

En el Eslava con Martínez Sierra: La colaboración de Encarnación López Júlvez «La Argentinita» con el Teatro Renovador del Arte

Inmaculada Matía Polo
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave:

«La Argentinita». Danza española. Federico García Lorca. Gregorio Martínez Sierra. Teatro Renovador del Arte.

Resumen:

Durante la temporada de 1919-1920, Encarnación López Júlvez «La Argentinita» comienza a formarse en el campo de la interpretación y es contratada por Gregorio Martínez Sierra para participar en distintas producciones que se presentarán en el Teatro Eslava. Aunque los papeles cómicos que desarrolla están articulados de acuerdo con su personalidad dentro y fuera de la escena, logró participar en títulos como *Rosaura la viuda astuta* (1920), *La suerte de Isabelita* (1920), *Kursaal* (1920) y *El maleficio de la mariposa* (1920), con texto de Federico García Lorca. A través del rol como «Mariposa blanca», en el que sería el primer texto para teatro del autor granadino, Encarnación, ataviada con unos vanguardistas figurines, conseguirá presentar al espectador unas formas poco habituales de entender la danza española. Esta obra supondrá la vinculación definitiva de «La Argentinita» con la vanguardia que se desarrollaba en torno a la Residencia de Estudiantes y el origen de una larga trayectoria de colaboraciones con Lorca: *El retablillo de Don Cristóbal* (1930), de la mano de la compañía de Margarita Xirgu, *Las calles de Cádiz* (1933), *El amor brujo* (1933), conferencias ilustradas en la Residencia o la grabación para el sello *La voz de su amo* de las canciones populares recogidas e interpretadas al piano por el propio poeta (1931).

At the Eslava with Martínez Sierra: the collaboration between Encarnación López Júlvez «La Argentinita» and the Renovator Art Theater

Key Words:

«La Argentinita». Spanish Dance. Federico García Lorca. Gregorio Martínez Sierra, Renovator Art Theater.

Abstract:

During the 1919-1920 season, Encarnación López Júlvez «La Argentinita» begins to form in the field of interpretation, and is required by Gregorio Martínez Sierra to take part in different productions at the Teatro Eslava. Although the comic roles that Encarnación develops, are articulated according to her personality, in and out of the scene, it managed to participate in such titles as: *Rosaura la viuda astuta* (1920), *La suerte de Isabelita* (1920), *Kursaal* (1920) and *El maleficio de la mariposa* (1920), by Federico Garcia Lorca. Through the role as «Mariposa Blanca», which would be the first text of Lorca, Encarnación will get to show us some unusual ways of understanding Spanish dance. This work will link «La Argentinita» to the forefront around the Residencia de Estudiantes and will be the source of a long history of collaborations with Lorca: *El retablillo de Don Cristóbal* (1930), with the help of Margarita Xirgú Company, *Las calles de Cádiz* (1933), *El amor brujo* (1933), illustrated lectures at the Residencia, and recording for His Master's Voice collected folk songs, performed on piano by the poet (1931).

En el verano de 1919, Encarnación López Júlvez, conocida con el apelativo de «La Argentinita» (1897-1945), es contratada por dos de los artífices de la renovación del Teatro Español, Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) y su mujer María Lejárraga (1874-1994), para participar en distintas producciones que se presentarán en el Teatro Eslava durante la temporada de 1919-1920. Aunque los papeles cómicos que desarrolla estarán articulados de acuerdo con su personalidad dentro y fuera de la escena, logra participar en títulos como *Rosaura la viuda astuta* (1920), *La suerte de Isabelita* (1920), *Kursaal* (1920) y *El maleficio de la mariposa* (1920), con texto de Federico García Lorca. A través del rol como «Mariposa blanca», en el que sería el primer texto para teatro del autor granadino, Encarnación, ataviada con unos vanguardistas figurines, conseguirá presentar al espectador unas formas poco habituales de entender la danza española. En este artículo pretendo reconstruir el contexto en el que se produce la vinculación de «La Argentinita» con el Teatro de Vanguardia y como su colaboración con Federico García Lorca, la introduce en el círculo de intelectuales que gravitaba en torno a la Residencia de Estudiantes.

Aunque al igual que el resto de bailarinas apenas había recibido estudios generales más allá de los que le proporcionaban los teatros,



demuestra un interés personal por trascender la propia interpretación de la danza y ampliar su aprendizaje hacia nuevas manifestaciones artísticas. En 1925, en declaraciones al periodista Adolfo Sánchez Carreré, que recoge en un monográfico publicado por Biblioteca Films, y dedicado a «La Argentinita», señalaba:

A un punto fijo, no lo sé. Lo que sí puedo asegurarles es que me encanta todo lo que sea teatro. Con el mismo entusiasmo y la misma afición interpreto un baile o un cuplé, que recito el monólogo de Martínez Sierra, «Una mujer sensible» o el «¡Ay que se me cae!», escrito expresamente para mí por Muñoz Seca, en los cuales estoy para «comerme», según gráfica expresión de un distinguido amigo antropófago... [Sánchez Carreré, 1925: 8-9]

Las primeras referencias que nos hablan del contacto de Encarnación con la intelectualidad de vanguardia la encontramos en la ilustración dancística de conferencias ilustradas, que desarrolla de manera tangencial a su actividad en el ámbito de la canción y el baile y que se inician en 1910, cuando acompaña la charla que en el Teatro de la Comedia da el escritor Luis Bello acerca de la moral en el cine. Por entonces apenas tenía 13 años, pero ya había obtenido sus primeros triunfos en la escena, primero en San Sebastián y posteriormente en Madrid -especialmente con sus actuaciones en el Teatro Romea-, lo que hace que Bello señale que había recorrido «un camino de rosas y de billetes de banco» [Gordon Ordas, 1913]¹. Cinco años después, de la mano de Gregorio Martínez Sierra, participa en el Ateneo de Madrid en la llamada «Fiesta de la danza», para el que el salón se convirtió «en un tablado con cortina de seda roja en su fondo» [*La Correspondencia de España*, 1915:5]², y en marzo de 1917 en «La Fiesta del Sainete» organizada por la Asociación de la Prensa en el Teatro Apolo, junto con escritores, literatos y personalidades de la política, y en compañía de María Esparza,

¹ Recorte de prensa conservado en el Archivo de la Fundación Argentinita- Pilar López. No aparece el rotativo de referencia, aunque sí la fecha de publicación

² «También participó en la velada el bailarín belga Felyne Verbist, que interpretó la *Ninfa de Diana* de Delibes, la *Muerte del cisne* de Saint Saëns y la *Visión de Salomé* de Joyce.



Carmen Flores, Amalia Molina y «La Chelito», que abrió el espectáculo [Carretero, 1917:3] .

Dentro de esta serie de colaboraciones puntuales con las figuras de la renovación cultural, en 1916 se introduce en el ámbito de la cinematografía y es contratada para actuar en el drama de Mario Caserini *Flor de otoño*, rodada por Excelsa Films, y estrenada en el 21 de noviembre de 1916 en el Cine Gran Vía de Madrid³. En estas primeras producciones, que suponían una auténtica aventura financiera, se pretendía la vinculación de artistas consagradas en las varietés con el fin de asegurar una rentabilidad económica. A estas, se le asignaban personajes que apenas diferían de su actividad en el teatro, convirtiéndolas en un reclamo importante para cubrir los costes del rodaje. Además se utilizaba su figura para atraer a un nuevo público, distinto al estrictamente cinematográfico, que estaba familiarizado con su imagen no sólo a través de la escena, sino de las revistas. Junto con Encarnación, que posteriormente rodaría con José Buchs *Rosario la Cortijera* (1923), encontramos nombres como los de la conocidísima Raquel Meller, que participó en títulos como *Violetas imperiales* (1923) y *Carmen* (1926) y que llegó a trabajar con Charles Chaplin en su película *City Lights* (1931); Pastora Imperio en *La danza fatal* (1914), *La reina de una raza* (1917) y *Gitana Cañí* (1917) o posteriormente Imperio Argentina, en *La Hermana San Sulpicio* (1927) y *Rejas y votos* (1927). También en algunos casos, la vida de estas mujeres era retratada a través del propio argumento de las películas como fue el caso de *La sin ventura* (1923), en realidad la biografía de Consuelo Bello «La Fornarina», o ya en el cine sonoro el drama *La bien pagada*, escrita por José Manuel Carretero en 1920 y estrenada en 1935.

³ Aunque Fernando Méndez- Leite tilda la aparición de Encarnación como episódica, no se conserva la grabación, imágenes del rodaje o información complementaria que puedan poner de manifiesto esta participación. Véase Méndez, Leite, vol 1, 1965:127-128



Figura 1⁴



1. El Teatro Renovador del Arte

Gregorio Martínez Sierra había adquirido su formación artística y literaria entre 1901 y 1917, etapa en la que realiza numerosos viajes a París -punto neurálgico de la vanguardia-, donde se asoma al trabajo que estaban realizando Les Ballets Russes, el Théâtre d'Art de P. Fort (1896), el Théâtre de l'Œuvre de Lugné-poe (1893) y el Théâtre des Arts de J. Rouché (1910) [Reyero Hermosilla, 1980:3]. Esta experiencia, en la que su mujer María Lejárraga tuvo un papel protagónico, la traslada al proyecto del Teatro Eslava activo entre septiembre de 1916 y enero de 1926⁵, donde formará un equipo de trabajo que contará durante 10 años con la actriz, y posteriormente amante Catalina Bárcena, así como con los escenógrafos Manuel Fontanals, Sigfrido Burman y Rafael Pérez Barradas.

⁴Encarnación López Júlvez «La Argentinita». Véase *Nuevo Mundo*, 1911:1

⁵ El Teatro Eslava estaba situado en el Pasadizo de San Gines (Madrid). En la actualidad, si bien conserva el techo original y la estructura del edificio, se utiliza como sala de fiestas.



Pese a las limitaciones físicas que ofrecía el escenario (que solo tenía cuatro metros de fondo y casi no contaba con maquinaria), Martínez Sierra consiguió convertir el Eslava en el teatro más innovador en el Madrid de entonces, estrenando obras dramáticas vanguardistas como fueron *Frivolinas*⁶ o *El pavo real* (1917)⁷, que se representaban primero en la escena y después se filmaban y se reponían en el Cine Doré⁸. Su programación era ecléctica, de acuerdo con su proyecto en el que concurrían todas las artes, incluyendo obras clásicas como el montaje de Don Juan Tenorio de Zorrilla, pantomimas, sainetes, baile y música⁹. En el campo de la danza Martínez Sierra reproduce esa heterogeneidad, y contrata a artistas del cuplé como la propia «La Argentinita», María Esparza, a la par que a figuras revolucionarias como Loïe Fuller [Morla Lynch, reed. 2008:83].

El director del Eslava, había declarado una guerra sin cuartel contra «el realismo que había invadido todo, y sobre todo el teatro» y fue en el terreno de la escenografía donde sus esfuerzos innovadores tuvieron la mayor resonancia. En este empeño pudo contar con la colaboración de artistas brillantes y originalísimos, entre los cuales tres –Bürmann, Fonatanals y Barradas- transformaron con su labor escenográfica un medio muy atrasado en que todavía era el decorado realista, zarzuelero, el ideal de autores y empresarios, y la sastrería perfecta la que podría presentar en cada traje la mayor cantidad de lentejuelas [Gibson, vol. 1,1985:82].

⁶ La obra recoge como era la puesta en escena de las principales artistas del momento y la conformación de los números de las revistas. Fue filmada como película muda por Arturo Carballo, entonces empresario del cine Doré. Sus decorados responden a la estética de algunos de los teatros madrileños vinculados al Teatro del Arte y Teatro Variedades en 1929. El número oriental del coro presenta una decoración parecida a la que se practicaba en los montajes del Teatro Eslava, que recoge la herencia de Les Ballets Russes con los diseños de León Bakst y otros pintores rusos. Véase Álvarez Cañibano, 2001. CD

⁷ Escrito por Eduardo Marquina, reescrito por María Lejárraga y puesto en verso por Gregorio Martínez Sierra, se trata de la dramatización de un texto poético, cuyos decorados recuerdan a la pintura parisina de principios del siglo XX así como a las estampas japoneses. También se vincula a la estética de Leon Bakst en lo Ballets Russes. La autoría de los figurines y decorados está a cargo de dos de los principales artistas plásticos de la vanguardia: Sigfrido Burman y Manuel Fontanals. Véase Álvarez Cañibano, 2001. CD.

⁸ Aunque Antonio Álvarez Cañibano señala la filmación de *El maleficio de la mariposa*, no he encontrado ninguna información que permita corroborar este aspecto. Véase Álvarez Cañibano, 2001 CD:

⁹ Gran parte de las obras en el Eslava contaron con interpretaciones musicales. No en vano eran colaboradores de Martínez Sierra Manuel de Falla, Joaquín Turina, Conrado del Campo o María Rodrigo. De hecho, el 7 de abril de 1917, con libreto de Martínez Sierra y música de Falla, se estrenó en el Teatro *El corregidor y la molinera*, antecedente de *El sombrero de tres picos*. Véase Gibson, vol. 1 1985: 251-252



En agosto 1919, «La Argentinita» se unirá a Martínez Sierra para participar en las producciones que tendrán lugar en el Teatro Eslava durante la temporada de 1919-1920, que tenían como propósito atraer a un público caracterizado por «la diversidad y la diversión» [*Crónica Teatral*, 1919] . Aunque el debut oficial de Encarnación estaba previsto para el mes de octubre, se incorporó a la Compañía en la gira de verano, con el fin de ir tomando contacto con los diferentes miembros de la formación y empezar a tener experiencia el campo de la interpretación-declamación- antes del inicio de la temporada oficial [Sarachaga, 1919:7]. Su cambio de actividad no resultó indiferente a la prensa. En septiembre el periódico *La Acción* publicaba una columna que llevaba por título «La Argentinita comienza a ensayar»

Decir a estas alturas que la Argentinita, que desde pequeña anda por esos escenarios ganándose buenamente los billetes, primeramente con sus bailes, y ahora con sus bailes y sus canciones, empieza a ensayar, parece cosa de un loco. Y sin embargo es verdad. La Argentinita ha empezado a ensayar con la compañía de Martínez Sierra, para su próxima producción en el Eslava [*La Acción*, 1919a:6]

La obra prevista de debut fue *El corazón ciego*, estrenada en octubre de 1919. Escrita por Martínez Sierra, también participaba Catalina Bárcena como primera actriz [*El Imparcial*, 1919:4]. Aunque finalmente no se incluyó su nombre dentro del reparto, probablemente por la inexperiencia de «la Argentinita», Encarnación formó parte de la programación del Eslava durante ese mes realizando parodias, cuplés y canciones y «finales de fiesta», que tanto éxito le habían hecho obtener en el Teatro Romea¹⁰ . Como empresario,

¹⁰ Desde la llegada a Madrid de la Argentinita es en el Teatro Romea donde se obtiene un verdadero éxito. De hecho ella ha considerado este escenario como el lugar donde debuta profesionalmente, acompañada de Pastora Imperio. En este teatro permanecerá varias temporadas, llegando a establecerse en la programación semanal «Los jueves de la Argentinita» y posteriormente la «Sección de la Argentinita»: fiestas artísticas, en las que una vez a la semana ofrecía al público una selección de sus bailes más destacados. Dentro de él, si bien el corpus principal del mismo es popular, encontramos piezas de danza estilizada como la *Serenata Española* de Albéniz, o «*Bolero de Abelardo Bretón*». Véase Sánchez



Martínez Sierra sabía que la figura de «La Argentinita» era un reclamo importante, y no quiso perder la oportunidad de rentabilizar su contratación para atraer a un nuevo público distinto al de las representaciones habituales en el Eslava.

En noviembre participaría en la adaptación de la zarzuela en dos actos *Rosaura, la viuda astuta* [Aznar Navarro, 1919:4, *La Acción*, 1919b:2]¹¹, cuyo estreno fue postergado al día 15 de esos mes. Este retraso pudo ser debido a la dificultad de adaptación del original, para el que Luis de Tapia tuvo que escribir «escenas enteras» y un prólogo «también en verso, especie de conferencia breve, que desde luego consideramos muy oportuno para preparar al público» [Aznar Navarro, 1919:4]. La música estuvo a cargo del maestro Font y los decorados y figurines fueron autoría de Fernando Mignoni y Manuel Fontanals [*La Correspondencia de España*, 1919a:4], habituales colaboradores de Martínez Sierra. La crítica a la representación remarcó la actuación de la Argentinita, así como el éxito de la adaptación:

La Correspondencia de España

Antes La Argentinita bailaba maravillosamente y cantaba exquisitamente. Ahora ha declamado también, sin dejar de cantar ni de bailar. Y ha declamado desde el primer instante como una actriz consumada. Y ha demostrado no en balde, que el anuncio de su presentación como actriz no asombró a nadie, porque sabía todo el mundo que es una artista excepcional... ¡Gran triunfo de la Argentinita y gran refuerzo para el peculio de D. Gregorio... [Aznar Navarro, 1919:4]

La Época

Hay que reconocer que La Argentinita en La viuda astuta está deliciosa. Ya la presentación la favorece: con la blanca peluca y, con el pomposo vestido dieciochesco tan propio para resaltar una silueta esbelta, parece aquella linda madamita una figura de Wattean (*sic*). Dijo y cantó bien, bailó con mucho arte, paseó en escena con naturalidad...en resumen, alcanzó un triunfo merecido, promesa de otros, y nos convenció de que puede ser una estrella de opereta cuando quiera, del tipo de Luisa Puchol, y acaso también una ingenua, una damita joven de comedia...[Andrenio, 1919:1]

Carreré, 1925:3 y Programas del Teatro Romea. Archivo de la Fundación Pilar López-Argentinita.

¹¹ *La vedova scaltra* fue estrenada en Milán en el año 1748. Véase Áznar Navarro, 1920:4 y *La Acción*, Madrid, 1919b:2.



La viuda astuta estuvo en cartel hasta el 25 de noviembre de ese año, siendo sustituida por la obra de Lasso de Vega *El hombre que ha visto al diablo*, donde no tomaron parte ni Bárcena ni Isbert, ni la Argentinita, las tres nuevas figuras sobresalientes de la Compañía de Martínez Sierra [Aznar Navarro, 1919:4]. Encarnación seguía realizando apariciones estelares en el Eslava con un repertorio de bailes y canciones que continuaban atrayendo al público [*La Correspondencia de España*, 1919b:4]. En enero de 1920, después de participar en la llamada «Fiesta de inauguración de la temporada»¹², interviene en la comedia lírica *La suerte de Isabelita*, con música de los maestros Jiménez y Calleja, que aunque no era un estreno (había sido representada años atrás en el Teatro Apolo con la participación en el rol de tiple de María Palau), no estaba aún tan desgastada como para considerarse una novedad relativa¹³ y *Eslava Concert*. En *La suerte de Isabelita* Encarnación representa a una empleada de un taller de flores artificiales, que sueña con ascender de clase social a través del matrimonio. Aunque incluye partes cantadas, el texto es fundamentalmente declamado¹⁴. Tanto de la crítica que refiere *El Sol* «La Argentinita volvió a demostrar sus excelentes condiciones como actriz y la notable flexibilidad de su temperamento» [*El Sol*, 1920:9] así como del resto de diarios, se refiere el éxito de Encarnación en su faceta de intérprete en roles cómicos.

De su aparición en el Eslava, donde se ha revelado como una magnífica comedianta, no hemos de ocuparnos nosotros, ya que toda la prensa, unánimemente, le ha dedicado los más grandes y justos elogios... Se había dicho que iba a retirarse de las varietés para dedicarse al Teatro, pero podemos afirmar que ese rumor carece de todo fundamento. Seguirá como hasta aquí, cantando y bailando con su peculiar gracejo [*La Correspondencia de España*, 1920b:12]

¹² «La Argentinita» se sentó al lado de Catalina Bárcena, que se convirtió finalmente en la homenajead. En la fiesta tomaron parte Tomás Borrás, Manuel Fontanals, los maestros Font, Turina, Romero y Llore. Véase *El Sol*, 1920.

¹³ Estrenada el 6 de enero de 1920, el texto fue autoría de Gregorio Martínez Sierra. Véase *La Época*, 1920:1

¹⁴ Acompañaron a «La Argentinita» en escena Amalia Guillot, La Moret, Peña Collado y Ricardo de la Vega. «Veladas teatrales». Véase *La Época*, 19201



Su éxito como actriz de comedia –no obstante en roles articulados de acuerdo a su personalidad dentro y fuera de la escena- fue permitiendo a Martínez Sierra disponer de una nueva figura para suplir los personajes anteriormente desempeñados por Catalina Bárcena, y permitir que esta descansara un poco de «su intensa y admirable labor de comediatrix» [*La Época*, 1920:1] Encarnación también formó parte de la siguiente producción del Eslava: *Kursaal*. Concebido como una revisión ampliada de *Eslava Concert*, constaba de tres partes: una primera dedicada a las variedades, por la que desfilaron «la Argentinita» pero también otras cupletistas como Amalia Guillot o Carmen Sánchez; la segunda, con dos farsas y el intermedio cómico *El arte amar*, adaptación de Martínez Sierra, representado por Encarnación junto a Manuel Collado; y finalmente una tercera que incluía el sainete madrileño de Torres del Álamo y Asenjo, *Movimiento continuo* [*La Correspondencia de España*, 1920a:6].

En los meses de verano «La Argentinita» continuará con sus compromisos en el ámbito de las variedades, dejando de lado su actividad en el Eslava y no será sino en octubre, cuando es requerida por Martínez Sierra para participar como intérprete en la obra del entonces desconocido Federico García Lorca: *El maleficio de la mariposa*.

2 *El maleficio de la mariposa* (1920)

Es una comedia de un género hasta ahora no cultivado en Eslava: la acción se desarrolla entre animalejos humildes, bajo las altas hierbas de un prado, que es para ellos todo el universo, y donde reinan las pasiones que agitan los corazones humanos [*Heraldo de Madrid*, 1920].

Estrenada el 22 de octubre de 1920, el rol de Encarnación como «Mariposa blanca» en la que aparecía vestida con unos vanguardistas figurines de libélula blanca, conseguirá presentar al espectador unas formas poco habituales de entender la danza española. Para Lorca se trataba de su primera incursión escénica, y elaboró un texto que inicialmente estaba escrito



para un teatro de guiñol, en un libreto de teatro, lo que fue achacado por la crítica como parte de su fracaso. Pero las razones también estriban a la originalidad de la puesta en escena, quizás demasiado atrevida y apartada de los cánones de la dramaturgia, incluso para un público heterogéneo y acostumbrado a la vanguardia como era el del Eslava.

En lugar de los tipos populares, burgueses o históricos a los que el público madrileño estaba habituado, se trataba de mariposas, gusanos, alacranes y curianitas. Además, el discurso de Lorca resultaba demasiado poético, y la historia dramática de *La Mariposa* cuya ansia de belleza la llevaba a la destrucción, venía a representar la lucha cruel entre la ilusión y la realidad. [Martínez del Fresno y Menéndez, 2000:201]

Figura 2¹⁵



La escenografía simbolista fue responsabilidad de Fernando Mignoni, tras el rechazo de la inicial elaborada por Lorca «a base de grandes

¹⁵ Figurín representando a «La mariposa blanca», *El maleficio de la mariposa*. Archivo fotográfico de la Fundación Federico García Lorca.



escarabajos, mariposas y otros animales de colores brillantes y de aspecto infantil e irreal»¹⁶ y los figurines fueron diseñados por Rafael Pérez Barradas. La música incidental que acompañaban la escena fue autoría de Eduard Grieg y Claude Debussy (instrumentadas por José Luis Lloret), y se incluyeron, a instancias de Lorca, varias canciones populares [Tinnell, 1993]. El reparto, con prólogo de Luis Peña y en el que Catalina Bárcena interpretó el papel de Curianito, estuvo conformado de la siguiente manera: Nigromántica: Josefina Moreno; La Curianita: Amalia Guillot; Doña Curiana: Rafaela Satorres; Curiana campesina: Carmen Sanz; Curiana 1º: Margarita Gelabert; Curiana 2º: Dolores Suarez; Curiana 3º: Soledad Domínguez; Mariposa blanca: La Argentinita.

Como consecuencia de la participación en el último momento de «La Argentinita» –representando el papel de «La Mariposa blanca»– probablemente a instancias de Martínez Sierra, como un intento de atraer público a una obra que se vislumbraba iba a ser un fracaso-, Lorca modificó el texto original en el que los dos personajes protagónicos dialogaban, atribuyendo al otro protagonista, Curianito –es decir a Catalina Bárcena- las partes que en un principio pertenecían a la Mariposa. Probablemente el cambio fue debido a la escasa experiencia de Encarnación en la interpretación, lo que no le permitía disponer de la técnica suficiente para afrontar un texto dramático. La fecha de estreno fue retrasada en varias ocasiones por problemas de escenografía así como por vacilaciones en el título, que finalmente impuso también Martínez Sierra¹⁷. El baile de la Mariposa, del que no se conserva grabación, fue descrito por, José Mora Guarnido, el primer biógrafo de Lorca como «fascinante, maléfico, sugestión de la Mariposa en vuelo sobre las bajas realidades de la vida» [Mora Guarnido, 1958:123]. Para Melchor Fernández Almagro, que estuvo presente

¹⁶ En la Fundación García Lorca se conservan cinco figurines originales de *El maleficio de la mariposa*. Véase Martínez del Fresno y Menéndez, 2000:201.

¹⁷ Fue Martínez Sierra quien decidió el último cambio de título, imponiéndoselo a Lorca. Francisco García Lorca estimaba que la elección de la palabra «maleficio», palabra ajena al vocabulario de su hermano, conllevaba una reminiscencia de *El amor brujo* de Falla, estrenado, con libreto de los Martínez Sierra. Véase Gibson, vol 1, 1985:257



en los ensayos, uno de los mayores atractivos de la obra radicaba, precisamente, en la utilización de recursos propios del ballet: «¿y quién mejor que Encarnación López Júlvez, la Argentinita, buena amiga ya de Federico, para interpretar, al compás de la música de Grieg, el frágil baile de la mariposa?» [Mora Guarnido, 1958:123]. Aun así el fracaso fue contundente, no obstante los numerosos residentes que habían acudido al teatro para organizar un estruendoso claqué.

las cosas no fueron mejor durante el segundo acto, aunque parece ser que, mientras ejecutaba La Argentinita el baile de la Mariposa, se calmó un poco la sala. El telón final cayó, según De la Guardia, entre expresiones de reprobación y de aprobación. [Gibson, vol. 1, 1985:258]

El propio Lorca, en una conversación muy ilustrativa que recuerda el diplomático Carlos Morla Lynch en su libro *En España con Federico*, refiere este primer desengaño escénico.

Marzo. En el balcón (1929)/ ...Me habla de sus proyectos – un próximo viaje a Nueva York- y luego retrocede a sus recuerdos de infancia- el teatro para muñecos que construyó en su casa granadina- para referirse enseguida a su primera producción teatral, que fue representada tan solo una noche en el Eslava, de Madrid. Y, con buen humor edificante, lanza una carcajada y agrega:

-¡Fracaso absoluto!

...Interesado, le pido que me lea o que me preste el manuscrito. Pero éste no existe, como tampoco se encuentran ejemplares de su primer libro en prosa –Impresiones y paisajes-, cuya edición pasó muchos años amontonada en el desván de su casa de Granada, de donde la extrajo un día de invierno en que soplaban el viento helado de la sierra, para hacer con ella una fogata.

-No hay poeta ni escritor, por grande que sea su talento, que no haya destruido furiosamente una «primera obra suya» de juventud –le digo-. A menos que le ocurra lo que a un amigo mío, que escribió en su adolescencia un librito de poemas que intituló Las golondrinas...

-Esa primera y única velada- dice prosiguiendo su relato- que fue ruidosa y llena de denuestos, es el estreno clásico de todo autor incipiente. La obra valía poco. Sin embargo –agrega– danzó La Argentinita en un traje transparente de libélula, lo que despejó algo el ambiente [Morla Lynch, reed. 2008:65].

La relación profesional y afectiva de «La Argentinita» con García Lorca con el que colaborará en obras como *El retablillo de Don Cristóbal*



(1930) –junto con la compañía de Margarita Xirgu– los ballets *Las calles de Cádiz* (1933) y *El amor brujo* (1933) y en la grabación para el Sello *La voz de su amo* de una selección de canciones populares españolas (1931), se mantendrá hasta el final de sus días. Es conocido que en julio de 1936, antes de emprender el fatídico viaje a Granada, Federico estuvo con Encarnación y Pilar en la casa de estas, situada en la calle General Arrando, 42, mostrándoles el texto final de la obra *La casa de Bernarda Alba*.

Apenas tres años después del estreno de *El maleficio de la mariposa*, «La Argentinita» se enamorará en México del que será su pareja durante más de diez años, el dramaturgo, torero y escritor Ignacio Sánchez Mejías, amigo también de García Lorca y muy relacionado con los artistas y pensadores que circulaban alrededor de la Residencia de Estudiantes. A partir de entonces la vinculación de Encarnación con la vanguardia será definitiva, convirtiéndose en musa de la intelectualidad y junto con Antonia Mercé «La Argentina» y Pastora Imperio, en bailarinas encargadas de plasmar en la escena las distintas reflexiones que se articulaban en torno a la danza española.

Conclusiones

Aunque la creación de «La Argentinita», vinculada con las figuras sobresalientes de la Edad de Plata, no tendrá su plasmación escénica definitiva sino en la década de 1930, no podemos entender este repertorio y la actividad que desarrolló en torno a él, sin conocer sus primeros contactos con la atmósfera reformista que circulaba en torno a Gregorio Martínez Sierra, María Lejárraga y el espacio físico del teatro Eslava. Tomando la referencia (por oposición) de Antonia Mercé, «la Argentina» que desarrolló una carrera en la escena que universalizaba el concepto de lo español, «La Argentinita», conocedora del repertorio popular que incrementó a raíz de su contacto con Lorca, no trató de trascender el lenguaje aprendido de la tradición, como si hizo Mercé, sino que lo representó de manera fidedigna. La crítica contemporánea y posterior, iniciada por Adolfo Salazar, achacó a «La Argentinita» su fracaso por superar la frontera de lo regional y elaborar



un producto artístico que trascendiera lo popular, para elevarlo al espacio europeo a través de la cultura, entendida esta como elaboración y creación. Sin embargo, distanciándose de los ballets narrativos, Encarnación no trató de crear un nuevo vocabulario escénico, sino que focalizó su interés en la representación de una danza vinculada al folclore, con una construcción del material popular en la línea señalada por García Lorca. En este sentido, todavía es preciso un estudio coreológico de su repertorio para establecer conclusiones, y ubicar su figura dentro de un estado de la cuestión dancístico, especialmente en creaciones como *Amor brujo*, que la crítica de Estados Unidos remarcó su éxito sin reservas, por encima de las versiones de «la Argentina» y Vicente Escudero, *La vida breve* y sobre todo el *Bolero de Ravel*.

BIBLIOGRAFÍA

- Nuevo Mundo*, Madrid, 13 de julio, 1911.
- «La fiesta de la danza», *La Correspondencia de España*, Madrid, 18 de abril de 1915.
- «Crónica teatral», *La Lectura Dominical*, 30 de agosto de 1919.
- «La Argentinita comienza a ensayar», *La Acción*, 3 de septiembre de 1919.
- «Informaciones de Madrid», *El Imparcial*, 22 de octubre, 1919.
- «Informaciones de Madrid», *La Correspondencia de España*, 4 de noviembre, 1919.
- La Acción*, Madrid, 12 de noviembre 1919.
- La Correspondencia de España*, 21 de noviembre de 1919.
- El Sol*, Madrid, 7 de enero 1920.
- «Veladas teatrales», *La Época*, Madrid, 17 de enero 1920.
- «Los Teatros», *El Sol*, 17 de enero de 1920.
- La Correspondencia de España*, 24 de febrero 1920.
- «La Argentinita» *La Correspondencia de España* 11 de marzo, 1920.
- Heraldo de Madrid*, 12 de marzo de 1920.
-



- ABAD CARLES, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *Pilar López: una vida para el baile*, La Unión, Concejalía de Cultura, 1997.
- ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio: *Música y espacios para la vanguardia española, 1900-1939*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza (CD Rom), 2001.
- ANDRENIO: «Veladas teatrales», *La Época*, 19 de noviembre de 1919, p. 1
- ARIAS DE COSSIO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Mondadori, 1991.
- ÁZNAR NAVARRO, F.: «Noticias e informaciones teatrales», *La Correspondencia de España*, 25 de noviembre de 1919.
- ÁZNAR NAVARRO, F.: «Informaciones de Madrid», *La Correspondencia de España*, 16 de noviembre, 1920.
- CARRETERO, José María. «Por los teatros», *El Día*, Madrid, 21 de marzo de 1917.
- GIBSON, Ian: *Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York* (vol. I). Barcelona, Grijalbo, 1985.
- GORDON ORDAS. Sin título: Madrid, 15 de febrero 1913. Archivo Fundación Argentinita-Pilar López.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz y MENÉNDEZ, Nuria: *Los ballets russes de Diaghilev y España* (Ivan Knomick y Antonio Álvarez eds), Archivo Manuel de Falla- INAEM, Granada, 2000.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Coreografiar la Historia Europea. Cuerpo, Política, Identidad y Género en la danza*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2013.
- MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*, (2 vol.). Barcelona, RIALP, 1965.
- MORA GUARNIDO, José: *Federico García Lorca y su mundo*, Losada, Buenos Aires, 1958.



MORLA LYNCH, Carlos *En España con Federico García Lorca*, Madrid, Renacimiento, 1957 (reed. 2008)

MURGA CASTRO, Idoia y ABELLÁN, Fuensanta (ed.): *Líneas actuales de investigación en danza española*, Madrid, Nebrija, 2012

REYERO HERMOSILLA, C: *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Fundación J. March, Serie Universitaria núm. 142: Madrid, 1980.

SÁNCHEZ CARRERÉ, Adolfo: *Celebridades de Varietés, La Argentinita*, nº 5, Barcelona, Biblioteca Films, 1925.

SARACHAGA, José: «La Argentinita» *Vida Manchega*, 20 de junio 1919.

TINNELL, Roger: *Federico García Lorca y la música*. Madrid: Fundación Juan March- Fundación Federico García Lorca, 1993.

