



Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)

Encarnación López La Argentinita (?-1945), es una de las más importantes figuras de la danza escénica española del s. XX y cofundadora del género llamado ballet español o ballet flamenco. Ligada a la Generación del 27 y especialmente a Federico García Lorca, La Argentinita grabó discos de canciones populares y creó infinitud de ballets donde recuperaba el espíritu de la danza española de tradición, vertiéndola en las estructuras de la danza escénica de su tiempo. Los 50 años de su muerte han pasado sin demasiadas conmemoraciones en España.

Su prematura muerte en Nueva York en 1945 le impidió continuar con sus ideas sobre la didáctica y la cristalización estilística de la Escuela Española. Su hermana menor, Pilar López, continuó su labor al frente de su compañía y mantuvo vivo parte del repertorio y del estilo de su hermana mayor y mentora artística. Pilar López se convirtió tras la muerte de Encarnación en la custodia principal de su patrimonio artístico y conserva celosamente el manuscrito inédito de un libro escrito por la propia Argentinita.

Hace pocas semanas, encabezaba un artículo en el suplemento cultural del periódico *El País* con esta frase de entrada: “*La deuda está ahí. Este año se cumple el primer centenario del nacimiento de la bailarina, coreógrafa y directora de compañía Encarnación López La Argentinita (nunca se ha podido precisar la fecha exacta, en cuanto a día y mes, de su nacimiento) y coincidentemente, 50 años de su muerte, acaecida en Nueva York el 24 de septiembre de 1945.*” Naturalmente que la historia de La Argentinita (el destino de su memoria artística y de su legado) ha tenido la suerte echada de tantos otros creadores españoles de la música y la danza. Valdría la pena apuntar desde el principio ese lamento reivindicativo que es que la Historia de la Danza Española es un libro no escrito en ninguna forma ni formato. Tal miseria bibliográfica crea un precedente del que no se puede escapar y

Encarnación López "La Argentinita" (?-1945) is one of the most important figures in Spanish dramatic dance of the twentieth century and co-founder of the genre called "Spanish ballet" or "flamenco ballet". Associated with the "Generación del 27" and especially with Federico Garcia Lorca, La Argentinita made recordings of popular songs and created many ballets in which the spirit of the tradition of Spanish dance was recuperated, translating it into the dramatic dance structures of her time. The 50 years since her death have passed without many commemorations in Spain.

Her premature death in New York in 1945 impeded her from continuing her ideas about the teaching and stylistic crystallization of the Spanish dance school. Her younger sister, Pilar López, continued her work, directing her company and maintained part of the repertory and the style of her older sister and artistic mentor. After Encarnación's death, Pilar López became the principal custodian of her artistic heritage and jealously conserved the unpublished manuscript of a book written by Argentinita herself.

al que hay que referirse de la manera más serena y científica posible. La organización de las fuentes documentales en lo que corresponde a los fundadores del género Ballet Español es una impropia tarea pendiente, y el único camino que daría luz para situar ese árbol cronológico y de análisis estético de una corriente de danza escénica llena de riqueza patrimonial. Es un paso previo, un diseño de cimientos.

Ahora, con tan señeras efemérides, poco se ha dicho en memoria de La Argentinita en la España de hoy: los organismos rectores de las artes escénicas —y de la danza dentro de ellas—, con un olímpico desprecio por lo que consideran equivocadamente como vernáculo, ni han susurrado aquello de “*esta boca no es la mía*”. Apenas algunos actos, locales y de limitada proyección tanto cultural como promocional, han intentado apuntarse a la ocasión, lo que en sí mismo es encomiable, siempre que el resultado de

tales actuaciones no camufle u oscurezca la figura a tratar, o en el peor de los casos, trace equivocada senda a la investigación.

El Centro Andaluz de Danza (C.A.D.), un organismo regional de reciente creación, anunciará en breve y dentro de sus proyectos de actuación para 1996, la edición de un libro sobre la artista, que recogerá distintos ensayos de encargo y el precioso y preciado texto inédito de la propia Encarnación López, que tan celosamente ha guardado su hermana, la también bailarina Pilar López, unos escritos que seguramente serán esclarecedores de tantos detalles vagos en una biografía artística que han generado una cierta y hasta justificada leyenda; apúntese ya que en lo personal tiene la vida de La Argentinita ese tan trajinado capítulo de su romance con Ignacio Sánchez Mejías, creando al arropo de la atmósfera (y esto no puede olvidarse) selecta de la vanguardia social y cultural andaluza de los últimos años veinte, una pareja seductora a la que nadie se mantenía indiferente: el torero y la bailarina, unión y estampa sólo comparable a aquella decimonónica, del diestro primer espada que fue Cúchares y de Amparo Álvarez La Campanera, que tanto bocetara Doré, fascinado por sus quiebros, palillos, un baile seductor y una belleza solar descrita abundantemente por los libros de viajes del siglo XIX.

El texto escrito por La Argentinita se ha rodeado de un cierto misterio. Pilar López ha mostrado solamente a algunos especialistas e íntimos, y en contadas ocasiones, una copia mecanografiada de la época, que es la que se dará a conocer ahora, y que fundamentalmente son consideraciones estéticas sobre el baile y el ballet españoles. Al parecer, no puede hablarse concretamente de memorias, ni mucho menos de diario.

Si en 1994 el Ayuntamiento de Valladolid y su muestra Internacional de Danza reaccionaron a tiempo y bien con la conmemoración del centenario del nacimiento de Vicente Escudero (se reeditó con mucho rigor su libro *Mi Baile* en facsímil, y hubo encuentros —a uno de ellos asistió la propia Pilar López, que en alguna ocasión bailó con Escudero—, exposición de sus pinturas y una gala de danza basa-



La Argentinita y Pilar López en el *Zapateado de Turina*

da en el baile masculino), y ya apenas tres años antes, Antonia Mercé La Argentina mereció en 1989 por parte del Ministerio de Cultura una serie de actos (exposición de sus fondos documentales y trajes de escena, coloquios, edición de un libro que compendia textos históricos y recientes, y un curioso espectáculo liderado por Mariemma), en 1995 era

obligado que le tocara el turno a esa otra gran figura fundacional de la danza escénica española del siglo XX: Encarnación López La Argentinita. Pero definitivamente, acaba 1995 y la ocasión onomástica desaparece. Aun contando con lo aportado por Vicente Escudero desde su singularidad, en Antonia Mercé y especialmente en Encarnación López está la savia y los cimientos del baile teatral español tal como lo entendemos hoy en su sentido científico y coréutico. En el caso de Encarnación no es exagerado decir Las López, concediendo lugar a esas gestas fundacionales de su hermana menor, Pilar López Julvez (San Sebastián, 1912; tal como señala Blas Vega, el lugar de nacimiento fue accidental), que la vida convirtió en biela y amplificador en el tiempo de unos modos de hacer danza que se convertirían en canon, escuela y hasta en estilo.

Pilar se inició escénicamente en un homenaje a Encarnación, cuando tenía solamente cinco años en Santander, y como su hermana, pasó por la academia de Julia Castela, dato importante donde los hubiera para comenzar a hablar de transmisión de un estilo, aunque, cuando realmente comienza Pilar su vida profesional, a los 15 años, lo hace con total independencia de Encarnación, con el expreso propósito de liberarse de las naturales influencias de su hermana mayor. No es hasta 1933 que las hermanas López aparecen juntas en escena en Cádiz, en el Teatro Falla, durante el estreno de su versión de *El Amor Brujo*. De allí en adelante, continúan actuando juntas hasta la muerte de la hermana mayor. Entonces Pilar decide dejar de bailar, de tan afectada que está por la muerte de Encarnación, y está un año en Madrid sin tocar un escenario, hasta que forma luego el Ballet Español de Pilar López, donde convoca a algunos artistas de la formación precedente, como José Greco, Manolo Vargas y Rafael Ortega. En su debut madrileño en el Teatro Fontalba conserva parte del repertorio creado años atrás por Encarnación. Las crónicas de la época señalan las grandes ovaciones de tributo a la desaparecida Argentinita. Entre otras piezas, perviven las lecturas coreográficas del *Bolero* de Ravel y *El Café de Chinitas*.

Ya en 1947, Pilar incluye *Capricho español*



La Argentinita

(Rimsky-Korsakov) dentro de su repertorio, una versión propia de la que fuera pieza angular de la cooperación de La Argentinita con Léonide Massine, dos años atrás en el Metropolitan de Nueva York.

1. Un injusto segundo plano

La estabilidad en fama y prestigio histórico conseguido por Antonia Mercé La Argentina en cierto sentido ha relegado a un injusto segundo plano a Encarnación López, La Argentinita, incluso en las consideraciones de algunos especialistas y de un sector profesional inconsciente de la historia, algo no ajeno a la balletística de oficio, pero cuando se abre el cofre de la historia y del trabajo escénico, hay muchos puntos en los que la figura de Encarnación López supera en importancia e impronta a la primera. Este criterio ha sido defendido con timidez por quienes estuvieron cerca de la artista. El papel desempeñado por una, no demerita en absoluto el de la otra, y hoy en día, ya no tiene sentido la cierta rivalidad que existió cuando desarrollaron sus carreras en paralelo, lo que limitó la comunicación artística y personal entre ellas (recuérdense las irónicas declaraciones de La Argentina en México a fines de los años veinte, acerca de Encarnación López. Mercé también se había expresado en términos muy duros sobre Tórtola Valencia y sobre otras artistas de la época).

Como punto de partida y entrada histórica para tratar la génesis del ballet de estilo español, hay en Encarnación López, su trabajo coreográfico-musical y de estilización, una continuidad expositiva y hasta indirectamente didáctica mantenida a través de su hermana Pilar López, como se apuntaba más arriba, que, por desgracia, en el caso de Antonia Mercé no se produjo. El trabajo de Pilar López aseguró la transmisión rigurosa y sin contaminaciones a dos o tres generaciones posteriores de bailarines y coreógrafos de los presupuestos escénicos de Encarnación, y este es el meollo del discurso estético de continuidad. Tal suerte o destino no tuvo Antonia Mercé, al truncarse su vida abruptamente en 1936 (curiosamente murió aquel aciago 18 de julio en que comenzaba la Guerra Civil). Encarnación López, que también murió joven, en 1945, contaba ya entonces con una compañía propia y estable donde desarrollaba sus creaciones en cercanía e intercambio con la vanguardia balletística, literaria y musical de su tiempo. Digamos, hipotéticamente, que otro destino conceptual y estilístico

hubiera tenido el ballet español contemporáneo si Pilar López hubiera aceptado, por ejemplo, una vez retirada de los escenarios a principios de los años setenta, ser catedrática del Conservatorio de Danza. Su influencia, hoy es sólo ya perceptible en los que fueron sus bailarines y en nobles bailaoras, como la cordobesa Blanca del Rey, que reconocen en la línea Encarnación-Pilar una principal fuente de inspiración y de adecuación a la solera de unas danzas, un factor de estilo que se añeja en la interpretación con una reverencia al pasado: son los modos que nos llaman la atención cuando se producen sobre el escenario, apenas un movimiento, un giro o acaso una pose al final de una frase donde se acumula y respira la tradición más elevada, el gen que comporta la autenticidad de una propuesta coreográfica.

Por otra parte, no es admisible el intento de encasillar a La Argentinita en la exclusividad parcial de lo flamenco o a lo sumo, como una estilista de ese género. Tal cosa es negarle su papel en el árbol genético del ballet español como tal, donde el flamenco es, digamos, la sal y la pimienta de muchas variantes temáticas y estilísticas, pero no su condimento único. Para hablar de ello, ahí está la historia, aún sin rastrear a fondo, como en tantos otros temas capitales del baile local. El flamenco genera dentro del ballet español, además de lo temático, un aspecto comparable al del género *caractere* y *demi-caractere* en el ballet académico. De hecho, la danza española aporta a estos estilos de ballet "clásico" sus propios acentos y matices de interpretación, una influencia que deriva desde finales del siglo XVIII y se puede establecer en su apogeo a mediados del XIX. Para el ballet español, el papel fusionador y de estilización de lo flamenco dentro de la gama formal de la obra coreográfica, es fundamental lo aportado por estas figuras fundacionales ya mencionadas. Para ello, destaca de esos artistas, como es el caso de La Argentinita, su cultura formativa tanto profesional como periférica.

A la hora de dibujar un perfil de Encarnación López no puede despreciarse su paso, cuando se formaba, por la academia de Julia Castelao, en la madrileña calle de La Encomienda (donde también debieron de acudir, en su momento, Joan Magriñá,



La Argentinita y José Greco en *Agua, azucarillos y aguardiente*

María de Ávila, Elvira Lucena, el más joven de los Pericet, entre otros). ¿Qué enseñaba Julia Castelao? ¿En qué se basaba su prestigio? Este es otro aspecto poco estudiado de la génesis del ballet español en Madrid. Castelao poseía una buena memoria, y conocía el repertorio del siglo XIX, fundamentalmente el de la después llamada Escuela Bolera (no puede olvidarse que éste es un término moderno acuñado apenas hace 50 años), entonces simplemente denominados como bailes de escuela, bailes de palillos o menos popularmente, de zapatilla o boleros.

Ya Encarnación López en sus primeras presentaciones de adolescente, en el Teatro de La Latina, "mezclaba en sus repertorios los bailes flamencos por tangos y bulerías con los bailes boleros", como precisa su voz en el insustituible aún hoy diccionario de Blas Vega y Ríos Ruiz.

2. Una Pose de Escuela

La crítica e investigadora Cristina Marinero, en su artículo sobre La Argentinita redactado por encargo de la Bienal de Lyon en 1992, describe detalladamente la línea estética de aquella debutante, su elevado y sostenido *demi-plié* (la manera de apoyar su pose sobre los pies alzados), el arco del brazo derecho elevado sobre la cabeza en corona, el ligero arqueado de la espalda (*cambré*, en el lenguaje técnico del ballet) que recordaba la postura de añeja aristocracia: eso era La Argentinita, todo elegancia, haciendo escuela, la tradición adquiriendo nueva vida en un eclecticismo de casta. Estos orígenes también explican sobradamente la facilidad con que conectó en el trabajo con coreógrafos del ámbito del ballet clásico y su interés por dotar a la danza española de "formalidad coreográfica", es decir, de estructuras fijas capaces de generar nuevas lecturas creativas.

Encarnación López al mismo tiempo representa, con su cercanía a los miembros más destacados de la Generación del 27, esa artista de la danza a la que inspira una aproximación al pasado, con la adaptación dentro de sus espectáculos de antiguos bailes y del tronco del siglo XVIII del que surgiría la Escuela Española; al mismo tiempo hizo evolucionar el concepto estético del vestuario, que también miró a las tradiciones. La cercanía y el consejo de los poetas Rafael Alberti y Federico García Lorca —que ocasionalmente la acompañó al piano y con quien grabó discos, recientemente reeditados—, y del cineasta Edgar Neville (que luego plasmaría a Pilar López en su *Duende y misterio del Flamenco*) le aportaron poso y criterios muy útiles, entre otros, un sentido refinadísimo de cómo estilizar lo andaluz dentro del aparato de la danza teatral o escénica. La presencia del andalucismo en el ballet español merece un estudio propio y definitivo. Mercé abrió su temporada en París en 1928 con *Triana*, arropados por las piezas de Albéniz en forma de suiteailable, donde los decorados de Néstor abogaban por una visión entre la ironía sobre el tópico y la exaltación. Encarnación López, por muy diferente vía, establece en *El Café de Chinitas*



La Argentinita con Federico García Lorca y Rafael Alberti

(1943) una sobria búsqueda del cuadro de costumbres desde una óptica más actual, quizá la misma preocupación formal que estaba en Julio Romero de Torres y sus visiones de la "gitanería" casi treinta años antes. Por cierto, Romero de Torres retrató a Encarnación alrededor de 1915. Y se supone que le sirvió también de inspiración para la figura central de la bailaora de su enorme lienzo y obra emblemática de 1917 titulada *Alegrías*. Esa preocupación innovadora la llevó, por ejemplo, a ser la primera mujer que se vistiera de hombre para bailar sobre la escena. Frecuentemente se atribuye este hallazgo a Carmen

Amaya, que también adoptó esta vestimenta años después. Ese traje corto generó a su vez un tipo de danza de matices y evoluciones diferentes al otorgado por el traje llamado "bata de cola", por ejemplo, que La Argentinita dosificaba con tino y usaba discretionalmente.

Encarnación López enriqueció sus conocimientos de esa tradición andaluza a través de su carrera con el fichaje de artistas de tronío y con la comunicación obtenida con sus *partenaires*. El primero de ellos fue Antonio de Triana (Sevilla, 1909), hermano del músico Manuel García Matos: después vinieron José



La Argentinita

Greco (Montoro, 1919) y Federico Rey, y finalmente el mexicano Manolo Vargas, que continuó junto a Pilar López, una vez desaparecida Encarnación, hasta 1954. Junto a estos importantes artistas legendarios creó La Argentinita la mayoría de su repertorio, hoy lamentablemente perdido del patrimonio coreográfico español.

La Argentinita comenzó sus obras de bailes creativos, como obras coreográficas propiamente dichas, a partir de 1932, con una clara intención de crear un repertorio de escuela que diera asiento a la tradición en todas sus ramas. Como es lógico, parte del repertorio de pasos, las frases coreográficas capaces de marcar el estilo (o los estilos) de los diferentes bailes, procedía de las danzas popularizadas con anterioridad en el repertorio anónimo del café cantante, la tonadilla acompañada de escena y los intermedios

bailados de las revistas. Pero es el genio de la artista quien otorga a esos segmentos, una vez estructurados, y "fijados", coréuticamente hablando, el carácter de verdadera coreografía. Así surgieron, de la propia experiencia personal, *Las calles de Cádiz*, *Sevillanas del siglo XVIII*, *El Café de Chinitas* y *El tango del escribano*. Hay que notar cómo ya entonces Encarnación se interesa por los ecos escénicos de la corriente nacionalista y además, en el mismo año, estrena en Cádiz una nueva versión personal de *El Amor Brujo*, de Manuel de Falla, obra muy divulgada ya en esas fechas y que había conocido el éxito de Antonia Mercé en el efervescente París de los años veinte.

Al día siguiente del estreno de *El Amor Brujo* de La Argentinita en Cádiz, Federico García Lorca le envía un efusivo telegrama a Manuel de Falla: "*Suceso extraordinario estreno Amor Brujo en Cádiz bailado como nunca por Argentinita y gitanos andaluces*". El estreno mereció no muchas crónicas (lo que en sí mismo es un misterio que merece estudio particular), pero tiene su lugar en la historia del ballet español precisamente por el detalle que señala el poeta granadino en su telegrama a Falla: el interés de fusionar el baile más racial de los gitanos, en su autenticidad, con el todo coreográfico de un ballet moderno. Esta intención es mucho más clara que la que tuvieron años antes, en su momento, Diaghilev y Antonia Mercé con sus respectivos *Cuadros flamencos* parisinos.

Es a partir de 1935 que La Argentinita se da a conocer en Nueva York con otras obras creadas posteriormente, y donde ya, el sentido coral de la coreografía se explora con más libertad. Es el caso de *Ávila*, *El romance de los peregrinos*, *Madrid 1890* y *La romería de los cornudos*, estas dos últimas utilizando músicas de Chueca y Pitaluga, respectivamente. Como siempre, la temática finisecular y vernácula ocupan un puesto clave en el estilo López, pero con los presupuestos de ballet que imponía la estética académica de su tiempo. Para ello, el testimonio vivo de su hermana Pilar López es fundamental. El relato pasivo de las coreografías sustituye la fatal carencia de la película o la imposible notación.



3. Ampliación del repertorio

El repertorio de Encarnación López y su compañía se amplió entre las giras sin descanso. Otras obras a tener en cuenta de este periodo, sin duda el más fructífero de su carrera, y de las que las generaciones posteriores sólo han tenido acceso a través de lo que mantuvo en activo Pilar, son *Anda jaleo*, *Farruca*, *Valencia*, *Jota de Aragón* y *Jaleo Andaluz*. Con esta enumeración sumaria vuelve a activarse una alarma: ¿Qué sucede con el repertorio del ballet español? ¿Debemos considerar irremparablemente perdidas esas obras? ¿Por qué finalmente la danza española no es capaz de generar un esfuerzo reconstructivo al estilo de esa corriente que sí echó raíces en el ámbito del ballet académico? ¿No sería de gran utilidad artística y estética para el ballet español de hoy y de mañana

disponer de un repertorio activo capaz de ilustrar sobre el escenario su propia historia y desarrollo?

En este sentido, con la danza escénica española todo han sido siempre conjeturas. Muy otro hubiera sido el destino del ballet español del siglo XX sin la prematura muerte de sus dos grandes mujeres-creadoras: Antonia Mercé La Argentina y Encarnación López La Argentinita. Ambas murieron rondando los 50 años solamente, en plena madurez creativa y ambas con muchos planes de transmisión de sus saberes.

El legado de La Argentinita merece la única recuperación posible, al menos en los aspectos teóricos y estudiosos, de la documentación y la clasificación. Si la danza de La Argentinita despertó el interés cultural más elevado de su tiempo y fue capaz de generar un perfil de bailarina singular, prismática y creativa, su bien patrimonial debe ser estudiado, sostenido y divulgado para hoy y para esa eternidad móvil, quebradiza, mágica, que tiene en sí mismo el arte de la danza.

4. Ecos y sombras de un “capricho español”

Es a partir de 1943 cuando el avisgado y todopoderoso empresario norteamericano Sol Hurok se interesó más en su trabajo y en su éxito. Ya la representaba para toda Norteamérica desde unos años antes, y facilitó el estreno de una segunda y definitiva versión de *El Café Chinitas*, histórica versión escénica y teatral del tablao andaluz (o flamenco-andaluz, para ser más exactos), que tomaba de nuevo cuerpo y entidad escénicos desde los entonces ya legendarios espectáculos de Diaghilev (con telón de Picasso para Los Ballets Russes) y de Antonia Mercé algo después (con telón de Néstor para Los Ballets Espagnols). Ambos precedentes fueron estrenados en París en 1921 y 1927, respectivamente. Con respecto a *El Café de Chinitas* y las incidencias de la producción y el estreno, Sol Hurok en su libro de memorias relata con detalles no exentos de un cierto humor, cosas de interés.



El *Café de Chinitas*, por su estructura, crea inmediatamente un subgénero dentro del ballet flamenco de tradición, y ha sido después infinitamente imitado y recreado con desigual fortuna por todos los coreógrafos de la danza teatral española.

En el estreno de 1943 la plantilla de la compañía de La Argentinita era de lujo, arropado con un fondo

de texto que eran poemas antologados por García Lorca y decorados de Salvador Dalí. La exigente crítica neoyorkina se rindió entera ante un espectáculo estilizado y elegante, de gran empaque y clara lectura, donde no rechinaba ni un zapatazo seudofolklorico de más ni un olé a destiempo. Esa justa medida de la contención sería parte característica de esta artista.

En el mismo 1945, año de su muerte, Encarnación López triunfa en el antiguo Metropolitan de Nueva York junto al coreógrafo y bailarín ruso Léonide Massine, con el estreno del *Capricho español*, sobre la partitura de Rimsky-Korsakov. El propio Massine reconoció ampliamente que su regreso al ballet de carácter español se debió al empuje y buen entendimiento con La Argentinita. Recientemente, en enero de 1996, ha salido en la editorial Alfred Knoff, el definitivo libro biográfico sobre Massine escrito por el desaparecido estudioso cubano Vicente García-Márquez. El papel de Encarnación López en la redacción de la coreografía de *Capricho español* fue fundamental. Massine se había alejado de "lo español" desde el estreno en 1917 de *Le Tricorne* (Picasso-Falla) y fue el *Capricho español* lo que lanzó de nuevo la moda española en el ballet clásico.

Terminada la actuación de la tarde del 28 de mayo en el Metropolitan, Encarnación es ingresada y poco después intervenida quirúrgicamente. Pero la medicina de la época nada podía hacer, y poco después muere. Su hermana Pilar, siempre fiel y a su lado, acompañó el cadáver de regreso a España, donde reposa. Poco antes Fokin había hecho en Coven Garden su *Don Juan*, donde un joven Fontein aventuraba unos brazos redondeados, españolizantes; Obújov, por su parte, popularizaba en *pas de deux* de *Don Quijote* en nueva versión virtuosa para Tamara Toumanova que luego bailaron todas las grandes. En España, mientras tanto, a pesar de las sombras de la dictadura y de las tenebrosas consecuencias de la aún no olvidada Guerra Civil, ya se gestaba la resurrección (y esa es la palabra justa) del ballet flamenco moderno, un proceso estilístico en marcha hoy todavía, en evolución sobre las huellas de un pasado sobre el que no todos quieren pisar.