

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

FLOREAL GORINI

ANUARIO DE INVESTIGACIONES

AÑO 2022

DEPARTAMENTO/ÁREA: ARTES

AUTOR/A: GONZÁLEZ, IGNACIO

TÍTULO DEL TRABAJO: LAS ARGENTINA ESPAÑOLAS.

PANORAMA DE LA DIVERSIDAD ARTÍSTICA Y CULTURAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES DESDE EL DIARIO *CRÍTICA* (1914-1915).



Publicación Anual - Nº 13

ISSN: 1853-8452

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires – [011]-5077-8000
www.centrocultural.coop

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Anuario de Investigaciones - Año 2022

Directoras/es de la publicación:

SECRETARÍA DE INVESTIGACIONES:

Gabriela Nacht
Marcelo Barrera
Natacha Koss
Pamela Brownell

Autoridades del Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”

Director General: Juan Carlos Junio

Subdirector: Horacio López

Director Artístico: Juano Villafañe

Secretario de Formación e Investigaciones: Pablo Imen

Secretario de Comunicaciones: Luis Pablo Giniger

Secretaria de Planificación Institucional: Natalia Stoppani

Secretaria de Programación Artística: Antoaneta Madjarova

© Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires - [011]-5077-8000 -
www.centrocultural.coop

© De los autores

Todos los derechos reservados.

ISSN: 1853-8452

Las Argentinas españolas. Panorama de la diversidad artística y cultural de la ciudad de Buenos Aires desde el diario *Crítica* (1914-1915).¹

Ignacio González

Palabras clave: LA ARGENTINITA ‘BIS’ - BAILARINAS ESPAÑOLAS - DIVERSIDAD CULTURAL – ANTONIA MERCÉ – ENCARNACIÓN LÓPEZ

Resumen: Zarzuelas, operetas, espectáculos de variedades, dramas, comedias, revistas, sainetes, conferencias, bailes, fiestas de carnaval, atracciones, eran algunas de las ofertas en las carteleras de los distintos teatros de la ciudad de Buenos Aires a mediados de la década de 1910. En esta ponencia se prestará atención a la presencia de las bailarinas españolas en la escena porteña, focalizando en el caso de Julia López y el modo en el que el diario *Crítica* la construyó en relación con otras bailarinas españolas en el período que va desde octubre de 1914 a octubre de 1915. Este corte sincrónico de un año en la historia de la danza escénica en Argentina permitirá, a su vez, dar cuenta de un breve panorama de la diversidad artística y cultural de la ciudad de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX, así también como de la fuerte presencia de la cultura hispana en el país.

—
Crítica. *Diario ilustrado de la noche, impersonal e independiente* fue fundado por Natalio Botana y sale a la calle por primera vez el 15 de septiembre de 1913. Desde el inicio tuvo un estilo muy particular, sensacionalista, con una clara concepción de medio masivo, comercial y popular, aunque por entonces de signo conservador. Como menciona Sylvia Saítta, a diferencia de otros diarios de gran tirada como *La Prensa*, *La Nación* o *La Razón* que apuntaban a un público específico, el diario *Crítica* le hablaba a la masa, “a esa gran masa amorfa de potenciales lectores a la que llaman ‘el pueblo’” (*Página 12*, 11/06/1998).

En una carta al diario ya en el contexto de la Primera Guerra Mundial, tema omnipresente en las páginas de los periódicos de entonces, una lectora lo definía como “francamente anti-germánico” y llamaba la atención en esa “ironía picante” que lo caracterizaba (*Crítica*, 17/03/1915: 6). Efectivamente, si en el plano nacional el vespertino en sus comienzos militaba activamente en pos del sector conservador, en el plano internacional lo hacía a favor de los aliados. Incluso en ese contexto internacional el diario comenzó a poner una tira de humor gráfico sobre el conflicto bélico. Como menciona Sylvia Saítta, una de las características de su primer etapa fue la presencia de numerosas caricaturas y dibujos, marcando una filiación no sólo con *Última Hora*, “sino también con las revistas misceláneas *Caras y Caretas* o *PBT*, que hicieron de la caricatura, la parodia y la sátira los vínculos privilegiados para reflexionar sobre la vida nacional” (2013: 39).

El estilo particular que tenía *Crítica*, el modo de contar y seleccionar qué noticias publicar, lo establecen como un medio significativo para obtener información sobre algunos acontecimientos considerados “menores” para otro tipo de periódicos. En términos discursivos, además, construía una particular relación de intimidad con el lector. En la sección que he relevado para este trabajo, llamada “Teatros: van desfilando cómicos buenos, cómicos malos, autores, snobs, musicantes y portugueses” –y que es

¹ Este trabajo se presentó como ponencia en el 4º Congreso Iberoamericano de Teatro / 54º Festival Internacional de Teatro de Manizales, el 6 de octubre de 2022 y se publicará próximamente en las Actas de dicho Congreso.

considerada la zona más estable del periódico, en la que todas las áreas del espectáculo nocturno estaban cubiertas (Saítta, 2013: 100)–, puede observarse ese tono irónico e incluso en ocasiones directamente malicioso contra algunas de las figuras de la escena porteña, especialmente mujeres: actrices, tonadilleras, bailarinas, bailaoras, triples, cupletistas, parecen ser el blanco tanto de ataques como de alabanzas.

El propósito de esta ponencia es, a partir de las referencias a algunas bailarinas españolas que realiza el diario, de los chismes y entretelones de las vidas privadas y profesionales que publica de ellas, dar cuenta de la situación escénica de la ciudad de Buenos Aires. Se prestará atención a la presencia de las bailarinas españolas focalizando en el caso de *La Argentinita Bis* y el modo en el que el diario *Crítica* la construyó en relación con otras bailarinas españolas en el período que va desde octubre de 1914 a octubre de 1915. Este corte sincrónico de un año en la historia de la danza en Argentina permitirá dar cuenta de manera indirecta del panorama artístico de la ciudad de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX, así también como de una fuerte presencia de la cultura hispana en el país.

Cartelera porteña y presencia hispana (1914-1915)

Zarzuelas, operetas, espectáculos de variedades, dramas, comedias, revistas, sainetes, conferencias, bailes, fiestas de carnaval, espectáculos de atracciones, campeonatos de lucha greco-romana entre mujeres (!) eran algunas de las ofertas en la cartelera teatral de la ciudad de Buenos Aires a mediados de la década de 1910. A la cantidad de salas, a la prolífica producción semanal de espectáculos y a la diversidad de la oferta, se percibe de todas maneras una fuerte presencia de la cultura hispana en los escenarios de entonces. En el periódico eran mencionadas cotidianamente una gran cantidad de artistas mujeres: bailarinas, bailaoras, tonadilleras, cupletistas, etc. recorrían las columnas de la sección “Teatros” de *Crítica*.

Tal como eran identificadas por la prensa, con distintos apelativos, entre estas artistas pueden mencionarse: La Villita (bailarina), Inés Herves (bailarina de danzas egipcianas), La Perlita Aragonesa (bailarina), La Malagueñita (Encarnación Hurtado, bailarina de bailes gitanos), Paz Calzado (bailarina de bailes españoles e internacionales), Victoria “la Bella” Romero (bailarina), Resurrección Quijano (coupletista), La Maravilla (“bailarina de rango”, su baile resultaba “un conjunto de impresiones del solar andaluz”), Paquita Escribano (tonadillera aragonesa), La Africanita (danzarina española), La Nacra (bailarina española), La Diabolina (bailarina española “con sobrenombre italiano”), Teresita Maraval (Zazá) (tonadillera), Las Malaguitas (dúo de bailarinas de bailes españoles), Miss Cocktail (bailarina inglesa), Lola Bravo y Trujillo (pareja de bailes españoles), La Circasiana (bailarina), Faíco y Morita (bailarines españoles, de danzas gitanas), Paquita Escribano (“célebre tonadillera”), Trinidad Plá “La Criollita” (bailarina argentina y “mundial”), las Hermanas Joffrett (bailarinas, se presentaban en music-hall), El gitano Leones y la bailarina Mercedes Orana, Hirma Mora [Irma Mora] (bailarina argentina, que interpretaba “diversos bailes orientales” y “danzas luminosas”), Rosario Guerrero (bailarina “de pensamientos musicales”), La Goya (tonadillera), Luisa Mejías “La Bienvenida” (bailarina), “La Estrella” Pepita Madrid (bailadora), Las Bellas Otrap (“bailarinas a transformación”, ejecutaban bailes internacionales), “La Preciosilla” Manolita Tejedor (“reina de la rumba y concertista”, “gentil tonadillera”, coupletista), el Trío Parisien (“compuesto por un grupo de bailarines españoles de lo mejorcito que ha pisado nuestros escenarios”, danzaban bailes regionales españoles), La Moreno (cantante y bailarina española), Los 4 Dandy (bailarines americanos), La Hebrea

(bailarina de bailes españoles), La Aerolia (bailarina de danzas griegas), La Iberia (bailarina), La Sevillita (“aplaudida artista”, “cancionista de aires nacionales”), el Trío Tanagra (trío de bailarinas, compuesto por “tres hermosas francesitas”), André Hardouin (bailarina, formó parte del Trío Tanagra), Felyne Verbist (bailarina clásica belga), Daphnis et Chloé (bailarinas y cantantes españolas), Linda Thelma (“tonadillera criolla”), Compañía los Perezoff[‘]s (compuesta por diez personas, presentaban espectáculos de danzas, acrobacia, juegos malabares y de equilibrio), M. Antoniazzi (bailarina y cantante internacional)...

En una columna del 24 de enero de 1915 el cronista hacía un descargo contra la cantidad y calidad de las “Tonadilleras y bailaoras”:

[...] Todas estas señoras -según su propia confesión- vinieron a este país sin pretensiones artísticas de ninguna clase, lo que creíamos y seguimos creyendo perfectamente lógico, por cuanto en materia de arte no es lógico exigirlo de señoras que bailan la danza del vientre y cantan couplets sicalípticos, guiñando los ojos -la que los tiene- porque también las tenemos con ojos en decadencia.

[...] eso de tonadilleras y bailarinas ya va cargando, y nos las encontramos hasta en la sopa.

Esto nos ha indignado a tal punto, que no tenemos el menor reparo en pedir se expulse de esta capital a esa turba de coupletistas de café conciertos, del barrio de Lavapiés.

Sería la única manera de vernos libres de esa plaga de bichitos chillones que molestan al oído y la única manera de que al llegar a un teatro no nos den la lata con ¡ven, ven! y el taconeo de una rabieta que se las da de bailarina.

Así tenemos que por nuestros escenarios han desfilado desde La Goya, Malagueñita y Maravilla hasta La Argentinita 'bis', la Bienvenida, La Estrella y hasta la misma Quijano, que hoy en premio de sus cosas antiartísticas la vemo [sic] actuar en un cine... ¡En un cine!... ¡es el colmo!

¿Qué han enseñado esas 'estrellas' de music-hall?

Nada absolutamente en bien del arte y la prueba de ellos es que el público se ha molestado y no quiere verlas ni regaladas, ni siquiera acopladas al final de una sección en un teatro de género chico.

Es hora que todas esas señoras nos dejen en paz -que bastante benévolo es el público, que no las ha metido para adentro- ¡que se vayan de una vez por todas, que aquí ya aburren! (7)

Unos meses después, también se leía:

Todos los días parten a España vapores. Recomendamos a las tonadilleras, coupletistas o bailarinas que ya estén 'jorrás' un [p]asaje de primera, para surcar las olas procelosas y entregarse a bordo [...]

Francamente, muchachas, ya nos revientan demasiado, caramba... (*Crítica*, 16/04/1915: 6)

Para septiembre, *Crítica* denunciaba las pretensiones de sueldo de Paquita Escibano y decía:

Las copleras y bailadoras que pululan por toda la República, han llegado al pináculo del atrevimiento. Se han creído que América es 'Jauja' y es necesario que estas estrellas del arte (?)... bonito se ha puesto el arte!... se den cuenta de que ha llegado el momento de su mayor decadencia y que el público que paga, ya está aburridísimo de esos números de varietés. Una vez por todas es conveniente de que esta turba de cantaoras de couplets sicalípticos se den cuenta de que aquí ya se ha descubierto la América y que no son ellas, las llamadas a regenerar el teatro. (29/09/1915: 5)

Hacia fin del mismo mes, *Crítica* publicaba un texto satírico llamado “Manual de la perfecta bailarina” donde se explicaba cómo “obtener gratuitamente una bailarina” de la calle y consagrarla como estrella del espectáculo (29/09/1915: 5).

Si bien aparecían este tipo de textos condenatorios contra esa “plaga” de tonadilleras y bailarinas, la verdad es que buena parte de lo que se publicaba en la sección “Teatros” del diario giraba en torno a ellas y no sólo en relación con los conflictos entre bambalinas, los cumplimientos o incumplimientos de los contratos, y la vida privada de

cada una, sino también por sus trabajos arriba del escenario y el éxito (o no) de público que alcanzaban. En general, las referencias colectivas condenatorias hacia las tonadilleras, bailaoras, cupletistas, etc. se matizaban en las referencias concretas cuando se trataba de las funciones de cada una de ellas, aunque por supuesto no escaparan del tono sarcástico del diario.

Particularmente, las bailarinas españolas Pastora Imperio, “La Argentina” Antonia Mercé y “La Argentinita” Encarnación López han tenido reiteradas menciones en *Crítica*. Como se puede observar en las crónicas del periódico, se las esperó con entusiasmo a partir de las noticias sobre ellas que circulaban y llegaban de Europa. Las tres bailarinas también han sido en la mayoría de los casos mencionadas con frecuencia en los textos de historia de la danza en Argentina. Sin embargo, en esta ponencia me gustaría poner el foco y bosquejar el tema de las “falsificadoras”, es decir, de aquellas artistas consideradas “copias” de las supuestamente auténticas, como puede ser el caso de La Bella Imperio o, en la que me centraré particularmente: La Argentinita Bis, bautizada así por el mismo periódico.

¿Falsificadoras o auténticas? Imitación y homonimia de figuras consagradas

La imitación y la homonimia (o cuasi-homonimia) parecen haber sido estrategias de la época para intentar establecerse en un ambiente teatral altamente competitivo. En relación con la homonimia, la proliferación de gentilicios sustantivados y epítetos eran formas comunes de identificación de las artistas, lo que llevaba a que si más de una provenía del mismo lugar de origen se debían buscar formas de distinguirlas. También, por supuesto, los nombres artísticos ponían en juego una serie de referencias identitarias que en ocasiones no coincidían con el efectivo “lugar de origen” de quienes los portaban, ni tampoco la homonimia suponía que las bailarinas, por ejemplo, bailaran los mismos tipos de danzas. La confusión, en ese sentido, también resultaba funcional para acrecentar la imagen de cada una, tanto de las ya conocidas como de las debutantes. Para las primeras, porque se mantenían como la referencia primera o “auténtica” de ese nombre. Para las segundas, porque adherían el suyo a una referencia ya consagrada de una artista que, salvo excepciones, no se encontraba en el mismo país donde ellas actuaban.

Más allá de que la elección de nombres artísticos iguales o parecidos al de otras artistas fueran o no intencionales, el diario *Crítica* sí los utilizaba para establecer comparaciones, distinciones y valoraciones individuales. Por ejemplo, sobre La Malagueñita (Encarnación Hurtado), el diario mencionaba: “Desde Lola Millanes, no ha pisado las tablas de nuestros escenarios una figura más graciosa y gitana que La Malagueñita. Bailadora de verdad, que siente su arte y sabe lo que siente, ha sabido imponerse” (19/10/1914: 5). Tres meses después, *Crítica* anunciaba: “La señorita Victoria Romero, malagueña (se ruega no confundir con La Malagueñita a pedido suyo) morena, guapa, salada, bailarina buena, mala cantante y ‘náufraga’ del San Martín, ingresa el jueves [sic] próximo a un music-hall” (23/01/1915: 7). Si bien Victoria Romero era conocida como “la Bella”, aquí puede verse cómo de todos modos aparece ese “ruego” para no confundirla. Si se tiene en cuenta las referencias previas y la mayor presencia de la “aplaudida bailarina” La Malagueñita en el periódico, puede descubrirse también el tono irónico del cronista al incorporar esta aclaración “a pedido” de la “náufraga” del teatro San Martín.

En relación con la estrategia de imitación, pueden citarse tanto a las “falsificadoras” como a las “parodistas”. Es decir, si bien todas las parodistas eran —en algún sentido— “falsificadoras”, no todas las falsificadoras eran parodistas, ya que tenían la intención de

pasar por auténticas (o al menos así era entendido por *Crítica*). La parodia se juega en la distancia entre lo parodiado y lo parodiante, y si para que opere de manera eficaz difícilmente se parodie una artista que no se conoce (o que no tenga un grado de reconocimiento), entonces la existencia de parodistas puede considerarse como señal del reconocimiento (y de la fuerte presencia) de estas artistas mujeres en la época.

Crítica anunciaba, por ejemplo, que el parodista Herdoc “cuya especialidad consiste en caricaturizar en escena a las más populares bailarinas y cancionetistas” debutaría próximamente, y agregaba: “En estos momentos en que la Quijano y La Goya, La Malagueñita, La Maravilla, Las Sevillitas, Carmen del Villar y Linda Thelma absorben absolutamente la atención del público y llenan los carteles de los teatros, la aparición de Herdoc no puede ser más oportuna” (12/01/1915: 5) [énfasis mío]. Incluso las mismas artistas parodiaban el estilo de sus colegas. Así, *Crítica* traía la noticia de que Encarnación López, La Argentinita, había suscitado un encuentro con Raquel Meller, al imitarla burlonamente. Decía el diario:

La Argentinita –ritmo y gracia– imita a maravilla el ademán y el gesto de otras gentiles y famosas artistas. Ella es Pastora Imperio, la mujer llama; ella, Tórtola Valencia, con su rigidez estatuaria, su belleza de reproducción arqueológica, su severidad de dios Inca. Todo ello, por supuesto, tiene algo, y aun mucho, de parodia, el aire burlón de una caricatura de trazos finos y sutiles, con el donaire y la elegancia que pone en toda su labor quien sabe desentrañar el espíritu de todas las cosas. [...]

Herida en su orgullo, Raquel Meller había salido al ataque, a lo que el cronista recomendaba: “Señorita Raquel Meller: Deje usted a la Argentinita que imite [...]. Es señal de que vive usted en el mundo, en ese mundo dorado y luminoso que otras pobres artistas ven tan lejano” [...] (*Crítica*, 7/01/1916: 3?). Así, se explicitaba el carácter paradójico y ambiguo del funcionamiento de la parodia, en tanto crítica y reconocimiento a la vez.

Por otro lado, sobre las falsificadoras, en una columna que conjugaba gordofobia y espectacularidad, *Crítica* informaba el debut de La bella Imperio (como falsificadora de Pastora Imperio): “Por sólo treinta centavos se va a exhibir la Imperio 'bis' y es el caso que no debe pasar desapercibida, el público no debe perder la oportunidad de presenciar la bailadora ballena, la más monumental del mundo”. A la bailadora le seguiría la función de la tonadillera Mercedes Galvez: “Es número que resultará pesado, porque si la bella Imeprio [sic] es de 174 1/4 kilos, Mercedes pesa uno y tres cuartos más que la mamá de la Argentinita 'bis' que fluctúa por los 179”. Con el mismo tono irónico y burlón, la columna finalizaba diciendo “No falten señores que estos fenómenos no se ven todos los días!” (*Crítica*, 1/03/1915: 5).

Con estos ejemplos, puede evidenciarse la fuerte presencia hispana en la cartelera de los teatros de la ciudad de Buenos Aires a mediados de la década de 1910, no sólo por las artistas españolas propiamente dichas, sino también por las parodistas y falsificadoras. Pasemos ahora a focalizarnos en el caso de las que llamo las Argentinas españolas.

Las Argentinas españolas: La Argentina, La Argentinita y La Argentinita Bis.

La Argentina es frecuentemente el nombre artístico con el que se conoce a la bailarina española Antonia Mercé (1890-1936). Sin embargo, en algunas ocasiones también se ha referido a ella como “la Argentinita”, confundándose así con otra bailarina española, Encarnación López (1898-1945), cuyo nombre artístico era ese mismo gentilicio en diminutivo para distinguirla, justamente, de Antonia Mercé. Encarnación, La Argentinita, era ocho años menor que La Argentina.

En dos noticias aparecidas en el diario *Crítica* del 13 de octubre de 1914, se anticipaba su llegada con ambos nombres: en una, se anunciaba su posible partida de Barcelona en el vapor Príncipe de Asturias junto con las tonadilleras Teresita Maraval Zaza y Resurrección Quijano, para presentarse en el teatro San Martín: “Se cree llega con ellas la Argentinita”; en la otra, se mencionaba que al año siguiente iban a venir Pastora Imperio junto con La Argentina, “dos *nenas* que bailando y con las castañuelas hacen primores” (*Crítica*, 13/10/1914: 5) [énfasis mío]. Que se la mencionara como “nena”, cuando Antonia Mercé en ese momento tenía 24 años, parecía un error. Sin embargo, como la imprecisión también alcanzaba a Pastora Imperio, que a su vez era mayor que La Argentina, entonces la calificación de “nenas” puede interpretarse como igualmente errónea o en sentido irónico. La confirmación de que se trataba de Antonia aparecería al mes siguiente:

Ha sido contratada la 'reina' de las castañuelas. La Argentina, para actuar el año próximo en el teatro San Martín, en la troupe que nos traerá el empresario Iglesias. Ayer tuvimos oportunidad de ver el contrato firmado por esa artista [...].

También se nos asegura que ha sido contratada Pastora Imperio. Completarán la troupe una compañía de comedias bajo la base de los actores Pepe Santiago o Manolo Vigo y actrices María Palú o Anita Damús. [...] (*Crítica*, 20/11/1914: 5, “Antonia Mercé Argentina”)

Si esta cita confirma que en el mes anterior se trataba de Antonia Mercé, pocos días después La Argentinita, Encarnación López, sería traída como referencia por una supuesta falsificadora: Julia López. Bajo el título “La Argentinita”, *Crítica* decía:

Desde hace unos días se encuentra en esta capital La Argentinita.

Nuestros lectores supondrán que es la afamada bailarina, la llegada a nuestras playas. Pues no es ella, es sólo una vulgar imitadora, una gata de azotea, la que hoy nos visita y su verdadero nombre es Julia López.

Julia López, para mayor postín se hace llamar La Argentinita, cuando la verdadera, la auténtica, la que bailando, es el disloque, se llama Encarnación López.

De Encarnación a Julia existen varios metros de distancia. Una es la superior y la última la falsificada.

Saludamos y deseamos a la gatita La Argentinita, un próximo contrato para el nunca y bien poderado [sic] teatro de las indecencias, el Nacional Norte (Parisién). (*Crítica*, 24/11/1914: 5).

Calificada como “vulgar imitadora”, “gata de azotea”, “gatita”, versión “falsificada” e inferior de La Argentinita, Julia López es relegada al “teatro de las indecencias”. Al día siguiente, bajo el título “La Argentinita ‘Bis’”, el cronista de *Crítica* mencionaba que a la “destejada gatita” la habían contratado en el teatro Coliseo y que no iba “a conmovier a nadie”, ya que era “una de esas bailarinas del montón, de tres al cuarto y ‘mercé’” (*Crítica*, 25/11/1914: 6). Es decir, una bailarina de poco valor, calidad o importancia. De ese modo, el diario comenzaba a seguir la pista de esta Argentinita imitadora, la que no era “legítima” y que consideraba como reverso de la auténtica. Al día siguiente, el periódico mencionaba que el teatro Mayo le había ganado de mano al teatro Coliseo – donde el acuerdo había sido sólo de palabra– y había contratado a Julia López desatando fuertes discusiones, amenazas e insultos en el teatro. Previo a su debut en el Mayo, donde finalmente fue contratada por la compañía Lopez Silva, el cronista mencionaba que en la última sección de esa noche se presentaría la bailarina y preguntaba lo siguiente:

¿Quién es La Argentinita?

Es una de esas dos bailarinas que no sabemos porque [sic] han dado en usar ese nombre de batalla. Las dos tienen el mismo apellido, una de nombre Encarnación de la que tenemos buenas

referencias y es la legítima y la otra se llama Julia que es a quien continuaremos llamando “La Argentinita bis”.

Esta última es la que esta noche aparecerá en el escenario del Mayo. Puede que esta Argentinita sepa bailar, no vamos a poner en tela de juicio sus condiciones artísticas, el público es quien debe decirlo porque es el verdadero y el único juez para estos casos. Mientras tanto, debemos esperar. (*Crítica*, 27/11/1914: 5).

Como se observa, el discurso era más moderado: ya no aparecían epítetos descalificativos y aunque expresamente la distinción seguía operando con el “bis”, la “ilegitimidad” de la bailarina ya no se explicitaba, sino que se deducía por considerar a Encarnación como la legítima Argentinita. De alguna manera, al confirmar en el contenido del texto (y ya no solo en el título) el modo de nombrarla, le otorgaba a partir de entonces una mayor entidad. Lo mismo sucedió al día siguiente. El 28 de noviembre, *Crítica* publicaba un texto llamado “La Argentinita” que proponía llamarla así, y otro comentario sobre su debut que mostraba una pequeña sorpresa:

[...] ese público, que paga, el que tiene derecho al aplauso la aceptó a la Argentinita como artista que reúne condiciones para el baile. Es una gitana con toda la barba; tiene posesión [sic] completa de lo que hace y debemos ser leales: *sabe bailar y bien*. El baile de brazos y cuerpo es superior y sus ojos, su rostro de verdadera gitana atrae al público y se lo lleva de calle. Eso ocurrió anoche. A cada final de baile caía sobre La Argentinita “bis” una lluvia de flores y aplausos. La seguiremos llamando “bis” y si esta “bis” ha resultado superior que no será la verdadera, la auténtica.

La Argentinita 'bis' ha sido consagrada anoche y alcanzará todavía muchos triunfos. (*Crítica*, 28/11/1914: p. 6). [énfasis mío]

El 30 de noviembre ya aparecen en la misma página tres menciones sobre las Argentinitas españolas: en la primera, en “Noticias sin importancia”, unas breves líneas mencionaban que La Argentinita ‘bis’ ya pretendía más sueldo; en la segunda, aparecía una imagen de Encarnación López cuyo pie de foto decía: “La Argentinita... la otra, la que dicen que es la buena, la que no es Julia López. La Argentinita ‘bis’ que ‘la baila’ en el Mayo” (*Crítica*, 30/11/1914: 5). Es decir, los valores parecían invertirse: si previo al debut la identidad de la Argentinita “bis” se construía negativamente como aquella

mala copia de La Argentinita, ahora Encarnación López, la “verdadera”, era “la otra” que se construía a partir de Julia López (“la que no es Julia López”). Si Julia había demostrado en su debut, contra todos los pronósticos, que era buena, entonces ahora la duda se trasladaba –por falta de una corroboración escénica– a Encarnación: no la que es, sino “la que dicen que es buena” [énfasis mío]. La última mención de la página consistía en una ilustración bajo el título “La Argentinita ‘bis’ y su mamá” y daría inicio a una serie de burlas gráficas del diario *Crítica* que tenía como blanco el cuerpo obeso de la madre de Julia López [Fig. 1].

A medida que pasa el tiempo, La Argentinita va perdiendo el “bis”. Si al principio era “La Argentinita ‘bis’” (con el “bis” entre comillas), luego aparecerá como “La Argentinita (bis)” (con el “bis” entre paréntesis) para, finalmente, ser identificada –sin más– como “La Argentinita”. Este pequeño derrotero



Fig. 1. *Crítica* (30/11/1914), p. 5.

de su “bis” hacia su desaparición marca, justamente, el camino de su (¿breve?) consagración en el ambiente.

Esta presencia casi cotidiana de La Argentinita Bis en el diario *Crítica* la va construyendo como bailarina. Así, por ejemplo, le exigen que amplíe o varíe su repertorio de bailes. Casi dos semanas después de su debut, el periódico le recomendaba que ya era tiempo de cambiar “los cuatro bailes que nos ofrece a diario” (*Crítica*, 10/12/1914: 5). Al día siguiente expresaba que aún [!] no había cambiado sus bailes “a pesar de nuestro sermoneo diario” (*Crítica*, 11/12/1914: 5). Hacia fines de diciembre comenzaba a surgir un nuevo apelativo chistoso: “la de los cuatro bailes”. Cuando terminó su contrato, que no fue renovado, La Argentinita Bis finalmente desapareció de la escena “sin que el público se molestara por su ausencia y sin darle mayor importancia al hecho” (*Crítica*, 31/12/1914: 6).

A principios de febrero de 1915 La Argentinita Bis reaparecía en Buenos Aires, luego de que el diario le perdiera el rastro, y se informaba que había estado actuando con éxito en Mendoza (*Crítica*, 2/02/1915: 5). El 6 de febrero se presentó en el teatro Apolo y realizó los mismos cuatro bailes que había hecho en el Mayo (*Crítica*, 7 y 10/02/1915: 5).

Esta reaparición de La Argentinita Bis en Buenos Aires también parece traer consigo un mayor grado de reconocimiento público, que se ve acrecentado por la publicación de una futura demanda que le realizaría Encarnación López (la Argentinita “auténtica”) por “usurpar” su nombre artístico (*Crítica*, 17/02/1915: 5). Esta relación de “copia” y “original” se enfatizaba, además, por el paralelismo que establecía la nota, en la que cada una de Las Argentinitas estaban actuando –según *Crítica*– en un teatro del mismo nombre, pero de países diferentes: una en el teatro Apolo de Madrid,² la otra en el teatro Apolo de Buenos Aires.

El 3 de marzo de 1915, bajo el título “La Argentinita (bis) consagrada”, *Crítica* publicaba una entrevista realizada a Julia López antes de que se fuera a General Pico. En realidad, el extenso texto tenía más bien la intención de describir despectivamente el ambiente marginal y de pobreza en el que vivía La Argentinita junto a su madre, que conocer a la entrevistada misma (de la que sólo se conocía que había debutado en un modesto salón llamado La Gran Peña, en Barcelona –y pocas cosas más– antes de llegar a Buenos Aires). Así, a pesar del ambiente en el que era retratada, la nota en sí implicaba un acercamiento a la intimidad de La Argentinita. Es decir, por un lado, el acercamiento era descripto de manera despreciativa por la precariedad de la habitación de la pensión y por el olor que sentía el cronista (cuando la madre le tendió la mano para saludarlo, él se llevó su mano inmediatamente a la nariz); pero, por otro lado, la misma acción de ir a entrevistarla señalaba el acrecentamiento de su figura.

Tres días después, las referencias a La Argentinita Bis carecían del famoso “bis” que la identificaba y se publicaba una foto de ella con motivo de su participación en la fiesta del Centro Unión Aragonesa “celebrando las fiestas que se celebran en Zaragoza” (*Crítica*, 6/03/1915: 5). Allí, aludiendo a que ella era andaluza y el público aragonés, se decía:

[...] El número saliente resulta la aparición de la bailarina 'gitana' Julia López, 'La Argentinita', que se había tomado un pequeño descanso después de sus campañas en el Mayo y el Apolo. Reaparece hoy en esta fiesta de su patria dispuesta a lucirse con su característico salero y a vencer con sus *ojos granadinos* la fiereza de las *pupilas aragonesas*. Resultará una dualidad interesante. La señorita Julia López se ha propuesto dar la nota esta noche. (*Crítica*, 6/03/1915: 5) [énfasis mío]

² En realidad, Encarnación López había debutado en el teatro Apolo de Madrid el 9 de enero de 1915. Véase: *El Heraldo de Madrid* (10/01/1915), “Vida teatral. Apolo. La Argentinita”, p. 2. Por entonces realizó funciones en ese teatro hasta el 18 de enero y luego pasó al Romea.

Tanto en el pie de foto como en el cuerpo del texto aparecía su nombre propio no ya para distinguirlo o contraponerlo con la “auténtica”, sino como confirmación de quién era, para *Crítica*, La Argentinita. El comentario sobre su actuación terminaría de consagrarla:

Salió pues, a escena, con un entusiasmo que resplandecía con fulgores en los ojos. A los pocos minutos se apoderó del público y para complacerlo debió haber bailado toda la noche. Tiene esta chica un salero especial que acompaña su figura con brillantes resultados. Las ovaciones estruendosas sonaban anoche en sus oídos como una caricia. La niña sonreía satisfecha. Acordémonos de la Patti para decir, con un poco de camelo, que 'sentía el halago de la gloria'... (*Crítica*, 7/03/1915: 6).

La semana siguiente, La Argentinita partiría a Montevideo: “La Argentinita ha caído de pie en la vecina orilla, donde se ha hecho en breves días popular. Se trata de una chica realmente destinada a la celebridad dentro de su arte coreográfico” (*Crítica*, 14/03/1915: 5). La expresión de que Julia López había “caído de pie” mantenía implícitamente un guiño con aquella primera referencia como “gata de azotea” en las primeras menciones del diario, aunque ahora con otro sentido. Sólo aquellos lectores que habían seguido desde el inicio la trayectoria de la Argentinita Bis podían captar la ironía.

De regreso a Buenos Aires, La Argentinita se presentaría en el teatro Avenida. El 28 de abril *Crítica* publicaba una foto suya cuyo pie decía: “La Argentinita, bella bailarina española, uno de los números descollantes de la temporada de varietés que comienza mañana en el Avenida”. Sin necesidad, incluso, de mencionar su nombre de pila, la imagen y su nombre artístico se fundían en una sola referencia de modo que ya no era necesario aclarar nada [Fig. 2]. La Argentinita era una: Julia López. Es más, el día del debut de la compañía de varietés en el Avenida, *Crítica* mencionaba: “Parece que se confía el éxito a números de relieve, entre los cuales se indica a la conocida bailarina Argentinita, que pasara fugazmente por el Buenos Aires, días antes de cerrarse aquella temporada” (*Crítica*, 29/04/1915: 6).³

Pero este momento consagrador de Julia López se daría en un momento particular, en el que surgirían rumores de la visita de Encarnación López, por un lado, y en el que traería la efectiva presencia de Antonia Mercé, que muy pronto iba a eclipsar prácticamente toda referencia a otras bailarinas españolas de la escena porteña.

La ciudad, según *Crítica*, estaba inundada con grandes cartelones que la llamaban a Antonia Mercé “La primer bailarina del mundo” (29/04/1915: 6). Para el cronista eso estaba por verse. Luego de su debut el 8 de mayo en el teatro Buenos Aires el diario confirmaba su prestigio:

No[s] decían que era la reina de las palillos. Estamos por creerlo. Aquí nunca habían sonado tan bellamente, ni una sonrisa y unos ojos de tanta luz se impusieron desde la escena sugestionando al público tan de inmediato. Nos hallamos, realmente, ante una nueva gran artista. Poseído de una frenética admiración, electrizado por sus danzas o tan sólo por el don de su presencia en las tablas, el público ha ofrecido anoche a la gentilísima criatura un homenaje sincero, arrancado a las más recónditas fibras de su alma.

³ Efectivamente, La Argentinita se presentó en el teatro Buenos Aires. *Crítica* anunciaba que La Argentinita, “que actuó con anterioridad en los teatros de la tercera sección. Las referencias, claramente, remitían a Encarnación López, que en ese momento se encontraba realizando funciones en Es



La Argentinita, bella bailarina española, uno de los números descollantes de la temporada de varietés que comienza mañana en el Avenida.

Porque el baile de esa mujer es emoción y belleza. Tienen sus movimientos una elegancia clásica y causan una perturbadora sensación. Se hace el silencio, el anuncio de sus números, entregándose el espectador a una peligrosa inmovilidad para que los sentidos atiendan más al espectáculo. Finaliza el baile y el entusiasmo se traduce en una explosión. La Argentina ha consagrado en la primera noche, los grandes prestigios que la precedían.

Decididamente, y comprendemos los entusiastas tributos de los escritores españoles y la aureola que le han compuesto a su paso los públicos más exóticos. (*Crítica*, 9/05/1915: 6).

Su consagración fue inmediata y total: “la mejor bailarina de cuantas han cruzado por los escenarios del género chico” (*Crítica*, 10/05/1915: 6). A partir de entonces, La Argentina Antonia Mercé, “la reina de las castañuelas”, marca un nivel de estatus artístico que es honrado y mantenido a lo largo del tiempo por el reconocimiento de otros artistas y escritores que publican sus alabanzas en formas de poemas o retratos y que son reproducidos en las páginas de *Crítica*: versos del poeta español Luis de Tapia dedicados a la artista (*Crítica*, 12/05/1915: 6), dibujo de Ramón Columba (*Crítica*, 15/05/1915: 6), palabras del dramaturgo y crítico español Jacinto Benavente (*Crítica*, 17/05/1915: 6), o de Luis Fernández Ardavín (*Crítica*, 14/06/1915: 6); fragmentos de lo que había dicho de ella la “prensa mundial” (*Crítica*, 7/06/1915: 7), los “apuntes gráficos” del dibujante español Ricardo Marín (*Crítica*, 15/06/1915: 6)...

Ahora bien, como se puede observar en la siguiente cita, Antonia Mercé actuó dentro de un panorama cultural que evidenciaba la diversidad de ofertas de los teatros porteños:

La aplaudida artista La Argentina finalizará hoy los programas de la sección vermouth y de la función de la noche.

En la primera la compañía Ros interpretará el boceto de comedia 'Amor a oscuras' y los ilusionistas Bermúdez-Nenima realizarán sorprendentes experiencias de hipnotismo y fascinación. Dichos artistas actuarán también en la función de noche, completando el programa la tonadillera Zazá y el ventrílocuo Varela, que hace en esta función su debut. (*Crítica*, 16/06/1915: 7).

Después de actuar en el teatro Buenos Aires, La Argentina debutó en el Avenida el 13 de julio de 1915, confirmando su éxito y programando funciones hasta el 25 de julio (aunque esa última función se suspendió). Luego realizó una breve temporada en Montevideo y también en Rosario. Por entonces, reaparecía en la escena porteña La Argentinita, recién llegada de Río de Janeiro y con nuevo estado civil. Pero con ella reaparecía también el famoso “bis” (*Crítica*, 9/08/1915: 5). La Argentinita Bis debutó, con éxito, en el teatro Casino de Buenos Aires el 17 de agosto, días después lo hizo La Argentina en el teatro La Comedia de Rosario, también con mucho éxito.

En septiembre, ambas se encontraban en Buenos Aires y evaluaban nuevos teatros. La Argentina haría funciones en Montevideo y, a su regreso, se presentaría en octubre en el teatro Nuevo de Buenos Aires.

El repertorio de danzas que La Argentina presentó en la temporada de ese teatro fue el siguiente:

Marcha argentina, Valverde; La Argentina, íd; Mi chiquillo, íd; Lulú Fado, Milano; Danza del abanico, Grieg; Alegrías, Valverde; Ché mi amigo, íd; Fandango, Massenet; Serenata andaluza, Rucher [Rücker]; La rosa de Granada Valverde; Batiburrillo, íd; Baile gitano, Camacho; Danza de las Mercedes, Massenet; La Madrileña, Massenet; Las castañuelas, Camacho; Anda Mocita, Valverde; La Rumba, íd; La Currita (garrotín), íd; El afilador, Milano; Ay Solea, Solen, Valerde; Farruca Argentina, íd; La Mala y el chispero, Camacho; Panaderos, Massenet; Don C de Bazán (sev), íd; La Rezongona, Lamuto; Serenata Española, Chimenti. (*Crítica*, 1/10/1915: 5)

En octubre de 1915, Julia López se presentó nuevamente en el teatro Mayo. Según el diario *Crítica*, ella decía que la habían olvidado: “[...] eso es mentira!... Es que nadie sabía donde se encontraba, pero hoy que reaparece ya la asedian con ventajosos

contratos” (*Crítica*, 14/10/1915: 5). También hacia fines de ese mes Antonia Mercé terminaba la temporada en el teatro Nuevo y partía para Chile (*Crítica*, 26/10/1915: 5). A la vez, surgían rumores de que en marzo del año siguiente llegaría a Buenos Aires “La Argentina [sic!], legítima Encarnación López” (*Crítica*, 28/10/1915: 6). Como se puede observar, en la homonimia confluían, como si fuera un juego de espejos, el reflejo de distintas bailarinas españolas contemporáneas.

Legitimación y deslegitimación

La alabanza y descrédito fueron los polos entre los cuales osciló la imagen de La Argentinita Bis construida por el diario *Crítica*. Ya fuera del período estudiado (octubre 1914-octubre 1915), en diciembre de 1915, el diario comentaba:

Noche a noche se lleva la palma –y las palmadas del público– en el teatro Mayo la gentil bailarina española, la Argentinita 'bis', que durante sus artísticas evoluciones tiene gratamente suspendidos a los admiradores de su gracia personal y de su exquisita escuela de baile.

La Argentinita 'bis' que desde un principio supo imponerse, continúa deteniendo el número uno entre las bailarinas que por hoy hacen retemblar nuestros escenarios (*Crítica*, 11/12/1915: 7)

Al mes siguiente, cuando volvía a aparecer el rumor de una próxima llegada de Encarnación López, la comparación se restablecía:

Entre las próximas contratas sensacionales para la temporada próxima, figuran la de Encarnación López (La Argentinita), por treinta y cinco mil pesetas mensuales, y la de Julia López (La Argentinita bis), por treinta y cinco centavos diarios... de jabón amarillo. (*Crítica*, 3/01/1916: 5).

De este modo, puede observarse cómo operaba y continuaba actuando una valoración previa, subyacente, entre las Argentinitas españolas. Aunque ya Julia López se había ganado su nombre artístico (a tal punto de ser reconocida sin el “bis”), de todos modos se la consideraba de menor valía, incluso cuando ella (y no Encarnación) había pasado lo que podríamos denominar una *comprobación escénica*, es decir, la verificación en el plano del acontecimiento de las expectativas creadas –en general– por los discursos de la prensa local. En su caso, se esperaba que no tuviera éxito, ya que se suponía que era una “vulgar imitadora”, una “bailarina del montón”. Una vez que debutó se verificó que, contrariamente a lo que se había anticipado, era una “artista” que sabía bailar, y bien. Otro caso, pero en sentido contrario, fue la recepción de la trayectoria de Pastora Imperio. Si bien no se ha trabajado aquí, las noticias sobre la incertidumbre de su venida a Buenos Aires causaron gran expectativa. La nota sobre su debut triunfal el 31 de agosto de 1915 en el teatro San Martín causó sensación, pero luego se produjo un giro. Ya el 11 de noviembre de 1915 *Crítica* decía que Pastora Imperio estaba decidida a deslumbrar al público, “pero he aquí, que el público entiende, perfectamente hasta dónde puede dejarse fascinar por el renombre de los artistas” y así fue que el público le hizo el vacío “tan pronto como se dió cuenta, que los méritos de la artista no respondían a su fama”. Más adelante, dictaminaba: “Es así como se derrumban las reputaciones cimentadas sobre falsas glorias y sobre inexplicables adulaciones” (11/11/1915: 5). Dos días después, *Crítica* la bautizaba como “Pastora República de Andorra”, dando a entender que su “imperio” había sido derrocado y que ahora era, en definitiva, una “república” cualquiera.

Tanto en el caso de Pastora Imperio como el de la Argentinita Bis, la comprobación escénica refutaba las proyecciones iniciales vaticinadas por *Crítica*. En el caso de Antonia Mercé, por el contrario, las ratificaba. En relación con Encarnación López, esa

comprobación aún no había llegado. De ese modo, la homonimia, que había sido producto de coincidencias o de decisiones estratégicas de formas de autorrepresentación artística en un ambiente altamente competitivo, se establecía en este caso –más que la comprobación escénica– en el medio de comparación para la legitimación y deslegitimación en la escena porteña de las Argentinitas españolas.

A modo de cierre

A partir del relevamiento de la sección “Teatros” del diario *Crítica* se pudo apreciar la cantidad de espectáculos y la diversidad de ofertas de la cartelera porteña durante el año comprendido entre octubre de 1914 y octubre de 1915. Al tratarse de un medio masivo, comercial y popular, y poseer un estilo característico, *Crítica* publicó distintos datos que nos ayudan hoy a comprender la situación teatral de ese momento, así como la presencia de artistas españolas trabajando en los teatros porteños y que el vespertino se encargaba de mencionar cotidianamente, aunque muchas veces lo hiciera bajo el título de “Noticias sin importancia”.

La proliferación de tonadilleras, cupletistas, bailaoras, etc. en la escena porteña, considerada “una plaga” por el diario, no sólo permite dar cuenta de la fuerte presencia hispana sino que también pone en evidencia un estado de fuerte competitividad comercial entre los teatros y de rivalidad profesional entre las artistas del espectáculo. Ya sea por el desconocimiento del público, o porque el uso de gentilicios sustantivados era una forma de identificar(se) en el ambiente, muchas de las artistas europeas que llegaban a Buenos Aires utilizaron nombres artísticos iguales o parecidos a las de otras artistas consagradas en su países de origen. De manera intencional (como las falsificadoras, parodistas, etc.) o no, la homonimia y la imitación se tornaron posiblemente en estrategias para atraer al público y hacerse reconocidas en el ambiente, ya sea por las mismas artistas o por la prensa, que las construyó estableciendo comparaciones y juicios de valor entre ellas. Así, las dicotomías entre autenticidad y falsificación, entre el original y la copia, signaron el discurso de *Crítica* a la hora de comparar y distinguir a las artistas.

A partir de la figura de la Argentinita Bis, en esta ponencia se pudo realizar un desarrollo incipiente del modo en el que el diario la descubrió y construyó como artista a lo largo de un año en relación con las otras Argentinas españolas (como Antonia Mercé y, fundamentalmente, Encarnación López). Construida inicialmente por el periódico como “copia” ilegítima de Encarnación López, luego de su debut y sus sucesivas funciones logró ganarse la simpatía del público y, en consecuencia, también la pérdida del “bis” que la identificaba, consagrándose –sin más– como la Argentinita. Sin embargo, con la llegada de Antonia Mercé y con los nuevos rumores de una visita de Encarnación López al país, el “bis” retornó para ubicarla nuevamente en el casillero que le habían asignado en un principio. De ese modo, pudo verse cómo la alabanza y el descrédito fueron los dos polos entre los cuales osciló la imagen de la Argentinita Bis construida por el diario *Crítica*.

En conclusión, el desarrollo de cómo el vespertino descubrió, consagró y registró la trayectoria de una tal Argentinita Bis, personaje marginal y frecuentemente olvidado, permite no sólo comprender cuáles fueron aquellos “originales” legitimados por la prensa, sino abrir una pequeña ranura en la historia de la danza en Argentina para poder atisbar la diversidad artística y cultural de la ciudad de Buenos Aires y la fuerte presencia hispana en los espectáculos porteños de mediados de la década de 1910.

Bibliografía

Saítta, Sylvia, 2013. *Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Fuentes hemerográficas

Crítica, 1914. “San Martín”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 13/10/1914, p. 5.

Crítica, 1914. “Pepe Santiago y María Palou”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 13/10/1914, p. 5.

Crítica, 1914. “La Malagueñita”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 19/10/1914, p. 5.

Crítica, 1914. “Antonia Mercé Argentina”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 20/11/1914, p. 5.

Crítica, 1914. “La Argentinita”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 24/11/1914, p. 5.

Crítica, 1914. “La Argentinita ‘Bis’”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 25/11/1914, p. 6.

Crítica, 1914. “La Argentinita ‘Bis’”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 26/11/1914, p. 5.

Crítica, 1914. “La Argentinita ‘Bis’”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 27/11/1914, p. 5.

Crítica, 1914. “La Argentinilla”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 28/11/1914, p. 6.

Crítica, 1914. “Noticias sin importancia”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 30/11/1914, p. 5.

Crítica, 1914. “Mayo”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 10/12/1914, p. 5.

Crítica, 1914. “La Argentinita ‘Bis’”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 11/12/1914, p. 5.

Crítica, 1914. “La Argentinita ‘bis’”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 31/12/1914, p. 6.

Crítica, 1915. “El parodista Herdoc”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 12/01/1915, p. 5.

Crítica, 1915. “La Romero”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 23/01/1915, p. 7.

Crítica, 1915. “Tonadilleras y bailaoras”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 24/01/1915, p. 7.

Crítica, 1915. “La Argentinita ‘bis’”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 2/02/1915, p. 5.

Crítica, 1915. “La Argentinita ‘bis’”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 7/02/1915, p. 5.

Crítica, 1915. “Apolo”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 10/02/1915, p. 5.

Crítica, 1915. “Un interesante pleito visto en perspectiva. La Argentina auténtica contra

- la Argentinita (bis)", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 17/02/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. "Mayo", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 1/03/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. "La guerra y el teatro. Una carta interesante", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 17/03/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "La Argentinita (bis) consagrada", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 3/03/1915p. 5.
- Crítica*, 1915. "La fiesta de esta noche. Programa monstruo del Centro Unión Aragonesa", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 6/03/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. "La fiesta de anoche", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 7/03/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "La Argentinita' en Montevideo", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 14/03/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. "Tonadillomanía", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 16/04/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "Buenos Aires", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 16/04/1915, p. 7.
- Crítica*, 1915. "Nuevas variedades", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 28/04/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "Viajeros", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 29/04/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "Troteras y danzaderas", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 29/04/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "El debut de anoche. Presentación de 'La Argentina' en el Buenos Aires. Una acogida triunfal", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 9/05/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "Buenos Aires", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 10/05/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "La Argentina. Homenaje a un poeta", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 12/05/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "'La reina' en caricatura", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 15/05/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "Lo que dijo Benavente de Antonia Mercé (La Argentina)", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 17/05/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "La prensa mundial y La Argentina", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 7/06/1915, p. 7.
- Crítica*, 1915. "Buenos Aires", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 14/06/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "Reaparición de La Argentina. La fiesta de la danza", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 15/06/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. "Buenos Aires", en diario *Crítica*, Buenos Aires, 16/06/1915, p. 7.

- Crítica*, 1915. “La Argentinita ‘Bis’”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 9/08/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. “Manual de la perfecta bailarina”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 29/09/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. “Como se han puesto!!”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 29/09/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. “La Argentina”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 29/09/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. “Reapertura del Nuevo”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 1/10/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. “Julia López”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 14/10/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. “La Argentina”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 26/10/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. “Los que vienen”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 28/10/1915, p. 6.
- Crítica*, 1915. “El caso de Pastora Imperio”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 11/11/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. “Compañía Pastora Imperio”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 13/11/1915, p. 5.
- Crítica*, 1915. “La Argentinita, ‘bis’”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 11/12/1915, p. 7.
- Crítica*, 1916. “Noticias sin importancia”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 3/01/1916, p. 5.
- Crítica*, 1916. “La Argentinita' y Raquel Meller”, en diario *Crítica*, Buenos Aires, 7/01/1916, p. 3(?).
- Página 12*, 1998. “El tábano de Natalio Botana. Una investigación sobre el olvidado diario *Crítica*”, 11/06/1998, s/p. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-06/98-06-11/pag35.htm>