluso, al primer desembarco de Darío en la España de 1892. Su libro *Azul* le había precedido cuatro años; lo remitió el poeta desde Valparaíso a Juan Valera, quien le dedicó en 1889 dos de sus *Cartas americanas*, que incitaron la curiosidad y la pronta admiración hacia ese conjunto de poemas y cuentos “de todos los países, castas y tribus” (Valera, 1958), considerado por la crítica el libro fundacional del modernismo literario.

Cuando Darío llega de nuevo a España en 1898, en esta ocasión como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, cuenta ya con un círculo de prestigiosos amigos escritores (Campoamor, Núñez de Arce, Pardo Bazán, Menéndez Pelayo, Salvador Rueda, entre otros), que se ampliaría entonces ganando territorio para la causa modernista: Benavente, los Machado,

durante el periodo franquista: <https://dbe.rah.es/biografias/56676/ciriaco-perez-bustamante-de-la-vega>

³ Solo un trabajo de García Padrino (2004) le reconoce su aportación a la ilustración infantil, si bien tan solo registra la de un título de Sofía Casanova: *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia*, publicada por la editorial burgalesa Hijos de Santiago Rodríguez en 1920.

Valle-Inclán, Maeztu, Villaespesa, Marquina, Juan Ramón Jiménez, entre los nombres más relevantes. En aquellas primeras incursiones de Darío en Europa, el poeta traza su trashumancia principalmente entre Barcelona, Madrid y, por supuesto, París; de la una a la otra, media un fructífero periodo en Argentina, con una intensa y diversa actividad en la prensa bonaerense y la publicación de *Los raros y Prosas profanas* (1896). Tras su corresponsalía del “Desastre del 98” en las capitales españolas, la editorial francesa Viuda de Buret publicaba en 1901 *España contemporánea y Peregrinaciones*, volúmenes que recopilan sus artículos para *La Nación*.

Durante su etapa como cónsul en París a partir de 1903, mantiene un activismo constante en el círculo modernista español, colaborando en sus revistas (*Helios*, *Alma española* o *Renacimiento*) y reapareciendo con excusa de alguna misión diplomática o en ocasiones destacadas, como el centenario de *El Quijote* en 1905. Ese mismo año, al cuidado de Juan Ramón Jiménez y con su apoyo imprescindible, Darío publica *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* en la prestigiosa tipografía madrileña de la Revista de Archivos. A la muerte del poeta, el escritor colombiano José María Vargas recordaba así la acogida al nuevo libro y a su autor:

Cuanto de intelectual había en Madrid acudió a rodearlo: poetas, prosadores, dramaturgos, periodistas, cuantos con honor manejaban una pluma rindieron pleitesía a aquel que era ya el Primero de los Poetas de la lengua (1994: 54).

Este sucinto recorrido por la senda de Darío entre paisajes, amistades y publicaciones del nicaragüense a su paso por España es el contexto general que explica la celebridad que alcanzó la *Sonatina*, poema publicado por primera vez en *La Nación* de Buenos Aires el 17 de junio de 1895. Sus versos forman parte de la memoria afectiva de la escuela de varias generaciones de españoles: “La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa, / que ha perdido la risa, que ha perdido el color...” (Darío, 1896: 23). Pero anterior a su temprana canonización en manuales y libros de lectura de primera y segunda enseñanza es su popularización a través de la prensa española,⁴

⁴ La composición de la *Sonatina* está fechada en 1893; tras su aparición en *La Nación*, se incluyó en la primera edición de *Prosas profanas* (Darío, 1896). La prensa española registra, al menos, cuatro reproducciones en una década: la más temprana en la revista

que a buen seguro acrecentó el anuncio de Darío en 1912 de convertirlo en una pieza teatral para la actriz Rosario Pino, noticia que rápidamente se difundió en periódicos y revistas literarias de España y Latinoamérica.

“EN EL PRINCIPIO FUE EL TEATRO”

El 18 de julio de 1912 Rubén Darío asiste a una recepción en el Ateneo de Montevideo; entre otros comparecientes, la actriz española Rosario Pino,⁵ intérprete de algunas de las mejores obras de Jacinto Benavente, declama el prólogo que el dramaturgo había escrito para *Los intereses creados*; su palabra en la voz de la actriz apela a la recóndita infancia que anida en la memoria del distinguido auditorio. El texto contiene una lección involuntaria de dramaturgia infantil, al subrayar Benavente el distanciamiento que la ficción de polichinelas ofrece a la platea *aniñada* mediante la máxima estilización de los personajes:

Ilustró después su plebeyo origen con noble ejecutoria: Lope de Rueda, Shakespeare, Molière, como enamorados príncipes de cuento de hadas, elevaron a Cenicienta al más alto trono de la Poesía y el Arte. No presume de tan gloriosa estirpe esta farsa, que, por su curiosidad de su espíritu inquieto os presenta un poeta de ahora. Es una farsa guiñolesca, de asunto disparatado, sin realidad alguna. Pronto veréis cómo cuanto en ella sucede no pudo suceder nunca, que sus personajes no son ni semejan hombres y mujeres, sino muñecos o fantoches de cartón y trapo, con groseros hilos, visibles a poca luz y al más corto de vista. [...] El autor sólo pide que aniñéis cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y chochea, y el arte, por parecer niño, finge balbuceos. Y he aquí cómo estos viejos polichinelas vienen hoy a divertirnos con sus niñerías (Benavente, 1992: 52-53).

Dada la estrecha relación que Rubén Darío mantuvo con Jacinto Benavente, es probable que el poeta se sintiera convocado por el dramaturgo español o por la propia actriz, amiga común. Hagamos un poco

Don Quijote (10 de noviembre de 1899); en *Pluma y Lápiz*, 146 (1903); en *El álbum americano* (22 de julio de 1905) y en *La Tarde*, 38 (mayo de 1909).

⁵ La actriz se encontraba de gira en América con su compañía. La crónica completa de este viaje de Darío a Uruguay la relata un redactor anónimo en la revista parisiense que dirigía el poeta, *Mundial Magazine*, 18, 1912: 496-507. <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004275041&lang=es> (fecha de consulta: 12 de marzo de 2022)

de memoria: pocos meses antes de que Darío presentara sus credenciales de embajador ante Alfonso XIII, en junio de 1908, Benavente encomendaba a sus admirados bardos coetáneos la tarea de renovar el arte dramático:

Es preciso que pidamos al público algún esfuerzo mental, siquiera de imaginación, que es el menos penoso; no sea sólo el Teatro la realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía. El teatro necesita poetas. Por su cultura, por su dominio de la técnica, por la variedad de estilos, quizá no hubo nunca en España tal número de excelentes poetas como ahora. Entre ellos los hay que triunfarían en el teatro con la sola magia de su poesía. Sí; los poetas modernos nos deben un teatro. [...] ¡Poetas de España, yo que daría todas mis obras por un solo soneto de los vuestros, os lo digo con toda la verdad de mi amor a la poesía: venid al teatro! (Benavente, 1907).

En el Madrid al que llega el poeta-embajador, en su círculo de amigos escritores, se encuentra con cierto caldo de cultivo donde borbotean iniciativas y ensayos de la gran revolución de lo literario destinado a la infancia, donde el teatro infantil de aliento modernista jugará un papel clave en el surgimiento de esta literatura específica, que en España brotaba con retardo y arrastraba pesados lastres de moralina y didactismo. Destaca el proyecto del Teatro de los Niños que Jacinto Benavente comienza a pergeñar en 1908 (Cervera, 1982; Huerta, 2012), tomándole la palabra a la escritora Carmen de Burgos, quien había denunciado tal carencia en un artículo de prensa, al que el dramaturgo enseguida respondía con entusiasmo desde su columna de *El Imparcial*:

¡Un teatro para niños! Sí, es preciso, tan preciso como un teatro para el pueblo. ¡Ese otro niño grande, tan poco amado también y tan mal entendido! Y en este teatro, nada de ironías; la ironía, tan a propósito para endulzar verdades agrias o amargas a los poderosos de la tierra, que de otro modo no consentirían en escucharlas, es criminal con los niños y con el pueblo. Para ellos, entusiasmo y fe y cantos de esperanza, llenos de poesía... Y nada de esa moral practicona que a cada virtud ofrece su recompensa y a cada pecadillo su castigo (Benavente, 1908).

Esos “cantos de esperanza, llenos de poesía...”, que reivindica Benavente como componentes esenciales del arte dramático para la infancia, parecen un llamamiento explícito al más admirado poeta del

momento, Rubén Darío. Pero el dramaturgo no lo fía todo a la influencia que pueda ejercer entre acólitos poetas, discípulos o contertulios e incita con el ejemplo trazando un puente entre su teatro fantástico y algunas piezas que dedica al pequeño público: si en 1907 se estrenaba con *La princesa sin corazón* (*Cuento de hadas*), poema dramático publicado en la revista *Renacimiento*, a finales de 1909 logra inaugurar, por fin, su Teatro de los Niños en el coliseo Príncipe Alfonso con otros dos títulos suyos: *Ganarse la vida* y *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*. Ya Juan Cervera (1975) hizo notar cierta contradicción entre aquellos apuntes de preceptiva dramática de Benavente y el carácter de las dos piezas infantiles de mayor altura literaria que se escribieron para el Teatro de los Niños: *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* no deja de acusar ese lastre de “moral practicona” contra el que advertía su autor y la magnífica *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, de Valle-Inclán, atiza a los poderosos con el látigo de la ironía burlona entremetida en la doble capa del cuento de hadas.

El dramaturgo madrileño contó con el apoyo de prestigiosos intelectuales y escritores (Amado Nervo, Ramón Gómez de la Serna o Gregorio Martínez Sierra), aunque tampoco faltaron la incomprensión y la crítica chusca, entre las “mentalidades romas de la época”. La efímera cartelera de este Teatro de los Niños se alimentó principalmente “de la *secta* modernista [...], pues en el fondo [...], el Teatro de los Niños ha de considerarse un esbozo de la dramaturgia renovadora —de vuelo fantástico y poético—” (Huerta Calvo, 2012). La función inaugural del día 9 de diciembre de 1909 fue una auténtica fiesta de teatro y poesía en la que no podían faltar los versos de Rubén Darío: Nilo Fabra puso voz al cuento *A Margarita Debayle*,⁶ otra pieza “miliunanochesca” del nicaragüense que también pervive en la memoria escolar hispanohablante.

Poesía, fantasía, magia, ensueños, infancia, polichinelas... Todo este conjunto de poderosas resonancias literarias latía en la mente creadora de Rubén Darío mucho antes de su estancia en España como corresponsal de *La Nación* al inicio del siglo. De los primeros contactos con el teatro en nuestro país, destacamos el que tiene lugar en el célebre café de la bohemia barcelonesa *Les Quatre Gats*, epicentro del modernismo catalán, en el que se programaban también pequeños espectáculos de teatro de sombras y de títeres. Darío, en una de sus notas teatrales que reporta a *La Nación*, extrae

⁶ Fechado el 20 de marzo de 1908 en la Isla del Cardón, “Cielo y mar. Poema. (A Margarita Debayle)”, como consta al pie de su publicación en el *Diario de Granada*.

con agudeza de crítico y sensibilidad de poeta la naturaleza simbólica de ese teatro farsesco con fuertes ligaduras en el universo infantil:

Los títeres son algo así como los que en un tiempo atrajeron la curiosidad de París con misterios de Bouchor, piecitas de Richepin y de otros. Para semejantes actores de madera compuso Maeterlinck sus más hermosos dramas de profundidad y de ensueño. Allí en los Cuatro Gatos no están mal manejados. [...] Naturalmente, los títeres de los Quatre Gats hablan en catalán, y apenas me pude dar cuenta de lo que se trataba en la escena. Era una pieza de argumento local, que debe de haber sido muy graciosa, cuando la gente reía tanto. Yo no pude entender sino que a uno de los personajes le llovían palos, como en Molière; y que la milicia no estaba muy bien tratada. Las decoraciones son verdaderos cuadritos; y se ve que quienes han organizado el teatro diminuto lo han hecho con amor y cuidado (Darío, 1950: 37-39).

Rubén Darío cultivó la crítica teatral sin limitarse a la reseña descriptiva, ahondando en el análisis de cada una de las dimensiones del espectáculo artístico; buen conocedor de las novedades en Europa, refleja el panorama del arte escénico que conoce allende Pirineos, en contraste con el desgastado e inerte que ofrecen los países hispanohablantes y, sobre todo, afina el trazo con que analiza la recepción del público y la crítica (Mejías y Bravo, 2017).

El reencuentro del poeta con Rosario Pino en Montevideo hubo de despabilar la llama del teatro en Darío, que entonces se propuso escribir una obra teatral para la actriz, titulada con el primer verso de la *Sonatina*, “La princesa está triste”, que ya formaba parte del acervo popular. Da la primicia un artículo publicado en *La Nación* el 30 de julio de 1912, escrito por encargo del propio poeta al dramaturgo argentino Enrique García Velloso con la intención de dar publicidad al proyecto, según la nota autógrafa de Darío que reproduce Urquiza (1967: 457). En él se dan algunos detalles que indican que la obra se encontraba ya encarrilada, que el poeta se había citado en París con el empresario de la compañía de Pino, Guillermo Da Rosa, para hablar de la puesta en escena e, incluso, se describe someramente la naturaleza de la obra:

La acción se desarrollará en Andalucía durante los últimos años de la dominación musulmana. En aquel escenario suntuoso, lleno de vistosidad cautivante, crea el conflicto pasional de su poema Rubén Darío. El prólogo, que ya está escrito, resulta un alarde de poeta, dueño de un idioma que le

responde íntegramente a la musicalidad de los ritmos más extraños. La obra se dividirá luego en tres actos, llenos de interés dramático, de gracia poética y de emoción, según se afirma. En Buenos Aires, pondrá Darío la sacramental frase “telón” a *La princesa está triste*. Su deseo es hacer teatro poético a la manera de Zorrilla, esto es, fundiendo los prestigios líricos con el interés escénico y supeditando la tirada a la situación ficticia que rompe la unidad del asunto (Urquiza, 1967: 452-453).

Fiel al encargo de Darío, García Velloso de nuevo escribe unos días más tarde sobre el drama *La princesa está triste* en la revista argentina *Caras y caretas* y aprovecha la ocasión para anticiparse a los críticos:

Desde que Rubén Darío prometió a Rosario Pino escribirle una obra dramática, se está discutiendo en los círculos literarios de aquí y de Montevideo si el admirable portalira de *Cantos de Vida y Esperanza* sabría triunfar en el teatro. Y es que, hasta sus más íntimos amigos ignoran que los primeros escauceos literarios los hizo Rubén en los escenarios de su país. En un medio más propicio, seguramente que el autor de *Los raros* habría realizado su revolución literaria con obras de teatro y no con libros. Cualquiera de los hermosísimos cuentos de Darío, sintetizan asuntos dramáticos. *La muerte de la emperatriz de la China*, por ejemplo, podría convertirse fácilmente en una de las más deliciosas comedias modernas (García Velloso, 1912).

La noticia llega pronto a la prensa española. Rosario Pino ofrece una entrevista en un medio madrileño a su regreso de la gira por Uruguay y Argentina, cuando iba a dar comienzo la temporada teatral. No hemos logrado localizar esta fuente primaria,⁷ pero un periódico tinerfeño, *La prensa*, al hilo del anuncio de las próximas funciones de la actriz por las islas, reproduce parte de esa entrevista en su edición del 28 de octubre. En ella, Rosario Pino confirma la solidez del proyecto de Darío, así como su compromiso profesional con los autores del modernismo:

Primero iré a Valladolid y Galicia, después a Barcelona y de allí a Roma y Milán. Después a París, a estrenar *La princesa está triste*, de Rubén Darío. [...]

—¿Qué obras tiene usted en cartera para estreno?

⁷ Al menos, dan cuenta también *La Época*, el 24 de agosto; *La correspondencia de España*, el 5 de octubre; *El País*, el 10 de octubre y *El Imparcial*, del 11 de octubre. <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/> (fecha de consulta: 13/03/2022)

—Pues, verá usted: de Rubén Darío, *La princesa está triste*; de Francisco Villaespesa, *Un nocturno de Chopín* y dos traducciones del portugués *Rosas de todo el año* y *Don Beltrán de Figueroa*.

—¿Qué más?

—*Luz*, de Joaquín Dicenta, *La sombra*, obra póstuma de Julio Herrera Reissig (Pino, 1912).

Lo cierto es que no se ha hallado ningún vestigio de esta obra, supuestamente inconclusa si damos crédito al testimonio de García Velloso, del que se desprende un posible trabajo de dramaturgia en colaboración. Quizás desalentase a Darío el anuncio de Rosario Pino acerca de su retirada de los escenarios al concluir la siguiente gira: el 3 de diciembre de 1912, la actriz fue entrevistada en la revista ovetense *Mundo gráfico* y, al tiempo que confirmaba los rumores de su despedida (“esta excursión —dice— que ahora hago por provincias, y que extenderé a Europa y América, será la última de mi vida teatral”), daba cuenta y detalle de los que serían sus últimos trabajos, entre los cuales ya no menciona la obrita de Rubén Darío. Dada la considerable e intencionada publicidad que se le había dado al proyecto pocos meses antes, de sus declaraciones parece inferirse que la actriz evita concretar o hacer referencia a ello:

El Sr. Da Rosa tiene trazado un plan cuyo desarrollo depende de circunstancias independientes de su voluntad y de la mía [...]. Está en nuestro programa ir a París y a Londres, pero aún no están resueltos estos viajes (Pino, 1912).

Urquiza señala como posible causa del descarte el talante de escritor “repentista” de Darío:

Testimonios que iluminan la desordenada y cambiante existencia del autor de *Azul*, dirán las causas que impidieron ver realizado el poema escénico para la eminente actriz Rosario Pino. En primer lugar, *La princesa está triste* iba a ser una obra de aliento, y Rubén Darío, como lo puntualiza José León Pagano, no fue nunca poeta de largo respiro. Cuando intentó —afirma— el poema de arquitectura dilatada —*Palenke*— o la novela de amplias dimensiones —*El hombre de oro*— no se logró en la prueba. (1967: 453)

Parece que la pareja Benavente-Pino hubiera alentado la vena teatral de Darío, pero una vez que el poeta errante se aleja de ambos, embarcado en otros proyectos y con una salud muy amenazada ya por su alcoholismo, a la reescritura teatral de la *Sonatina* le aguardaba una peripecia de lo más

fugaz. Sin embargo, aunque *La princesa está triste* de Darío no llegara a fraguar en poema dramático en aquel momento, en los versos de su *Sonatina* había dejado esbozado el poeta el misterioso conflicto que inspiraría versiones escénicas de muy diversa índole tras su fallecimiento.

A continuación, se ofrece un catálogo crítico con noticia bibliográfica y/o de representación de las variantes escénicas y dramáticas que germinaron entonces a partir de la *Sonatina*, versiones más o menos próximas a la lectura del poema que el propio autor daba en *Historia de mis libros*: “contiene el sueño cordial de toda adolescente, de toda mujer que aguarda el instante amoroso. Es el deseo íntimo, la melancolía ansiosa, y es, por fin, la esperanza” (1949: 143), y también, versiones inspiradas en su esencial musicalidad.

ECOS DE LA SONATINA EN ESCENA

Rubén Darío murió en Nicaragua el 6 de febrero de 1916. La noticia llegó a la tertulia de El Gato Negro donde se encontraban Valle-Inclán, Maeztu, Ortega y Azorín, que junto a otros escritores e intelectuales próximos a Darío se reunieron en el Ateneo para fraguar un acto de homenaje al poeta, cuyos testimonios literarios fueron compilados en *La ofrenda de España a Rubén Darío* por Juan González Olmedilla (1916). Nos interesa destacar aquí la participación del escritor peruano Felipe Sassone,⁸ que refirió la sentida reacción de Valle-Inclán en la necrológica que escribió para *La Esfera* el 19 de febrero de 1916,⁹ un texto bien conocido por la crítica y citado con frecuencia a cuenta de la anécdota sobre el aludido,¹⁰ más que por el interés que, sin duda, tiene el retrato

⁸ Felipe Sassone (Lima, 1884-Madrid, 1959) llegó a España muy joven, donde desarrolló una intensa actividad literaria y periodística. Fue novelista, poeta, ensayista y, sobre todo, un prolífico comediógrafo. Dejó una obra copiosa que apenas ha merecido atención de la crítica que, en general, se ha interesado más por sus escritos en prensa y sus libros de carácter autobiográfico debido a su valor documental: *España, madre nuestra* (1939) y *La rueda de mi fortuna. Memoria* (1958). Véase Cantavella (2011).

⁹ El mismo texto que recopila González Olmedilla (1916) bajo el título “El lírico de la raza latina” y que su autor inserta también al frente del poemario que dedica al nicaragüense, *La canción del bohemio y otros poemas* (Sassone, 1917).

¹⁰ –¿Ha leído usted?... ¡Pobre Rubén! Don Ramón del Valle Inclán me daba la noticia funesta, enrojecidos por el llanto los ojos brujos. –¡Es horrible! ¿Con quién comentaré ahora mi *Lámpara maravillosa*? Rubén hubiera tomado su wisky (*sic*), yo mi píldora de cáñamo índico, y nos hubiéramos internado en el misterio. Él era un hombre que estaba en contacto con lo misterioso. Y mientras así decía el maestro de las *Sonatas*, unas

literario que Sassone tributa al poeta. Aquí centraremos el foco sobre este escritor, que se sitúa en el círculo íntimo de Darío:

Más de una vez, en el París galante o en el Buenos Aires cosmopolita, durante el alba que seguía a las noches de sensualidad, el pobre poeta, brumoso de *spleen* y luminoso de aurora, ebrio del amor de las peripatéticas y de *wisky (sic)*, de ajeno y de champaña, abatíase en un diván profundo como su pena, y me hablaba de la muerte.

“—Felipe, —decíame, mientras acariciaba las solapas de su *smoking*— revela a la posteridad que el poeta se muere y que el poeta vestía de seda” (Sassone, 1916).

Según refiere en sus *Memorias*, Felipe Sassone ya había conocido a Rubén Darío en el entorno de Santiago Rusiñol, en la Barcelona donde transcurrieron sus años de juventud, antes de su establecimiento definitivo en Madrid en 1907 (Sassone, 1958). Como más arriba nos detuvimos en aquella empresa del Teatro de los Niños de Jacinto Benavente, remitimos a ese contexto para situar a Sassone entre la pléyade de escritores próximos al dramaturgo nobel, a partir de su contribución con una pieza de su cosecha para la cartelera del Príncipe Alfonso: *El último de la clase*, estrenada el 13 de enero de 1910. Así relata él mismo sus inicios en la carrera dramática de la mano de Benavente, en una entrevista en *La Voz*, el 26 de julio de 1934:

Yo iba a la peña que don Jacinto reunía en El Gato Negro. Escuchaba a todos con los ojos muy abiertos y apenas metía baza en la conversación. Un día, don Jacinto dejó caer estas palabras: “—Me falta una comedia para completar el cartel del Teatro de los Niños y me la va a escribir usted... —¿Yo?... —Sí, usted. —Pero, don Jacinto, si yo no he escrito nunca para el teatro... —Es igual; coja un cuento de Amicis y adáptelo. Le saldrá a usted bien”. Corrí a mi casa, me puse a escribir y, al día siguiente, le llevé la obra. La leyó y me llevó ante Porredón. Fue él mismo quien llevó la obra a la compañía y luego se marchó diciendo: “—Desde mañana, el señor Sassone vendrá a dirigir su comedia”. Y así salté al teatro, por obra y gracia de don Jacinto.

A todas luces, estos vínculos de Sassone habrían sido el caldo de cultivo de su redacción de *La princesa está triste*, que fue publicada tras

lágrimas brillaron en los cristales de sus quevedos, y la ambigüedad de sus barbas tembló bajo la voz doliente. (Sassone, 1916).

su estreno en el Teatro Infanta Isabel el 15 de mayo de 1916,¹¹ es decir, tan solo tres meses después del fallecimiento de Rubén Darío (Sassone, 1916b). Al estilo de las adocenadas comedias burguesas que se estrenaban en el Madrid de la época, la obra tiene de dariniana acaso que el telón se abriera con los versos de la *Sonatina* entonados por los dos personajes femeninos, Margot y Amalia, que protagonizan la obra, y el recurrente homenaje de la primera, “propagandista implacable de la *Sonatina*”, en el que tampoco falta el tono burlón, pues un loro que hay en la casa repite machaconamente los primeros versos, provocando la queja amarga de la dama: “—¡Es que en casa no hay quien tenga sensibilidad!”, a lo que Amalia responde con notable ironía, “—¡Naturalmente! ¡Qué vamos a tener! Solo tú y el loro, que es americano, y poeta...” (Sassone, 1916b: 8).



Una escena de la comedia en tres actos “La princesa está triste”, original de D. Felipe Sassone, estrenada con gran éxito en el Teatro Infanta Isabel

FOT. SALAZAR

Fotografía del estreno de Sassone, publicada en *Mundo Gráfico* el 24 de mayo de 1916.

Tampoco hay conexión alguna de orden temático que evoque la creación de Darío, a salvo del “sueño cordial de toda adolescente”, que en la comedia es tratado de forma superficial, como anécdota que da lugar al conflicto.

Las dos hermanas “casaderas” presentan unos caracteres semejantes —salvando todas las distancias— a las Nise y Finea de *La dama boba* de Lope: no hay aquí rivalidad, pero sí aspiraciones contrarias respecto al

¹¹ Protagonizaron la comedia Ernesto Vilches, conocido actor y empresario de la época, y María Palóu, que entonces formaban compañía. Unos años después, la actriz se convertiría en esposa de Sassone y, desde entonces, ya no cesó de escribir para el teatro.

amor. Para José Alsina (1916), crítico de *Mundo Gráfico*, el autor pone en escena la realidad y el ensueño:

El triunfo se inclinaba allí hacia la prosa; pero al notar que en ella hubiera estado tal vez la felicidad soñada, conveníamos en que el dramaturgo no la consideraba como tal prosa, sino que procuraba unirla con las claras cualidades apetecibles. Un gran amor firme y desinteresado excluye indudablemente el prosaísmo [...].

El exceso de idealismo de Margot, contagiada por su adicción a la poesía (modernista, se infiere), mueve la difusa acción e impregna de cierto tono irónico (autorreferencial) la obra. Sassone remata previsiblemente la pieza con un final en bodas y la lección aprendida por Margot, que endereza el rumbo. Por si cabía alguna duda, el autor hace explícita su moraleja, al estilo de Charles Perrault:

Mujercitas soñadoras, mujercitas exaltadas y románticas, muñequitas preciosas que tenéis alma: no dejéis nunca el cariño apacible de vuestro novio prosaico, por un amor mentiroso y postizo, de novela, que bien aman los que mal saben de literaturas, de elegancias y de vanidades, los sencillos de corazón, los que tienen para estas cursilerías del arte y del sentimiento, una suave sonrisa de piedad, sin menosprecio (Sassone, 1916b: 66).

El público del Teatro Infanta Isabel aplaudiría a rabiar, sin duda, al verse interpelado. A tenor de la crítica de Juan Franqueza (1916) en *El Globo* al día siguiente del estreno, el secreto del éxito de la comedia fue reflejar con fidelidad “lo que en la vida pasa”:

La fábula de la obra de Sassone estrenada anoche y los personajes que en la nueva comedia intervienen son conocidísimos. Tú, amigo lector, y yo y todos sabemos de una historia igual a la que en *La princesa está triste* se desarrolla. [...] Margot, la chiquilla soñadora que desprecia el amor verdadero de un hombre bueno, fascinada por las galanterías poético-sentimentales, y la mundanidad, y la rebuscada elegancia de un pollo “bien”, buscador de dotes; Franz, el amador desventurado; Ernesto, el afortunado rival; Amelia, hermana de Margot y antítesis de ella; el tío Daniel, don Joselito, la escritora Ninón, Carlos, etc. [...] En la nueva obra de Felipe Sassone hay que alabar también la tendencia. *La princesa está triste* es un canto a la vida honrada y laboriosa, al amor casto y apacible que no conoce las locuras de los ensueños, pero es capaz de todos los sacrificios que exige la realidad. Eso es Franz, a quien finalmente acudirá Margarita, enamorada.

La fórmula que Sassone desarrollaba con éxito en los teatros de Madrid fue calificada con sorna por el crítico Enrique Díez Canedo (1918), a raíz del estreno de *La señorita está loca*, cuyo comentario le encaja perfecto a nuestra pieza: “comedia sentimental elegantemente amueblada, con alusiones a la tristeza del vivir, a los extravíos de la juventud y a la superioridad de la mujercita que tiene el corazón en su sitio”. Por su parte, Guillermo Fernández Shaw (1923) subrayaba, condescendiente, la *simpatía* del teatro escrito por Sassone: “Es acaso la característica de todas sus comedias. [...] Ambientes luminosos y diálogos cordiales y fluidos que dan a las obras ese atractivo especial que se llama simpatía”. Para la crítica actual, desde una perspectiva histórica, del abultado corpus de comedias de Sassone solo se ponen a salvo dos farsas con cierto interés por su experimentación metateatral, *Noche de amor* (1927) y *¡Sí, señor, se casa la niña!* (1928), “que ponen en entredicho el pretendido papel de representación social, en clave realista, de la comedia burguesa más adocenada” (Huerta, Peral y Urzáiz, 2005: 655).

Parece claro, por lo brevemente apuntado aquí, que Felipe Sassone, aprendiz benaventino, es una figura de cierta relevancia en el panorama teatral de la Edad de Plata, cuya obra dramática merece un estudio de conjunto a fin de que sea valorada su aportación en aquella etapa y se estudie su evolución posterior, sobre todo en relación con su contribución a la empresa teatral durante la dictadura y, también, se le ha de tomar en cuenta como cronista acreditado del rumbo literario y escénico del teatro a partir de su propio declinar en los escenarios, mediada la década de los años 1950.

La siguiente *Princesa*, fue la escrita por Raúl Contreras con cuya edición de 1925 abríamos el trabajo. La obra nunca se representó; tal vez lo intentase su autor con alguno de los productores teatrales de la época, pero tanto el ilustre prologuista como los críticos que la reseñaron en prensa quizás tuvieron un efecto disuasorio, al poner en duda sus posibilidades escénicas:

Como pieza de teatro poético acaso sea más bien para leída que para ejecutada en el teatro. Con todo eso, bien pudiera ejecutarse y representarse, tan conforme a la realidad ha sido fantaseada y tan en particular diseñados personajes y escenas. Mantiénense el interés y curiosidad del espectador durante toda ella y sube de punto al despeñarse el desenlace final (Cejador, 1925: 6).

En la misma línea se manifiesta el crítico de *El Globo*, el 8 de junio de 1926, que parece no haber pasado de los preliminares:

Claro es que, por la naturaleza especial del género, *La princesa está triste* es un exquisito poema más propio para saborearlo en lectura que para convertirlo en materia de representación objetiva; pero de una y otra forma, las glosas del señor Contreras son manjar para paladares refinados, que avalora un sobrio prólogo de don Julio Cejador.

Sin duda, mayor interés entraña la reseña que le dedica Enrique Díez Canedo en su revista de libros del diario *El Sol*, publicada el 4 de noviembre de 1925. La reproducimos por extenso, dado que nunca se ha recogido en volumen impreso,¹² pese a su interés y rigor crítico. Coincidimos, en parte, con él en su juicio sobre el efecto pernicioso del manoseo popular de los versos de Darío,¹³ tal vez motivo principal por el que, casi tres décadas después de su creación, apenas suscitó interés esta versión teatral verdaderamente apegada al original:

Todos conocen la *Sonatina*. No hay versos más divulgados entre los de su autor. Con facilidad parodiados y parodiados mil veces, su misma inmaterialidad los ha hecho accesibles al trato familiar de los menos familiarizados con la poesía. Quizá sea solo la cadencia de sus alejandrinos lo que a muchos les halaga. No se suele pensar qué idea palpita bajo las imágenes del poeta, qué alegoría, qué alusión encierran esas estrofas. Hay quien las ve como una simple miniatura, como un cuadro brillante, sin

¹² Catalogada por Jiménez León (2011) como crítica teatral, aparece firmada en *El Sol* como hacía con frecuencia con las iniciales E.D.C. No tenemos constancia de la edición parcial o total de esta interesantísima reseña crítica, en la que Díez Canedo, poeta liminar en la senda rubeniana –*Versos de las horas* (1906) y *La visita del sol* (1907)–, restaura el mérito y el misterio de la composición de Darío.

¹³ El propio Díez Canedo echó mano con sorna de los versos de la *Sonatina* en la columna “La cena de las burlas” de *La Voz*, el 24 de abril de 1922, para celebrar el fin de las funciones de *El idiota*, protagonizada por el actor Juan Santacana, en el Teatro de la Princesa de Madrid: “¡La Princesa está triste! ¡Ya se fue Santacana! El actor que la Manco-munidad catalana regaló a los Madriles hace menos de un mes se ha marchado y no vuelve. ¡La Princesa está triste! Su genial latiguillo, más gracioso que un chiste, ya no lanza en sus tablas ese actor tan cortés. ¡Ya se fue Santacana! ¡Bien su ausencia se nota! Si él nos falta, decidnos, ¿quién va a hacer *El idiota*? [...]”. Tampoco este texto de Díez Canedo ha sido recogido en volumen alguno, aunque Jiménez León (2011) registra un artículo sobre la compañía de Santacana en *El Sol*, el 5 de junio de 1925.

trascendencia, y quien, más allá de la deslumbradora urdimbre, ve una luz espiritual vivísima, como el desposorio del alma con la belleza, o una devoradora llama sensual.

La princesa de la *Sonatina* con la familiaridad ha perdido encanto. Si se la llevase un hada por dos o tres siglos y volviera después, podría recuperar para todos ese prestigio que hoy, solo hecha abstracción de tantas consideraciones accesorias, puede encontrar momentáneamente ante los más fervorosos.

Don Raúl Contreras ha de ser uno de estos. Su atrevimiento, que los más exigentes calificarán de profanación, ofrecía peligros que a él no se le escapaban. [...] Había, ante todo, que agrandar. [...] Por este lado es por donde más peca *La princesa está triste*. Al pasar de la lírica a la dramática, se ha cambiado necesariamente su materia, los rasgos del modelo, aunque se hayan seguido con fidelidad; pero el cambio de escala les quita aquel menudo primor que en el original resplandecía.

Qué ha puesto don Raúl Contreras, a más de lo que debe a Rubén Darío en la realización de *La princesa está triste*. [...] Nos hallamos frente a una obra de lo que se suele llamar “teatro poético”. Representable o no —y esto quédese para que lo discuta quien quiera—, es positivo que el autor ha pensado en la posibilidad de que se representara. Lo prueba de modo terminante ciertas acotaciones, ésta, por ejemplo: “Las bailarinas ejecutan danzas orientales, mientras el bufón las imita cómicamente entre las risas de la Corte y el mal humor del visir” [...]. Y no solo para las tablas sino, diríamos, para la música está concebida la escenificación de la *Sonatina*, a juzgar por la calidad de los versos, siempre sonoros, por los metros cantables de las escenas más líricas. De representarse, requeriría, por lo menos un acompañamiento, lo que los franceses llaman *musique de scene*, en que se recogiera el sentimiento inaprehensible para la palabra.

Como obra dramática, quizá lo que le sobra en delicadeza, le falta en verdadera acción teatral. Los versos en que se percibe, más bien por alusiones, el influjo de Darío, suenan bien por sí solos. Una nueva conclusión, menos vibrante que la del poeta nicaragüense, pone en las últimas escenas del poeta salvadoreño un velo de melancolía. La princesa encuentra el amor, pero al lado de la muerte. Don Raúl Contreras no solo se ha conformado con una solución simplemente dichosa. Ha aspirado a una nota más grave y emotiva para terminación de su drama, que en nuestro teatro en verso podría situarse junto a determinadas obras de Francisco de Villaespesa. Si no las llega a superar, tampoco les cede en nada (Díez Canedo, 1925).

Señalaba Díez Canedo el misterio que encierran los versos de Darío en torno al achaque de tristeza de su Princesa, preguntándose por la idea

trascendente “que palpita bajo las imágenes del poeta”, adelantándose a la crítica posterior, que apunta a la expresión del alma del propio Darío, “angustiada y sin libertad, anhelante de una redención por el amor, [...] un alma que busca lo bello, lo verdadero y el misterio de lo trascendente”, en palabras de Acereda (1995: 31), que resultan ser la clave de lectura en la propia dramaturgia planteada por Contreras:

Noche de plata y de zafir
 que triste me haces suspirar,
 ¡róbame el tedio, hazme sentir
 lo que no ceso de soñar!
 En ti quisiera yo vivir,
 la forma humana abandonar,
 toda mi alma diluir
 en la luz pálida y lunar...
Un momento de silencio, y después habla cada vez más dulce y quedo.
 Para no hablar, ni oír, ni ver,
 quiero sumirme en un sopor...
 Clara y sutil quisiera ser,
 como el cristal, como el vapor,
 mi cuerpo frágil disolver
 en el perfume... de una flor (Contreras, 1925: 51).

El Hada Madrina se lleva en su “carroza argentina, tirada por dos blancos cisnes” a la Princesa, liberándola de su jaula de oro, en busca de “amor, espacio y nido”. Y de su mano conoce al Poeta que, como la propia princesa, persigue lo inefable, lo invisible, lo intangible. Tiene lugar el encuentro entre ambos en un espacio simbólico, un paraje encantado e idílico, en el que por fin se reconocen y enamoran. De regreso en su palacio, su corte de criadas finge creer su relato de su viaje iniciático en busca del príncipe encantado por el Hada. Allí aguarda su llegada junto a su padre y su séquito, pero en ese mundo “real” no comparecerá tal príncipe, sino el humilde Juglar —amor prohibido para la Princesa—, cuya osadía castiga el Rey con la muerte. De modo que este final trágico sella el destino de la Princesa dariniana, que al salir de su sueño habrá de seguir persiguiendo, “sin tregua, por el cielo de Oriente, / la libélula vaga de una vaga ilusión”.

Tal parece que sucede con la faceta rítmico-musical de los versos de Darío, como con la dicotomía lectura anecdótica (“miniatura, como un cuadro brillante”) vs. lectura trascendente (“como el desposorio del alma

con la belleza, o una devoradora llama sensual”), así mismo se ha interpretado la *Sonatina* musicalmente, “desde la seriedad y el ritmo musical anapéstico de sus versos hasta la parodia popular y culta” (Acereda, 1995: 29), muestra de lo cual son las dos versiones musicales que surgieron por los mismos años que la glosa dramática de Raúl Contreras: la primera, en género revista, por Manuel Bertrán y Julio Torcal en 1925, y la segunda, la suite *Sonatina*, después ballet lírico, de Ernesto Halffter (1927-1928).

El *ABC* del 6 de octubre de 1925 da cuenta del estreno de la revista *La princesa está triste* en el Teatro Rey Alfonso:

A buen seguro que si la princesa de la *Sonatina* rubeniana hubiera asistido anoche en el Rey Alfonso al estreno de la fantasía cómico-lírica de Adama Martínez y los maestros Torcal y Bertrán Reyna, hubiese sacudido mucho más pronto su tristeza, ante la gracia del libro y la gentileza de las situaciones musicales de las artistas del coliseo de Cedaceros y de los figurines.

El 11 de febrero de 1928 se escuchó la segunda en versión sinfónica, dirigida por el propio Ernesto Halffter, en el Palacio de la Música de Madrid. Más tarde, la compañía española de Antonia Mercé “La Argentina”, realizó el estreno escénico el 18 de junio de ese año en París, con decorados y figurines de Beltrán-Masses.

Las figuras y los elementos que pinta Rubén Darío en su poema están muy acordes con la propia estética de la Música Nueva, y más concretamente con el mundo musical del joven Ernesto Halffter. El poema de Rubén Darío no deja de ser un cuento de hadas, que nos une con un mundo infantil al que había recurrido anteriormente el propio Ernesto Halffter. El mundo de hadas, de princesas con ojos azules y caballos alados junto a pavos reales, que dibuja Darío en su poema se encuentra absolutamente unido al propio lenguaje musical de Ernesto Halffter (Palacios, 2008: 384).

Todavía en 1942, en el periódico *ABC* del 18 de septiembre, el crítico Miguel Ródenas, da noticia del estreno en el teatro Lope de Vega, de El Escorial, “con gran éxito [de] la historia lírica de los señores Pepe Núñez, Carlos Sabau y Álvaro Suárez-Valdés, titulada *La princesa está triste...*” Más que una crítica de teatro, se trata de una nota de sociedad:

La obra, de original argumento y fácil diálogo, en verso, montada con lujo verdaderamente inusitado, constituyó un clamoroso éxito para sus autores,

que demostraron estar capacitados para empresas de más altos vuelos en escenarios de más talla. La interpretación, magnífica, estuvo a cargo de distinguidos aficionados, destacando entre ellos las señoritas De Rienzi, Jordana de Pozas, Ortiz, Montaner, Díaz Varela y los señores Núñez (encarnando magistralmente el difícil papel de centurión romano), M. Isern, Lescura, Levenfeld, y otros. Los cantables de la opereta estuvieron a cargo de bellísimas señoritas que veranean en El Escorial, y todos hubieron de ser repetidos varias veces entre continuas ovaciones.

CONCLUSIÓN

A la luz de estas secuelas escénicas del poema de Darío, solo cabe concluir que tal vez la propia celebridad de aquellos versos fue el principio y el fin de un proyecto tan pronto anunciado como abandonado por el nicaragüense, que inspiró a otros autores que lo admiraron. El mérito del original nos impulsó a seguir el rastro de aquellas piezas y rescatar sus testimonios bibliográficos y críticos, sin sospechar que depararía los hallazgos que aquí hemos presentado.

Lo cierto es que no podemos darle la razón a Enrique Díez Canedo, cuando dice que “La princesa de la *Sonatina* con la familiaridad ha perdido encanto. Si se la llevase un hada por dos o tres siglos y volviera después, podría recuperar para todos ese prestigio que hoy”. Algo más de un siglo ha transcurrido y perduran en la memoria escolar aquellos versos, como decíamos, pues desde 1940, al menos, la *Sonatina* se reescribe y se reedita con frecuencia bajo la etiqueta “infantil”, ya en manuales de Lengua y libros de Lectura desde la década de 1950, ya como recreaciones meramente evocadoras del original, o bien revitalizado el poema-relato en nuevos formatos de representación.¹⁴

¹⁴ Esta es otra trayectoria de la *Sonatina* de la que nos ocuparemos en otro lugar, pero creemos pertinente señalar algunos ejemplos. La fecha de 1940 va apuntada aquí por la versión del catedrático de enseñanza media Eduardo Juliá Martínez, titulada *La princesa está triste... Cuento infantil en dos actos y cuatro cuadros, en verso y en prosa*, que publicó ese año la editorial madrileña Victoriano Suárez. Más próximas a nuestro tiempo son las ediciones-álbum, entre las que destacamos el ilustrado por Carmela Mayor para la prestigiosa editorial Kalandraka en 2002, así como otras reescrituras para lectores infantiles, como la de Carlos Fabretti, *La princesa está triste* (Madrid, SM, 2006).

BIBLIOGRAFÍA

- Acereda, Alberto (1995), “La expresión del alma en el modernismo: relaciones contextuales entre la *Sonatina* de Rubén Darío y algunos escritos de Amado Nervo”, *Hispanófila*, 115, pp. 29-37.
- Alsina, José (24 de mayo de 1916), “Crónicas teatrales. *La princesa está triste*”, *Mundo Gráfico*.
- Benavente, Jacinto (13 de julio de 1907), “El teatro de los poetas”, *Heraldo de Madrid*.
- Benavente, Jacinto (26 de octubre de 1908), “De sobremesa”, *El Imparcial*.
- Benavente, Jacinto (1992), *Los intereses creados*, ed. Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra.
- Cantavella Blasco, Juan (2011), “Felipe Sassone (1884-1959), el periodista español que nunca dejó de ser peruano”, *Correspondencias & Análisis*, 1, pp. 243-262.
- Cejador, Julio (1925), “Prólogo”, en *La princesa está triste. Glosa escénica de la Sonatina de Rubén Darío*”, Madrid, Editorial Reus, pp. 5-7.
- Cervera Borrás, Juan (1975), “El teatro, Cenicienta de la literatura infantil”, *Educadores: revista de la federación española de religiosos de enseñanza*, 81, pp. 109-117, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-cenicienta-de-la-literatura-infantil--0/> (fecha de consulta: 1/03/2022).
- Cervera Borrás, Juan (1982), *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional.
- Darío, Rubén (1896), *Prosas profanas y otros poemas*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos.

- Darío, Rubén (1949), *Poemas en prosa: historia de mis libros*, Madrid, Afrodísio Aguado.
- Darío, Rubén (1950), “Notas teatrales”, en *España contemporánea*, Madrid, Afrodísio Aguado.
- Díez Canedo, Enrique (31 de octubre de 1918), “La señorita está loca, de Felipe Sassone”, *España*, 186.
- Díez Canedo, Enrique (4 de noviembre de 1925), “Revista de libros”, *El Sol*.
- Fernández Shaw, Guillermo (13 de junio de 1923), “La simpatía de las comedias de Felipe Sassone”, *Las provincias de Valencia*.
- Franqueza, Juan (16 de mayo de 1916), “Nota teatral”, *El globo*.
- Gallegos Valdés, Luis (1996), “Centenario. Raúl Contreras”, *Cultura. Revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte*, 77, pp. 96-105.
- García Padrino, Jaime (2004), *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- García Velloso, Enrique (8 de agosto de 1912), “Teatros”, *Caras y caretas*.
- González Olmedilla, Juan (1916), *La ofrenda de España a Rubén Darío*, Madrid, Editorial América.
- Huerta Calvo, Javier, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada (2005), *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa.
- Huerta Calvo, Javier (2012), “El Teatro de los Niños, de Jacinto Benavente”, *Don Galán: revista de investigación teatral*, 2, pp. 72-80, en https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_1 (fecha de consulta: 2/2/2022).
- Jiménez León, Marcelino (2011), *La obra crítica de Enrique Díez Canedo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.

- Mejías Alonso, Almudena y Cristina Bravo Rozas (2017), “Visiones teatrales de Rubén Darío”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46, pp. 101-115.
- Palacios, María (2008), *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- Pino, Rosario (28 de octubre de 1912), “Vida Teatral”, *La prensa*.
- Rovira Soler, José Carlos (2005), “Sobre tres recepciones americanas para conmemorar en 2005”, Ulpiano Lada y Álvaro Arias-Cachero (eds.), *La literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras*, Oviedo, Gobierno del Principado de Asturias, pp. 59-68, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-hispanoamericana-mas-alla-de-sus-fronteras/html/1b4c5527-4dc4-4f78-9ff2-548c0d6750b9_12.html (fecha de consulta: 21/2/2022).
- Sassone, Felipe (19 de febrero de 1916), “Rubén Darío ha muerto”, *La Esfera*.
- Sassone, Felipe (1916b), *La princesa está triste*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- Sassone, Felipe (1917), *La canción del bohemio y otros poemas* (1917), Madrid, Viuda e Hijos de Sanz Calleja.
- Sassone, Felipe (1958), *La rueda de mi fortuna. Memorias*, Madrid, Aguilar.
- Urquiza, Juan José (1967), “La amistad de Rubén Darío y Enrique García Velloso”, *Revista Atenea*, 415-416, pp. 437-456.
- Valera, Juan (1958), *Cartas americanas. Obras completas III*, Madrid, Aguilar, pp. 211-312, en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cartas-americanas--0/> (fecha de consulta: 10/03/2022).
- Vargas Vila, José M^a (1994), *Rubén Darío*, Caracas, Ayacucho.