

ENCARNACIÓN LÓPEZ JÚLVEZ, LA ARGENTINITA: ENTRE EL FOLKLORE Y LA VANGUARDIA

CELIA DíEZ HUERTAS
Historiadora del Arte

Cuando se comienza a investigar a un personaje, perdido entre libros y revistas, parece que todas las noticias que se encuentran son pocas. Se sufren, incluso, momentos de total indignación: ¡cómo no se contó esto, o aquello, con lo importante que fue!

Para el investigador, el personaje investigado se convierte en pieza clave para el desarrollo una serie de acontecimientos, y la idea de que no haya un solo libro, una sola publicación que exceda de las cinco páginas sobre su persona, parece realmente inconcebible.

Este es el caso de Encarnación López Júlvez, La Argentinita, una artista altamente reconocida en su época, que hoy ha caído en el olvido.

Nació en Argentina, en 1896, y murió en EEUU, en Nueva York, en 1943. A lo largo de su carrera ostentó una manera de entender y vivir el arte que la hacen realmente indispensable dentro del entramado de la vanguardia española anterior a la Guerra Civil. Por eso resulta desesperanzador no encontrar ciertas noticias, fundamentales, como el hecho de que en Madrid no hubiera eco suficiente de que La Argentinita estaba colaborando con los Ballets Rusos, o incluso que en determinadas publicaciones se llegue a confundir a La Argentinita con la también renombrada bailarina Antonia Mercé, La Argentina.

La época más fructífera en lo que a recogida de datos se refiere ha sido la de los años treinta. Durante estos años, Encarnación López, desarrollo una extensa labor: desde grabar discos, hasta el colaborar con los Ballets Rusos de Montecarlo, pasando por el montaje de *El amor brujo* de Falla, una de las obras más representadas de la época, a la que supo dar un giro genial, que le proporcionó abundantes y magníficas críticas. Aunque la prensa de la época es modélica en su discreción a la

hora de tratar el mundo de la farándula, se percibe claramente que La Argentinita estaba muy bien considerada y que se la respetaba muchísimo. Esta claro que el baile era su mejor tarjeta de presentación: un arte sin ayes ni peros y con mucho aplauso. Además, y Encarnación estaba orgullosa de ello, sus amigos, pertenecían a la vanguardia artística del momento; y pocos artistas de su género podía presumir de lo mismo.

El círculo en el que se movía, nos confirma que el arte de La Argentinita no tenía nada de frívolo y que iba en paralelo con las inquietudes intelectuales y artísticas de su tiempo. La riqueza de personajes y de momentos que se cruzan en su camino, ha sido como una tabla de salvamento a la hora de intentar reconstruir su actividad artística. Tras su pista, se ha buceado en la vida de Federico García Lorca (ambos eran padrinos del hijo de Federico de Onís), en la de Ignacio Sánchez Mejías, al que «aire de Roma andaluza / le doraba la cabeza», el gran amor de su vida; así como en las biografías de Falla o Alberti, todos ellos amigos y colaboradores.

Con su hermana Pilar se fue de España y vivió en el exilio los últimos diez años de su vida. Sobre su salida de España, hay una única noticia que nos podría servir para elucubrar al respecto, y que nos ayudaría a entender la inclinación política de Encarna, bastante fácil de intuir si nos guiamos por quien le rodeaba. Es la publicada en *El Debate* el 29 de Junio de 1933¹, donde se aclara que, en el concierto dedicado a los obreros en el teatro Español, no dirigió la palabra al público La Argentinita, como se anunció seguramente en otra edición del periódico, sino María Teresa León. La actividad política, y su relación con la más rabiosa vanguardia, de la entonces colaboradora de Rafael Alberti, vinculado también en esos años al Partido Comunista, es de sobra conocida, y se hizo patente en unos reportajes que, para el citado periódico, escribió sobre el teatro y el cine ruso del momento. Con todo esto podemos pensar que, aunque la militancia de Encarnación no fuese tan transgresora como la de otros miembros de su círculo, el hecho de permitirse arengar al público de sus espectáculos con proclamas de marcado carácter socialista, hizo que se la tratase como al resto de los intelectuales del bando republicano.

Una de las facetas más interesantes de la Argentinita, es la que nos lleva a estudiar las manifestaciones plásticas inspiradas por su persona. A nivel plástico, podríamos hablar de dos vertientes que parten de ella: una como modelo, que derivaría directamente de lo generado por su imagen y otra como productora de escenografías, en la que incluso podríamos considerarla como una inspiradora de tendencias en lo que se refiere a escenarios. Cada una de ellas tiene un contexto, y desde el punto de vista de un historiador del arte, deberían ser estudiadas en conjunto con otras manifestaciones artísticas de la época. En el primer caso hablaríamos de todas las

¹ *El Debate*, Madrid, 29/6/1933.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

caricaturas, dibujos, pequeños apuntes que ilustran los periódicos, sin olvidar la pintura que de ella hizo Julio Romero de Torres. Sería el conjunto de la obra gráfica que la tiene a ella como protagonista, normalmente en plena acción, bailando. La otra se referiría a la provocada en sus espectáculos, es decir, la que haría conectar, en este caso, al ballet con las tendencias pictóricas del momento, y la que nos daría más lazos de unión entre la Argentinita y la vanguardia, personificada en varias ocasiones por Fontanals o Dalí. Estaría por determinar cual es el verdadero papel desempeñado por Encarnación en la elección de tal o cual pintor o escenógrafo, y si realmente podríamos adjudicarle un interés o un cuidado especial a la hora de elegir a estos artistas, en espera de darle a su espectáculo un marcado toque de modernidad.

De lo que sí podemos hablar con seguridad es de su aportación al baile español; sus coreografías eran muy aplaudidas, y su prestigio está más que probado: Massine la llamó para que colaborase con él en la coreografía de *Capricho español*, con los ballets rusos de Montecarlo. Su afán por recuperar o estudiar los bailes tradicionales, dicen mucho de lo que sería su arte: sencillo, pero con el respaldo de la tradición, que hacía que su baile fuera natural para el gran público, al propio tiempo que inolvidable al darle un significado toque de actualidad.

El único recuerdo digno a esta gran bailarina, lo escribió Federico de Onís, desde la universidad de Columbia. El texto es muy emotivo, con una chispa de indignación envuelta en tristeza. En él, además de hacerle un bello elogio como bailarina, nos enteramos de su contribución a la antropología de la danza, ya que escribió un libro sobre bailes españoles que, desgraciadamente, no fue editado. Onís nos habla de una bailarina inquieta intelectualmente, que se preocupa por darle un sentido a su baile, al que siempre busca renovar, haciéndolo descansar, al mismo tiempo, en sus propias raíces. No debemos por lo tanto quedarnos con la imagen de una mera bailarina, sino de una artista que articula y entiende el espectáculo de la danza como un todo globalizador, en el que se encuentran tendencias artísticas tan dispares como las de la tradición y las de la vanguardia.

Los comienzos

Existe una fuente principal para documentarnos sobre los inicios de la Argentinita en el mundo de la farándula. Es el libro de Diego López Moya² *La Argentinita-Confidencias*, publicado en 1915, es decir cuando la artista tenía diecinueve años.

² Lo encontramos anunciado en *Mundo Gráfico*, Madrid, 8/12/1915.

El autor, que ya había escrito un libro sobre Pastora Imperio, nos relata, con una prosa que no tiene desperdicio, la infancia de Encarnación, hija de emigrantes españoles en Argentina. Leyendo este libro podemos pensar que fue una niña prodigio, y que de la mera afición de su padre por ir a un café de la calle 25 de Mayo, nació en la niña el deseo de bailar. Cuenta, incluso, como una «antigua bolera» vaticinó los éxitos de la que sería una gran artista. El valor del libro está en que es la propia Argentinita la que hace estas «confidencias», y por lo tanto podemos considerarlo una fuente fidedigna de los primeros diecinueve años de su carrera profesional. Llama la atención como enseguida se puso a bailar, lo que nos hace conceder a su padre la visión propia de un experimentado empresario teatral. Pero es gracias al texto de Pedro Vaquero, que seguramente tuvo oportunidad de hablar con su hermana Pilar en 1990, el que explica que los padres eran «profesionales del teatro en gira artística por Latinoamérica»³ y que por lo tanto, ni la niña era prodigio, ni el padre tenía una privilegiada mente para el negocio del espectáculo. Seguramente Encarnación bailaba desde los tres años porque era lo que veía que se hacía en casa y así lo siguió haciendo, trabajando toda su vida. De todos modos, no dudamos en remitir directamente a este texto incomparable, con prólogo de la propia Argentinita, donde dice, con mucha gracia y desparpajo, que ahora que tiene un libro, se siente tan importante como «el Gallo».

Al cotejar estas «confidencias» con noticias de diarios de la época nos enteramos, sin edulcorantes, que sus comienzos fueron realmente de «Music-Hall». Hacía de todo: bailaba, cantaba e imitaba a las grandes artistas del momento. Cuando por primera vez la contrataron en el teatro Romea este era su repertorio. Pero claro, una imitación es una imitación, y a las «folclóricas» nunca les ha gustado ese tipo de broma, por mucho que fuese la Argentinita la que la hiciese, así que la insigne e imitada Raquel Meller, ni corta ni perezosa, subió al escenario del Romea desde el patio de butacas, dispuesta a arrancarle todos los pelos a la pobre Encarnación⁴. La escena mereció una columna en el periódico: debió de ser de las que hacen época.

Era, por lo tanto, una artista conocida cuando se encontró con Federico García Lorca, en 1919. El primer encuentro fue algo casual, ya que cuando Federico vino a Madrid la primera vez en 1919, para ingresar en la Residencia de Estudiantes, se alojó en una casa, seguramente por insistencia de su madre, donde, según Ian Gibson, antes había vivido la Argentinita⁵. Sería después, ya en los años veinte, cuando pudo comprar el piso de la calle del General Arrando, donde su hermana Pilar vivía toda-

³ VAQUERO, P *Colección de Canciones Populares Españolas*. Sonifolk, Madrid, 1994.

⁴ *Mundo Gráfico*. Madrid, 10/11/1915.

⁵ GIBSON, I. *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York*. Barcelona, Grijalbo, 1985.p.154.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

vía en 1990. Casual o no, el encuentro fue suficiente para que Lorca la llamase para que participase en el montaje del *Maleficio de la mariposa*: «Para Fernández Almagro, uno de los mayores atractivos de la obra radicaba, precisamente, en su utilización de recursos propios del ballet, y ¿quién mejor que Encarnación López, la Argentinita, buena amiga ya de Federico para interpretar, al compás de la música de Grieg, el frágil baile de la mariposa? (...) Él mismo nos dice: «parecía garantizar el éxito con su danza en momento decisivo: baile fascinante, maléfica sugestión del la Mariposa, en vuelo sobre las bajas realidades de la vida»⁶.

En un viaje a Granada, en Junio de 1919, el empresario Martínez Sierra y su compañera Catalina Bárcena, asistieron a la lectura de un poema, que fue el germen de esta primera obra de teatro de Federico, desaparecida actualmente. El famoso empresario del teatro Eslava animó a Federico a que escribiera una obra basándose en ese texto: «¡Este poema es puro teatro! ¡Lo que tiene que hacer ahora es ampliarlo y convertirlo en teatro de verdad! Yo le doy mi palabra de que se lo estrenaré en el Eslava»⁷.

Lorca consigue terminar la obra, accediendo a los ruegos de Don Gregorio, sobre todo por las ganas que tenía de estrenar, siendo aún tan joven y además, en el teatro más vanguardista de Madrid en aquel momento en Madrid. El 11 de Marzo de 1920, se anuncia en *El Heraldo*, que esa noche se estrena *La estrella del prado* «primera obra dramática de un poeta nuevo y muy interesante: Federico García Lorca»⁸. Al día siguiente se anuncia, también en *El Heraldo*, que la obra en cuestión se representará el siguiente jueves (es decir el día dieciocho)⁹. Esta noticia se refuerza al día siguiente, día trece, pero vemos como el título de la obra ha cambiado, ahora se llama: *El maleficio de la mariposa*¹⁰. Finalmente se estrenó el día 22 de Marzo, pero «ni la Argentinita, ni Catalina Bárcena, (en el papel de Curianito, *el Nene*) ni las ilustraciones musicales de Grieg (instrumentados por Jose Luis Lloret), ni los decorados de Mignioni, originalísimos, ni los trajes de Barradas, ingeniosos, ni la puesta en escena de Martínez Sierra, ni los méritos de la obra en sí, pudieron vencer la hostilidad del público. (...) El estreno de la primera obra de Federico fue un rotundo fracaso»¹¹. Al parecer fue la Argentinita la única que logró calmar un poco la sala¹², y seguramente fue porque ya llevaba muchos años trabajando en Madrid, y su público sabía qué esperar de ella. No defraudó.

⁶ *Ibidem*. p. 258.

⁷ *Ibidem*. p. 255.

⁸ *El Heraldo*. Madrid, 11/3/1920.

⁹ *El Heraldo*. Madrid, 12/3/1920.

¹⁰ *El Heraldo*. Madrid, 13/3/1920.

¹¹ GIBSON, I.

¹² *Ibidem*. p. 263.

La obra sólo se representó cuatro veces: el 22, 23, 24 y 25 de Marzo. Nunca se volvió a representar en vida del poeta, quien, según sus amigos, encajó bien el fracaso. La única que resistió los abucheos del público, que debieron ser más fuertes que la clá de los amigos de Federico, fue la Argentinita. Continuó en el Eslava un día más, bailando ella sola¹³, y seguramente no fue por hacerle un favor a Martínez Sierra, sino porque éste la obligaría cumplir su contrato. Era un valor seguro.

Aparece Ignacio Sánchez Mejías

En 1927 José María de Cossio, lleva una tarde al *Palace* a Rafael Alberti, para que conociese a «un tipo excepcional»: Ignacio Sánchez Mejías. Mejías no había escrito todavía su obra *Sin Razón*, y sería muy poco después cuando, convencido por Lorca¹⁴ se convertiría en empresario de la *Compañía de Bailes Españoles* que fundó con la Argentinita. Sería por aquel entonces cuando se conociesen y la vocación artística de Encarnación, declarada casi con un fervor monjil de dedicación, se vio truncada por este torero, atípico, casado y con dos hijos, que a partir de este momento la acompañaría en sus empresas artísticas, y no artísticas. Dice Alberti: «Ignacio estaba entonces en su madurez física, pero ya ante las puertas de esa edad en que para el difícil arte de la tauromaquia se pierden pies, gracia, ligereza»¹⁵. Sánchez Mejías no era un torero habitual. La escritora francesa Marcelle Auclair, que llegaría a conocerle bien a principios de los años treinta, ha afirmado que Ignacio era «la seducción misma». Vivía separado de su mujer y ya, en 1927, estaba unido al gran amor de su vida, Encarnación.

Rafael Martínez Nadal, cuenta una escena muy reveladora, ocurrida en el verano de 1928, donde Lorca es el protagonista, pero los espectadores son la Argentinita e Ignacio Sánchez Mejías: «Serían las dos o las tres de la madrugada. Yo regresaba a mi casa después de haber pasado la velada en una tertulia que en el entresuelo de la Granja El Henar tenían una vez a la semana un grupo de deportistas. En la calle de Alcalá, subiendo hacia la plaza de la Independencia, me encontré con Ignacio Sánchez Mejías que bajaba llevando del brazo a la Argentinita con aquel gesto de propiedad amorosa que a ella tanto le deleitaba. «Encarna, vamos a acompañar un poco a Nadal para oler las acacias. Luego tomamos un taxi». De pronto por mitad de la plaza, riendo y cantando bajaban Lorca y Aladrén. «¡Comadre de mi alma!», Federico abrazaba a Encarna. Cuentos y chistes y, de pronto: «habéis visto el nuevo

¹³ *El Heraldo*. Madrid, 26/3/1920.

¹⁴ ALBERTI, R. *La arboleda perdida. Memorias*. Seix Barral, Barcelona, 1975. p. 339.

¹⁵ *Ibidem*.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

circo?... ¡Emilio –gritó Federico–, quítate el impermeable y rueda por el suelo». Había llovido y la plaza estaba cubierta de ese barrillo grasiento que dejan los breves chaparrones estivales. Emilio dio la gabardina a Lorca. Vestía un buen traje gris perla. Sin vacilar, se arrojó a la calzada y fingiendo rugidos de león rodaba por el duelo. A las tres o cuatro volteretas irrumpió Federico: «¡Emilio, en pie!». Le ayudó a ponerse la gabardina y haciendo los dos un cómico saludo de circo, se fueron abrazados, alegres, muertos de risa, la botella de ginebra asomando por el bolsillo de la gabardina de Emilio»¹⁶.

Encarnación se retiró de los escenarios entre 1929 y 1931. Es en esta época cuando Sánchez Mejías se dedica a su faceta de dramaturgo, aprovechando que se ha retirado de los ruedos. Por entonces proyectaba también una biografía de *Lagartijo* y actúa como actor en el rodaje de *La malquerida* de Benavente. El 24 de Marzo de 1928 la *Compañía de María Guerrero* le estrena en el teatro Calderón de Madrid su primera obra dramática: *Sin razón*¹⁷. Esta tenía, como asunto central, el tema del inconsciente freudiano, tan tratado en la literatura de la época. Algunos lo ven como un anuncio de la poesía surrealista que después practicarán Alberti, Cernuda, o el propio Lorca, que también, mas tarde, llevará este tema al teatro. En Santander, en Agosto de 1928, estrena, con asistencia de los reyes, su segunda obra, *Zaya*. Pero no conseguira presentarla en Madrid. En ella cuenta la vida de un torero retirado que se casa con una inglesa y va a vivir a Inglaterra. Escribió también *Soleidad* y *Ni más ni menos*, que no llegaron a los escenarios. De todos modos siguió vinculado a los escenarios gracias a García Lorca y a la Argentinita.

Para conocer la personalidad, tan atractiva e interesante de este hombre que hizo que Encarnación abandonase los escenarios, podemos profundizar en el contenido de sus obras ya que según Mario Hernández, autor del libro *Un andaluz tan claro, tan rico de aventura*, «el problema, tan lorquiano, de la identidad subyace en el digno puñado de piezas teatrales que dejó Sánchez Mejías, como si su aventura vital hubiera repercutido en la creación de sus personajes dramáticos. No hablo sólo de un mimetismo fácilmente reconocible para sus coetáneos (caso de *Zaya*) sino de algo más profundo y complejo: de la pugna entre sueño y razón, entre sueño y realidad pragmática, entre vida y muerte. La personalidad de Mejías se desenvuelve a través de sus desdoblamientos vitales: torero y dramaturgo, hombre de mundo y elegante en su vida y obra literaria. Un extraño desasosiego parece definirle, tal como reflejan quienes le conocieron»¹⁸... Este hombre singular, de familia acomodada, que

¹⁶ GIBSON, I. *Op. cit.* p. 547.

¹⁷ HERNÁNDEZ, M. *Un andaluz tan claro, tan rico de aventura*. Ayuntamiento de Madrid, 1997. p. 37.

¹⁸ *Ibidem.* p. 43.

comenzó a estudiar medicina, y que se aficionó él sólo a los toros, gracias a su andalucismo, y también a Joselito, que sería su cuñado, es el hombre que hizo renunciar a Encarnación a sus sueños de independencia amorosa. En una entrevista publicada en *Nuevo mundo*, el 11 de Mayo de 1917, la joven Argentinista responde a la pregunta de si se a enamorado alguna vez : «le juro a usted que hasta ahora no. Yo, el día que me enamore tiene que ser de una cosa grande..., que lo valga.... Además el amor nace del aburrimiento... Al ver mi gesto de asombro insistió: Sí señor; no ponga usted esa cara. El amor nace del aburrimiento... Esto no es una filosofía, es una pequeña observación. Cuando una o uno tienen mucho que hacer y todo su espíritu está pendiente de una vocación, no hay amor que valga... Ni queda tiempo para enamorarse... Eso me pasa a mí... Las niñas que se enamoran como tontas son esas que van a reuniones a «pasar el tiempo» o salen «a tomar el sol». Yo no comprendo eso de coger el bolsito, calarse el sombrero y salir a tomar el sol»¹⁹...

Las ideas de la joven Encarnación con 22 años se vieron truncadas años después. No sabemos si tuvo alguna otra pareja, pero le quedaban aun unos cuantos años para conocer a Mejías. Y fue entonces cuando puso en práctica lo que había anunciado previamente: se enamoró de algo grande. ¿Estaba aburrída? No lo podríamos decir con certeza, pero seguramente estaría trabajando²⁰. Pero desde luego, lo que sí consideró oportuno era aburrirse con el torero, al que trató como si fuese una auténtica vocación. Como al baile. Es cierto que Mejías se dejó mucho de su dinero en montar los espectáculos en que participaba la Argentinista. Como veremos, los salarios de los gitanos eran muy buenos. Incluso el propio Lorca dijo que la vuelta a los ruedos, que causaría la muerte del torero, se debió a que Mejías ya no tenía dinero, porque los gastos de Encarnación eran exorbitantes²¹. Pero también es verdad, y rompemos así una lanza a su favor, que antes él ya había subvencionando otras actividades culturales, como por ejemplo el famoso *Festival del Cante Jondo* celebrado en 1922. Además cuando se retiró de los ruedos fue para comenzar una carrera artística, y la comenzó haciéndose de mecenas de si mismo, con sus obras de teatro, que no tuvieron mucho éxito. Fue después cuando comenzó a ser el empresario de la *Compañía de Bailes Españoles*²².

¹⁹ *NuevoMundo*. Madrid, 11/5/1917.

²⁰ Según el hijo de Ignacio Sánchez Mejías, su padre y la Argentinista se conocieron en un hotel de Méjico.

²¹ GIBSON, I. *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande*. Grijalbo, Barcelona, 1987. p. 319.

²² El nombre es bastante frecuente entre las compañías de baile del momento; es más Carmen Amaya también bautizó a así a la suya.

La compañía de bailes españoles

A Rafael Ortega, ya le conocía Sánchez Mejías. Alberti cuenta que en un viaje a Sevilla, para hacerle un homenaje a Fernando Villalón, en el primer aniversario de su muerte, tuvo la oportunidad de conocer a este bailarín, que luego formaría parte de la Compañía: «un ser genial conocimos en esta breve estancia sevillana: Rafael Ortega, «bailaor» y «sarasa» perdido. Era hijo de una vieja gitana, hermana de la «señá» Gabriela, madre de los Gallos, los espadas famosos²³». Que Rafael Ortega era un buen bailaor, nos lo demuestra la prensa del momento. El público acude a verle bailar a él solo, sin la Argentinista²⁴. Al igual que cuando baila con Pilar López como pareja²⁵.

Muy poco después Alberti vuelve a Andalucía, esta vez con María Teresa León. En esto, que aparece Ignacio Sánchez Mejías y les propone que le acompañen a Jerez: «iba a la caza de gitanos, «bailaores y cantores» puros, que no, estuviesen maleados por eso que en Madrid se llamaba «la ópera flamenca» Y nada como Jerez y los pueblos de la bahía para encontrarlos²⁶». Es decir que ya estaba montando Sánchez Mejías la *Compañía de Bailes Españoles*, del que sería primera figura la Argentinista. «¡Qué fantásticos descubrimientos hizo nuestro amigo en aquella gira! Al lado de la figura monumental del «Espeleta», que parecía un Buda cantor, extrajo Ignacio de las plazas y los patios recónditos toda una suerte de chiquillos, bronceados, flexibles, cuyas extraordinarias contorsiones llegaban a veces ¡hasta la más escandalosa impudicia. Pero su más grande adquisición la hizo, luego, en Sevilla, con «la Macarrona», «la Malena» y «la Fernanda», tres viejas y ya casi olvidadas cumbres del baile²⁷. Esta última gitana, ya muy vieja, había incluso bailado en el famoso Café del Burrero, con «la Gabriela» y «la Mejorana», madre de Pastora Imperio.

Esta claro que Sánchez Mejías no sólo buscaba «auténticos gitanos» sino bailaores profesionales, con toda la esencia del baile flamenco intacta. Los gitanos aceptaron todos. Había mucha hambre y Sánchez Mejías les hacía una buena oferta. «Sólo hubo uno que dijo que no. Y fue allí, en Jerez, al día siguiente de nuestra llegada. Estábamos en el cuarto del hotel, dispuestos para salir a la calle, cuando alguien empujó la puerta, preguntando:

– ¿Está aquí don Rafael Alberti, el empresario más grande «del varieté» de España?

Una de las bromas de Ignacio. Efectivamente, muerto de risa apareció en seguida tras el gitano: un tipo vivaz, de unos cuarenta años, cimbreante, afilado, blanquísimos los dientes, todo él repicando alegría.

²³ ALBERTI, R. *Op. cit.* p. 306.

²⁴ *El Heraldo*. Madrid, 6/11/1933.

²⁵ *El Heraldo*. Madrid, 6/4/1933.

²⁶ ALBERTI, R. *Op. cit.* p. 307.

²⁷ *Ibidem*. p. 308.

– Soy el «Chele» (¡ole, ole!), y vengo aquí para que usted me contrate.

– Bueno –le respondí, muy serio, dentro ya el papel que Sánchez Mejías acababa de asignarme–. ¿Y qué sabes hacer, «Chele»?

– ¿Yo? ¡El baile del cepillo!

Y agarrando uno, de ropa, que había sobre la cama, se marcó un fantástico zapateado. Cepillándose a la vez, con ritmo y gracia, el pantalón y la chaqueta.

– ¡Bravo! –le dije–. Va a ser un número magnífico. Contratado, desde este instante. Entonces terció Ignacio:

– Muy bien, «Chele», pero escúchame ahora. Te vamos a pagar, además de vestidos, fondas y viajes, diez duros diarios sólo por ese número: el baile del cepillo. ¿Qué te parece?

– ¿Diez duros? –Se quedó pensativo un rato grande. Y luego: –¿Tiene usted por ahí un lápiz, don Ignacio?

Maravillados, nos miramos los tres. Ignacio, sin decir palabras, se lo dio. El «Chele», muy serio, se sacó entonces del bolsillo un papelucho medio roto; trazó en él unos cuantos garabatos; hizo luego como si los sumara y rubricase, declarando, rotundo, con ínfulas de potentado:

– No me conviene. Pierdo dinero.

(¡!)

– ¿Conque pierdes dinero, eh? –le dijo Ignacio lentamente, ya casi sin poder aguantar la risa.

– Seguro. Ahí tiene usted las cuentas –le respondió el gitano, largándole el papel, en que sólo había unos rayones sin sentido–. Pierdo dinero. Porque, vea usted, don Ignacio: esa colocación que quiere darme, no va a ser, digo yo, para toda la vida. Y yo vivo nada más de que soy muy gracioso y de decir sermones, que oigo a los curas de la iglesia, y cuando esa colocación se acabe y me vean en Jerez, con traje nuevo y fumándome un puro, dirá toda la gente: el «Chele» ha vuelto rico, está nadando en oro, y entonces ¿quién va a llamar al «Chele» para oírle sus gracias? Así no me conviene, don Ignacio. Pierdo dinero. Buenos días. ¡Ole! Me voy²⁸.

Colección de canciones populares antiguas

El 6 de febrero de 1930, llegan a Nueva York, a bordo del *Ile de France*, Ignacio Sánchez Mejías y la Argentinita. Allí dará unos conciertos muy elogiados por la prensa americana. Lorca está allí, en estos momentos, dando unas conferencias. Y allí

²⁸ *Ibidem.* p. 309.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

coinciden muchas veces el poeta y la bailarina, siendo incluso padrinos de bautismo de un hijo de Federico de Onís, profesor de la Universidad de Columbia. Todos los historiadores coinciden en que fue allí donde comenzó la colaboración de Encarnación y Federico para grabar los discos con las canciones populares que tanto gustaban a Lorca.

Al parecer fue el propio poeta el que impuso que el torero diera unas conferencias sobre tema taurino en una de las entidades hispánicas de Nueva York. El torero que oponía su carencia de documentación, se deja convencer. «Sobre papel timbrado del hotel Ausonia escribe un breve tratado de tauromaquia, que dará como conferencia en el Instituto de las Españas²⁹». Esto sucedió el 20 de Febrero y la conferencia se tituló «*El pase de la muerte (Entendimiento del toreo)*». El 7 de Marzo, Mejías deja Nueva York en el *Ile de France*, con él va Andrés Segovia y Antonia Mercé, la Argentina. Encarnación deja la ciudad unas semanas después, ya que tiene trabajo. ¿O era por disimular? Andrés Segovia cuenta que el diestro estaba preocupado por si su familia se había enterado de que había acompañado a la Argentinita a Nueva York³⁰.

La Voz de su Amo anuncia en sus catálogos de Febrero y Marzo, el lanzamiento al mercado de una serie de discos titulada *Canciones Populares Antiguas*. Ya antes, durante meses, el poeta y la cantante estuvieron ensayando las canciones en el piso que compartía Encarnación con su hermana Pilar, en la calle del general Arrando, 42. El 13 de Marzo de 1931, Adolfo Salazar da la noticia en *El Sol*: «Estos discos forman una colección de «canciones populares antiguas», que Federico García Lorca, tan fino músico como gran poeta, ha recogido de la boca del pueblo, unas veces, y que otras ha encontrado con sagaz instinto en el cantón de los cancioneros donde dormían (...) Armonizadas de un modo sencillo, estrictamente popular, pero con un buen gusto infalible y un sentimiento exacto de lo que corresponde a ese estilo popular (...) Cantadas por la Argentinita de un modo llano y popular, muy en el estilo de una mocita del pueblo, y acompañadas por García Lorca al piano de un modo curioso, que hace de este instrumento el típico piano del salón familiar, y aún a veces un sustituto de la guitarra, la interpretación tienen la gracia especialísima, para saborear la cual es preciso dejar aparte toda preocupación de «arte elevado» y toda proclividad hacia la sensibilidad populachera. Son deliciosas páginas de música inocente y candorosa que se dirigen a los limpios de corazón y a esas gentes de gusto depurado que saben encontrar el oro más puro en algunas muestras del arte del pueblo (...) por eso aunque aparentemente fáciles son de un género difícil, por la necesidad de selección que inconscientemente, inocentemente, exigen en su modestia»³¹.

²⁹ HERNÁNDEZ, M. *Op. cit.* p. 46.

³⁰ GIBSON, I. *Op. cit. Federico García Lorca. De Nueva York...* p. 505.

³¹ *El Sol*, Madrid, 13/3/1931.

Como demuestra Tinnel en su catálogo de la música de Lorca –muchacha derivada de sus textos³²– el poeta es una mina para todos aquellos que sientan en su poesía el mejor modo de expresar su arte. Pero estos discos (que hoy podemos escuchar gracias a una nueva grabación digital) son el documento más vivo de Lorca y de la Argentinita. Ella canta, toca las castañuelas y zapatea, como podemos oír en algunas canciones, y él toca el piano. Veamos lo que opina Federico Onís: «Afortunadamente para la calidad de su interpretación artística de las canciones populares, no era un músico profesional. Su interpretación tenía un valor único y supremo porque poseía un mínimo de técnica musical y un máximo de genialidad artística y de comprensión de la música popular que interpretaba. Tan ajena a toda finalidad profesional era esta labor musical suya, que, a pesar de su éxito en los círculos íntimos que la conocían, nunca se logró que escribiera la música de las canciones que tocaba de memoria con tanto entusiasmo. Conocemos la armonización de algunas de sus canciones por los discos fonográficos que hizo con Encarnación López (...) fue la gran colaboradora que García Lorca tuvo para la difusión de algunas de sus canciones populares, que ella ha incorporado a sus programas desde entonces. La Argentinita tampoco logró que Lorca se decidiese a escribir su música; pero hizo que un músico transcribiese y por eso podemos publicarlas en estas páginas. Otras canciones han sido armonizadas por músicos que se las han oído»³³.

La relación de Encarnación y Federico se estrecha aún más, como demuestra esta carta:

Dibujo: Dama española

(Granada, verano 1931)

«Querida comadre:

Como no pude despedirme de usted por causa de mi enfermedad, y como me llamó por teléfono y luego no se encontraba usted en casa, le escribo para saludarla con gran cariño y admiración, y para decirle que vivo en Acera del Casino 31, Granada, para lo que guste mandar.

Yo estoy ahora en pleno trabajo y muy contento de este paisaje y de esta encantadora familia que tengo.

Yo la recuerdo constantemente, pues mis hermanillas, que son fervientes admiradoras de usted, ponen a todas horas los discos que, entre paréntesis, son estupendos.

³² TINNEL, R. D. *Catálogo-Discografía de las «Canciones populares antiguas» y de música basada en textos lorquianos*. University of New Hampshire Plymouth State College, 1986.

³³ ONIS, F en GARCÍA LORCA, F. *Primeras canciones. Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Canciones populares*. Alianza, Madrid, 1986. p. 152.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

¿Qué es de Ignacio? Déle usted un abrazo de parte mía. Espero que me tendrá presente en sus oraciones y no me olvidará.

Reciba usted, querida comadre *e mi arma*, el más cariñoso saludo de su colaborador y compañero.

FEDERICO GARCÍA LORCA

–Granada–

¿Qué pasa con los discos? No he recibido sellos ¿Quiere preguntarle a Galabert? ¡Cora es algo horrible!»³⁴.

Claro es el papel de Encarnación López en la faceta musical de García Lorca. El «loquito de las canciones» como él mismo se definía, tocaba para sus amigos en la Residencia, estableciendo una especie de concurso, para ver quien era capaz de adivinar de que parte de España era la música que estaba interpretando. Esta actividad de estudioso de las tradiciones populares, se debe mucho a la estrecha relación que el poeta tenía con Manuel de Falla, gran propulsor de la música española, y promotor del ya mencionado *Concurso del Cante Jondo* celebrado en Granada en Junio de 1922, donde Federico leyó su *Poema del Cante Jondo*. Félix Grande en su magnífico libro *Federico García Lorca y el flamenco*, habla del interés pasional del poeta por este arte; un joven Federico que, con mucha intuición y poca documentación enaltece el flamenco en un momento de antiflamenguismo franco. Resulta revelador y es importante señalarlo, para lo que vamos a tratar a continuación, que la labor de la Argentinita no aparezca reflejada en este libro, que trata de flamenco, del encuentro de Lorca con el flamenco, y de lo que supuso ese encuentro para ambos. Dice Grande: «Al recorrer ese lenguaje del flamenco no hallaremos jamás ni una nota, en donde se escuche mentira, ni en grande ni en pequeño grado. Al recorrer ese lenguaje, Federico conoció, en fin, la felicidad del artista al hallarse ante unas formas expresivas que sólo dicen la verdad. Y se aprestó, a su vez, a decir su verdad sobre la música flamenca»³⁵. Por lo tanto y si tenemos en cuenta las palabras de Félix Grande, a lo que realmente nos enfrentamos es a un problema de género: ¿opera flamenca? ¿flamenco? ¿frivolidades? ¿qué hacía la Argentinita? Hemos visto que Sánchez Mejías buscaba auténticos gitanos... y él sabía lo que buscaba, ya que asistió y fue mecenas de este concurso. Quería gitanos flamencos, aunque bien claro deja Grande que el flamenco no es sólo cosa suya³⁶, pero él

³⁴ GARCÍA LORCA, F. *Obra Completa*. Tomo II. Aguilar, Madrid, 1977. p. 1331.

³⁵ GRANDE, F. *Federico García Lorca y el flamenco*. Mondadori, Madrid, 1992. p. 23.

³⁶ Silverio Franconetti, hijo de española e italiano, fue uno de los más grandes cantaores flamencos, y era payo.

sabía lo que buscaba. El flamenco del que se habla en este libro es algo íntimo, algo que no tiene que ver con un teatro. Silenciado el anti-flamenquismo, gracias a esta reunión granadina, era hora de hacerlo llegar al gran público. Un gran público que estaba acostumbrado a las «frivolidades», como anuncian los periódicos de la época a los espectáculos musicales, o si no a la «opera flamenca». Con la *Compañía de Bailes*, Sánchez Mejías y la Argentinita, lo que intentan hacer es subir al escenario, acostumbrado a las frivolidades, al auténtico flamenco, por eso contratan a «la Malena» y a «la Fernanda», como si fuesen una soga que une el flamenco de taberna y grupo de amigos, y los espectáculos teatrales. Lo antiguo y lo nuevo. En un solo movimiento, casi malabar, se junta lo popular tradicional reconvertido en vanguardia intelectual y lo considerado moderno pero ya trasnochado, cercanísimo al cabaret y verdaderamente popular castizo. La mezcla se complica con la auténtica novedad: la música de Falla. O sea, *El amor brujo*.

Totalmente dentro de la vanguardia musical europea, Falla había escrito la obra para Pastora Imperio en 1915, habiendo hecho de intermediario el empresario Martínez Sierra³⁷. Y también con los decorados, nuevos y aplaudidos por su sencillez, de Fontanals. Por todo esto podemos sostener que, la Argentinita es el máximo exponente de este cambio radical en los carteles de los teatros, de esta nueva forma de considerar lo popular y de ser la encarnación de la vanguardia y lo tradicional. Incluso podríamos decir que esta reconversión del flamenco en uno de los pilares de la vanguardia, antes de pasar a formar parte del repertorio habitual de los grandes teatros, tiene una evolución paralela al sentir de Federico, que iría desde ese año de 1922, hasta el estreno de *El amor brujo* en 1932. Una vez que sintió que lo popular era suficientemente respetado, es cuando se lanzó a enseñarlo al gran público. El equipo era perfecto: Encarnación, versátil y amante de lo popular (ya lo había demostrado cuando grabó los discos), Sánchez Mejías, el empresario y firme creyente en la causa flamenca, y Federico García Lorca, dispuesto a llevar al gran público lo que él consideraba un arte verdadero.

Pero para intentar solucionar este problema de género que se nos plantea con el arte de la Argentinita acudimos otra vez a Félix Grande que utiliza, en una bellísima explicación sobre el tema, el texto *Teoría y Juego del duende* escrita por Federico: «Con gente de ese porte estaba llena aquella tabernita de Cádiz, gente de esa admirable calaña escuchaba a Pastora: en silencio. En el flamenco, en donde se suele jalearse, el silencio es la forma más educada del reproche. Los artistas flamencos sufren hasta el remordimiento con la cortesía. Así quizá debió entenderlo un contertulio: Pastora estaba sufriendo desde su perfección; en consecuencia, habrá que ayu-

³⁷ OROZCO, M. *Casa Museo de Manuel de Falla*. Exmo Ayuntamiento de Granada, 1980. p. 43-44.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

darla a que sufra desde su duende: «Sólo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrecillos bailarines que salen de pronto, de las botellas de aguardiente, dijo con voz muy baja: ¡Viva París!, como diciendo: «Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa». Aquel señor, naufrago de aguardiente, doctorado en conocimiento de flamenco, dijo «Viva París» no con desdén, sino con esperanza. Lo dijo con voz *muy baja*: porque una cosa es el reproche y otra cosa el insulto. Pero el reproche le bastó a Pastora: (aquí comienza el texto de Federico) Entonces *la Niña de los peines* se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran trago de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de vientos cargados de arena(...) Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara en luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad»³⁸.

Podemos considerar este texto como una prueba que nos demuestra que la Argentinita no bailaba ni cantaba flamenco. Su manera de hacer enraíza con lo popular y lo hace popular al mismo tiempo. Al igual que Lorca, era una estudiosa de las tradiciones; hizo muchos viajes por la Península para ver cómo bailaban los campesinos de los distintos pueblos, y también lo hizo por Hispanoamérica. Sí, comenzó por lo andaluz, pero «pronto se dio cuenta de que lo andaluz no es más que una de las formas –la más cultivada artísticamente– de la tradición folklórica española»³⁹. De todos esos viajes nació un libro, todavía inédito. Sí, tenía ángel cuando salía al escenario, cualidad que Federico debió de ver en ella, pero no duende, que es lo esencial para el flamenco. Lo genial de la Argentinita es que conseguía que el público viera en ella algo suyo, «que se distinguía de todo lo demás que constituía por entonces el teatro de variedades (...) El arte de la Argentinita no consistía en repetir lo folklórico nacional ni en imitar las modas universales extranjeras, sino en crear algo propio y moderno»⁴⁰.

Respecto a las colaboraciones con otros escritores, no podemos olvidarnos de la que mantuvo con Alberti, gran amigo, como ya hemos visto, de Ignacio Sánchez Mejías. Fueron unas sesiones que se realizaron en el teatro Español, en las cuales Alberti leía sus nuevas poesías, Lorca tocaba el piano y la Argentinita ilustraba los

³⁸ GRANDE, F. *Op. cit.* p. 74.

³⁹ ONIS, F. *Revista Hispánica Moderna*. Enero y Abril de 1946. Hispanic Institute in the United States. Columbia University, New York. p. 181.

⁴⁰ *Ibidem*.

poemas con sus bailes. El anuncio de esta semana literaria, que representa a una Argentinista estilizada como una ese, y esconde «una excursión de Alberti por el mapa folclórico español, amenizado por Lorca y Encarnación López», fue seguida con fascinación por el público, que aplaudía cada canción fervorosamente y supo apreciar también en su justa medida los sutiles decorados preparados para la función por Santiago Ontañón y Salvador Bartolozzi⁴¹.

Unas semanas después es Federico quien pronuncia una conferencia animada por la Argentinista e ilustrada por él mismo al piano. Se trata de una charla sobre Granada que el poeta ofrece en la Residencia de Estudiantes⁴². No es la primera vez que la bailarina ilustra una conferencia, ya lo hizo, mucho más joven, incluso antes de trabajar en el Romea, haciendo unas ilustraciones coreográficas para Luis Bello⁴³.

La Argentinista triunfa en Madrid

El 26 de Noviembre de 1932, Rivas Cherif nos da la noticia⁴⁴ y nos anuncia que la Argentinista se va a París (¿a representar *las Calles de Cádiz*?). Dice que nunca se retiró con intención de no volver, y que «un buen día pareció como que hacía mutis. Tomó aires de señora particular. Asistió de espectadora a los teatros (¿se refiere a ver las obras de Ignacio Sánchez Mejías?) Se puso «más» guapa». Encarnación vuelve a los escenarios, con una obra escrita por Sánchez Mejías. La primera obra que montaron juntos Sánchez Mejías, la Argentinista y Lorca fue *Las calles de Cádiz*, estrenada en octubre de 1932 en el Teatro Español de Madrid y ya con la *Compañía de Bailes Españoles*, que Mejías, había montando en sus viajes por Andalucía. La escenografía se debía a la cantante y bailarina, que actuaba en algún número con su hermana Pilar López, mientras que los decorados fueron realizados por Santiago Ontañón, amigo también del grupo y colaborador de Lorca en sus montajes escénicos. Para la presentación de este trabajo Sánchez Mejías adoptó el nombre de Jimenez Chávarri⁴⁵. Su situación familiar no era muy regular, así que tomó este nombre para aparecer en esta situación pública en la que aparecía junto a la Argentinista. En el diario *Ahora*, el día 15 de Octubre de 1932, se cuenta: «En la

⁴¹ *El Heraldo*. Madrid.

⁴² GIBSON, I. *Op. cit. Federico García Lorca. De Nueva York...* p. 240.

⁴³ LOPEZ MOYA, D. *La Argentinista. Libro de Confidencias*. Sociedad General Española de Librería. Madrid, 1915.

⁴⁴ *El Sol*. Madrid, 26/11/1932.

⁴⁵ HERNÁNDEZ, M. *Op. cit.* p 63.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

segunda parte del programa, desfilaron Encarnación y su hermana Pilar, interpretando adaptaciones de Jimenez Chávarri, de Falla y de Albéniz, ya conocidas, en unión de Rafael Ortega y las alucinantes madrinas la *Macarrona* y la *Malena* (y la *Fernanda*). La estampa malagueña (siglo XIX) titulada *El café de Chinitas* era de García Lorca. Finalmente se estrenó el poema popular titulado *Las calles de Cádiz*, original de Jimenez Chávarri, sucesión de escenas cuya sola enunciación dará idea de su pintoresco y hondo sabor: canción del corro, lección de baile, tangos, bulerías del camarero, guardias del barrio, villancicos de Nochebuena en Jerez⁴⁶. Pero Ian Gibson en su libro sobre García Lorca no hace ningún hincapié en la colaboración del poeta con Sánchez Mejías y la Argentinita, en esta ocasión. Es cierto que esta obra, aunque tuvo éxito, no tiene en la prensa la misma repercusión que *El amor brujo*, y tal vez por ello haya sido pasada por alto.

El amor brujo

Cómo hemos dicho esta obra la escribió Falla para Pastora Imperio en 1915 y fue una de las más representadas en la época. La Argentinita la estrena en Cádiz el 10 de Junio de 1933, en homenaje a Falla. En la prensa se considera que «*El amor brujo* de Manuel de Falla, va adquirir por primera vez en España su verdadero rango»⁴⁷. En todas las noticias vemos como la presencia de las viejas bailaoras gitanas, «la Malena», «la Macarrona» es tomada como un gran evento y un signo de originalidad dentro del espectáculo. El estreno en Cádiz tienen repercusión en Madrid, como demuestran las noticias de *El Heraldo* del 9 y 12 de Junio⁴⁸. En los ensayos, antes del estreno en Cádiz, el periodista de *El Heraldo*, Miguel Pérez Ferrero, descubre a los incondicionales de la Argentinita: «Aquí el gran poeta Federico García Lorca, con su hermana y la señorita De los Ríos. Un poco más lejos, Santiago Ontañón y Eduardo Ugarte. Más por mi lado, Rafael Alberti, el otro gran poeta español de este momento, Maria Teresa León, Rodolfo Halffter, Cipriano Rivas Cherif, el perfil cortante de Santiago Esteban de la Mora, Fontanals, Bartolozzi, Germán Tejero, E. Navarro»⁴⁹... Este mismo periodista consigue algunas impresiones de Encarnación, sobre su hermana Pilar, sobre la que prefiere no hablar « porque es como si hablase de mi misma a causa del afecto» o de la Orquesta Bética, fundada por el propio Falla y dirigida en esta ocasión por Ernesto Halffter. Respecto a esta orquesta, con

⁴⁶ *Ibidem*. p. 64.

⁴⁷ *El Heraldo*. Madrid, 30/5/1933.

⁴⁸ *El Heraldo*. Madrid, 9-12/6/1933.

⁴⁹ *El Heraldo*. Madrid, 30/5/1933.

la que la Argentinita parece estar encantada, hay críticas más duras que las de la propia artista, como la que hace Joaquín Turina para *El Debate*, en la que considera que dicha orquesta no tiene mucho nivel, al estar formada por músicos de segunda, que Falla fue recogiendo de distintos lugares de Granada. «El defecto capital de la agrupación consiste en la endeble calidad sonora, individual y colectiva de los instrumentalistas»⁵⁰. Por lo demás nada; añade que la Argentinita baila con «la gracia de una maja, tan castiza como una niña».

El 15 de Junio debuta en Madrid⁵¹. Salazar hace la crítica para *El Sol*: «...no se trata de una representación de esa obra maestra de Manuel de Falla con bailes dentro de ella, sino, de una interpretación plástica que íntegramente realiza la música espléndida de Falla en una sinfonía de actitudes, en un vasto friso de danzas que se suceden unas a otras con la lógica y la unidad de una obra concebida y realizada plásticamente»⁵². Ese mismo día, los titulares de *El Heraldo* dicen «Resurrección del verdadero baile gitano». Incluso se publica un telegrama de Falla felicitando a la artista.

Es María Teresa León la que nos informa de la participación de Lorca en el espectáculo. Aunque ya se había anunciado unos días antes⁵³ «No he visto nunca un éxito tan grande» dice la escritora; además habla con Lorca: «Mañana yo. Mañana me toca a mí la segunda parte. Esas mujeres con las batas, con los imperdibles así de grandes sujetándose los pañuelos, son extraordinarias. Lo más grande que se ha visto. Esto seguirá. Harán tu «Sonatina» y el «Don Lindo de Almería», de tu hermano Rodolfo, y mis «Titeres de cachiporra» y veinte mil cosas más».

El día 25 es la última representación en El Español⁵⁴. La Compañía sale para Zaragoza y Valencia. Después actuarán en Santander y San Sebastián, para en otoño hacerlo en París y después en los Estados Unidos. Pero si en las noticias de la gira por España de esta obra, no encontramos la ciudad de Barcelona, se lo debemos a Falla. El 20 de Diciembre de 1933 y con el título *¡Viva el lujo y quien lo trujo, otras tragedias del amor brujo!*, nos enteramos como el músico tenía un contrato con el Liceo para dirigir el mismo el *Amor brujo*, interpretado en este caso por la artista Laura de Santelmo. Carlos Fortuny, el autor del artículo, aunque reconoce que esto es un negocio como otro cualquiera, no deja de advertir que por supuesto el asunto perjudica a la Argentinita⁵⁵. Con razón fue la obra más representa-

⁵⁰ *El Debate*. Madrid, 28/6/1933.

⁵¹ *El Heraldo*. Madrid, 15/6/1933.

⁵² *El Sol*. Madrid 16/6/1933.

⁵³ *El Heraldo*. Madrid, 23/6/1933.

⁵⁴ *El Heraldo*. Madrid, 24/6/1933.

⁵⁵ *El Heraldo*. Madrid, 20/12/1933.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

da del momento, como podemos leer en los periódicos de la época, donde nos enteramos que Antonia Mercé, la Argentina, también la representó un poco más tarde, en Abril de 1934 y también en el teatro Español⁵⁶.

En Noviembre de 1933, la Argentinita y Lorca vuelven a estrenar juntos, esta vez *La Romería de los Cornudos*. Fue Pittaluga, uno de los músicos considerados de la generación del 27, el que compuso el ballet sobre argumento de Lorca y Rivas Cherif. La obra ya había tenido una audiencia sinfónica en 1930 en el teatro de Cámara de Madrid. *La Compañía de Bailes Españoles*, la estrenó en el Calderón el 8 de Noviembre, utilizando el telón original que Alberto Sánchez realizó para un intento de representación en la Residencia de Estudiantes en 1927⁵⁷. Además de la Argentinita, actuaron: su hermana Pilar, Rafael Ortega, «la Malena» e Ignacio Espeleta. La crítica de *El Heraldo* dice: «La gran bailarina y Rafael Ortega estuvieron, como siempre, maravillosamente bien. Si su arte no culminó como en «El amor brujo» débese a que en esta obra, de un discípulo aventajado de Falla, no se les ofrece ocasión tan propicia. No es lo mismo bailar la escalofriante «danza ritual del fuego» que esta burlesca del cornudo que no lo es sino también ritualmente⁵⁸. El programa sigue con obras ya conocidas, como *Las calles de Cádiz*.

Cómo último montaje, y aunque demos un gran salto en el tiempo, es el que hace, ya estando en Nueva York, en 1943. Aunque Teresa Gil de la Peña diga, que lo que se representa en el Metropolitan House de Nueva York es el estreno de *El café de Chinitas*, no nos queda más remedio que advertir que esa obra ya se había estrenado en Cádiz, unos diez años antes aunque, bien es verdad, con otro título. Para esa ocasión los decorados los realizó Salvador Dalí: «un gran panel pintado que ocupaba toda la pared repleto de guitarras, y el otro cuadro presentaba a gran tamaño el torso de un hombre con la cabeza caída sobre el pecho, los brazos en cruz y de las manos ensangrentadas pendían dos castañuelas (...) expresaba en un símbolo la guerra civil española⁵⁹.

Muere Ignacio Sánchez Mejías

Ya hemos visto como hasta el propio Lorca, acusa en cierto modo a la Argentinita de la vuelta de Mejías a los ruedos. Pero habría que insistir, una vez más, que si bien es cierto que los grandes montajes siempre tienen a Sánchez Mejías como co-

⁵⁶ *El Heraldo*. Madrid, 13/4/1934.

⁵⁷ GIBSON, I. *Op cit. Federico García Lorca. De nueva York...* p. 249.

⁵⁸ *El Heraldo*. Madrid, 10/11/1933.

⁵⁹ V.V.A.A. *Historia del flamenco*. Tartessos, Sevilla, 1995. p. 115.

laborador, Encarnación también trabaja con otros empresarios, como con Juanito Carcelló, gran representante de la época⁶⁰, que le procura unas actuaciones en el teatro Coliseum, a partir del 10 de mayo de 1933⁶¹.

Pero la amistad de Encarnación y Federico es sincera. Ian Gibson recoge unas declaraciones de la bailarina, después del estreno de *Yerma*, en las que parece dar una opinión sobre el poeta, con bastante conocimiento de causa: «La obra es la propia tragedia de Federico. A él lo que más le gustaría en este mundo es quedar embarazada y parir... Es ello lo que verdaderamente echa de menos: estar preñado, dar a luz un niño o una niña.. Yo creo que lo que más le gustaría sería un niño... *Yerma* es Federico, la tragedia de Federico»⁶². Gibson no está seguro de que el reportero fuera fiel a las palabras de Encarnación, pero «si fue así, se supone que la actriz quería sugerir que *Yerma* refleja el sufrimiento de Lorca, quien, aunque homosexual, difícilmente tendrá descendencia. Tal vez la Argentinita pensaba en la que llamaría, muchos años después, José Angel Valente «la naturaleza no germinativa de la relación homosexual», relación que, por supuesto, no tiene por qué conducir forzosamente a una obsesión con la esterilidad⁶³.

Cuando Federico se enteró de que Ignacio iba a vestir otra vez de luces, exclamó: «Ignacio acaba de anunciarme su propia muerte: vuelve a torear». No voy a contar paso a paso la tragedia, que tiene mucho de leyenda y de coincidencias fatídicas. ¡Tantas cosas le suceden a Mejías antes de llegar a Manzanares! Todas tan negras. Según la prensa, la familia del diestro se acerca desde Sevilla hasta Manzanares⁶⁴. La Argentinita llega a la clínica presa de una mortal angustia. Y, según Gibson, familiares del diestro la impiden acercarse al moribundo, ¡y a su mujer también! Nadie se acercó a Sánchez Mejías que pasó toda la noche agonizando. Varias personas recordarán después haber visto a la pobre mujer en los alrededores de la clínica, palidísima y como un espectro, implorando información a los que salían del edificio⁶⁵.

Ignacio Sánchez Mejías muere el 13 de agosto de 1934.

Lorca –que nunca quiso ver torear a su amigo en esta nueva etapa, como manera de expresarle su desacuerdo con su decisión– no se acercó a la clínica, preso de terror. En la primera edición de *Llanto*, en la dedicatoria, el poeta escribió: «a mi querida amiga Encarnación López Júlvez». El poema se lo dedicó a ella, que había

⁶⁰ *El Heraldo*. Madrid, 12/5/1933.

⁶¹ *El Heraldo*. Madrid, 9-13/5/1933.

⁶² GIBSON, I. *Op. cit.* *Federico García Lorca. De Nueva York...* p. 251.

⁶³ *Ibidem*. p. 253.

⁶⁴ *El Heraldo*. Madrid, 13/8/1933.

⁶⁵ GIBSON, I. *Op. cit.* *Federico García Lorca. De Nueva York...* p. 322.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

sido la compañera de Ignacio. Omitió La Argentinita, porque a quien se lo dedica es a la mujer, no a la artista. Desafió así Federico, en público, la pantomima de la mujer de Sánchez Mejías y sus familiares, cuando la que tenía que estar ahí, con Ignacio, era Encarnación.

Encarnación sigue trabajando, con su hermana Pilar. Esta, le cuenta a Pedro Vaquero, como fue la última vez que vieron a Federico García Lorca: el 10 de julio de 1936, desembarcaron en Santander, de regreso de una de sus giras. Unos cuantos días después, ya en Madrid, reciben a Federico en su casa. Pilar cuenta que su hermana pretendía que Federico se quedase un poco más, no porque presintiese nada, sino con el pretexto de que tenían muchas cosas que contarse. Federico insiste en que tiene que irse a la Huerta a trabajar, a escribir. Semanas después sería asesinado en Granada⁶⁶.

En el otoño de 1936, Encarnación y Pilar abandonan España. Salen por Alicante, hacia Argel, donde se ganan la vida haciendo lo único que saben: bailar. Casablanca, París, Nueva York pasando, antes, por Monte Carlo. La Argentinita es reclamada por Massine para que le ayude a elaborar la coreografía del *Capricho español* de Rimsky Korsakow. Ella baila una jota final y toca las castañuelas, además de enseñar a Massine como se bailaba una *farruca*, con que tuvo mucho éxito.

Es cierto que para un estudio sobre una bailarina lo más interesante sería conocer sus coreografías. Tinnel⁶⁷ da noticia de una película sobre esta representación, que seguramente nos daría una idea de la estupenda manera de trabajar que tenía esta bailarina.

Cuando representaba *El amor brujo*, en plenitud de facultades artísticas, en 1943, Encarnación López Júlvez, la Argentinita, fallecía en el Presbyterian Hospital Medical Center de Nueva York.

Resumen

La vida artística de Encarnación López Julve, La Argentinita, escasamente investigada hasta el momento, se desarrolló entre la tradición folclórica que practicó con sumo éxito y sus acercamientos a la modernidad. La Argentinita fue, sobre todo, una mujer de su propio tiempo, comprometida con las más modernas corrientes artísticas. Sus estrechos contactos con la Generación del 27, Manuel de Falla, Diaghilev, etc. queda explicada en este apasionado artículo; sobre todo su fructífera colabora-

⁶⁶ VAQUERO, P. *Op. cit.*

⁶⁷ TINNEL, D. *Op. cit.* p. 4

ción artística con Federico García Lorca. En este contexto, muy esclarecedora resulta –para entender su visión de la modernidad que ofrecía el panorama cultural de la Segunda República– su relación con el torero ilustrado Ignacio Sánchez Mejías.

Summary

The artistic life of Encarnacion Lopez Julve, La Argentinita which has not been deeply studied until now- oscillated between a successful practice of folkloric tradition and her approaches to modernity. La Argentinita was, mainly, a woman of her own time, committed to the most modern artistic trends. Her close contacts with the 1927 Generation, Manuel de Falla, Diaghilev, etc. are explained in this impassioned article; specially her fruitful artistic collaboration with Federico Garcia Lorca. In this context, her relationship with the enlightened bullfighter Ignacio Sanchez Mejias is quite relevant to understand her view of the modernity offered by the cultural panorama of the Spanish Second Republic.

Bibliografía

- ALBERTI, R., *La arboleda perdida. Memorias*. Seix Barral, Barcelona, 1975.
- CASARES, E., (Dir.) *La música en la generación del 27*. Cat ex. Ministerio de Cultura, Madrid.
- DETAILLE, G., *Les ballets de Monte-Carlo (1911-1944)*. Editions Arc-en-ciel, París, 1954.
- GARCÍA LORCA, F., *Obras Completas*. Tomo II. Aguilar, Madrid, 1977
- , *Primeras canciones. Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Canciones populares*. Alianza, Madrid, 1986.
- GIBSON, I., *Federico García Lorca*. 1. *De Fuente vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. 2. *De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)* Grijalbo, Barcelona, 1985-1987.
- GRANDE, F., *García Lorca y el flamenco*. Mondadori, Madrid, 1992.
- HERNÁNDEZ, M., *Un andaluz tan claro, tan rico de aventura*. Ayuntamiento de Madrid, 1997.
- LOPEZ MOYA, D., *La Argentinita. Libro de confidencias*. Sociedad General Española de Librería. Madrid, 1915.
- NAVARRO GARCÍA, J. L. y ROPERO NUÑEZ, M., *Historia del flamenco*. Tartessos, Sevilla, 1995.

Encarnación López Júlvez, la Argentinita: entre el folclore y la vanguardia

PRECIADO, D., *Folklore español*. Studium, Madrid, 1969

ONIS, F., en *Revista Hispánica Moderna*. Hispanic Institute in the United States. Columbia University, N.Y.

OROZCO, M., *Casa Museo de Manuel de Falla*. Exmo Ayuntamiento de Granada, 1980.

SALAZAR, A., *La danza y ballet*.

TINNELL, R. D., *Federico García Lorca. Catálogo-Discografía de las «Canciones populares antiguas» y de música basada en textos lorquianos*. University of New Hampshire Plymouth State College, 1986.

VAQUERO, P., *Canciones populares antiguas*. Sonifolk, Madrid, 1994.

Prensa de la Época

El Debate, Madrid.

El Heraldo, Madrid.

El Sol, Madrid.

Nuevo Mundo, Madrid.

Mundo Gráfico, Madrid.

