

Copla, flamenco y cine: Pastora Imperio, duende y temperamento

Benito Martínez del Baño

*Doctor en Ciencias de la Información
Academia de las Artes Escénicas de España*

La figura de Pastora Imperio y su aportación al mundo del flamenco y a sus confluencias artísticas con otros ritmos aledaños como la copla, y también su aportación al cine en los primeros años del nacimiento del cine, suponen una suma única. A principios del pasado siglo XX, un reducido número de artistas triunfan de forma continuada. Son tiempos en que el éxito del cuplé comienza a decaer y surge el predominio del flamenco; pero también comienza a surgir la copla como ha llegado a nuestros días. Este tiempo es igualmente un periodo de auge para el cinematógrafo, con el inconveniente aún no solventado de la inclusión de sonido integrado en la banda de celuloide. Pastora Imperio, cuya trayectoria parte del cuplé, primero, y del flamenco bailado, cantado y recitado, después, comienza a destacar a gran escala, sobre todo en el baile, siendo creadora del *braceo*. Es contemporánea de Raquel Meller y Conchita Piquer, aunque anterior a ellas en sus inicios profesionales y una mujer muy adelantada a su tiempo. A la puerta de estas tres mujeres artistas llamará el cinematógrafo y dejará plasmado en celuloide su arte.

Palabras clave: Flamenco; cante; baile; zapateado; cine.

The figure of Pastora Imperio and her contribution to the world of flamenco and its artistic confluences with other neighboring rhythms such as the copla, and also her contribution to cinema in the first years of the birth of cinema, represent a unique sum. At the beginning of the last 20th century, a small number of artists continually triumphed. These are times when the success of cuplé begins to decline and the predominance of flamenco emerges; but the copla also begins to emerge as it has reached our days. This time is also a boom period for cinema, with the still unsolved problem of the inclusion of sound integrated into the celluloid strip. Pastora Imperio, whose career starts from cuplé, first, and from flamenco danced, sung and recited, later, begins to stand out on a large scale, especially in dance, being the creator of *arming*. She is a contemporary of Raquel Meller and Conchita Piquer, although before them in her professional beginnings and a woman very ahead of her time. The cinematographer will knock at the door of these three women artists and leave their art captured on celluloid.

Keywords: Flamenco; singing; dancing; tap dancing, cinema.

1. Introducción

Pastora Imperio supone una figura fundamental en el mundo del arte por su dedicación, sobre todo, al flamenco. Conduce a buen puerto grandes aportaciones artísticas. Se mueve en un baile reposado, tranquilo, de mucha estética. En cuanto al mantón, se envuelve en el mismo hasta los brazos, los levanta y se vuelve de espaldas al público exhibiendo el mantón abierto. Va nacer con este gesto su *braceo*. Su mayor éxito. Pastora canta, baila y recita, pero lo más destacado de su

baile, el *braceo*¹, supone aquello que la eleva a la categoría que aún hoy posee, más conocida que su cante. Igualmente tiene una personalidad arrolladora, expresividad y fuerza en el escenario, además de una elegancia innata para mover la bata de cola. Y es que una de las grandes novedades escenográficas de Pastora es que ésta pone de moda el baile con bata de cola, aquella con la que se iba a la feria de ganado, sobre el escenario. Seis décadas después, Rocío Jurado, a quien Pastora ayuda en sus inicios incluyéndola en el cuadro flamenco de su tablao El Duende, es quien deja la bata de cola solo para los números flamencos de sus espectáculos, luciendo trajes de noche para cantar sus baladas, con las que se da a conocer al gran público.

Volviendo a la Imperio, en cuanto a sus acercamientos al cine, se hallan ligados al terreno musical, ya que para las películas se la requiere por su prestigio en el mundo del flamenco, si bien manifestando que ella es, ante todo, artista. Aporta al cine su duende, su profesionalidad y su fama nacional e internacional, si bien, nunca se va a sentir plenamente satisfecha de su paso por el mundo del celuloide, debido en buena parte, a las dificultades técnicas de los primeros años del cinematógrafo y al perfeccionismo que ella misma se exigía.

2. Flamenco, copla y cine

El flamenco florece como la canción protesta del pueblo, así como la copla «cuenta la historia de España, nuestro pueblo, dramática y trágica, de la forma como se deben contar las historias» (Rodríguez Moyano, 1988). La copla, está emparentada con el flamenco, aunque poseen autonomía e identidad propias. En el caso de la copla, es a partir de finales de los años veinte cuando se comienza a representar en los grandes teatros y a principios de los treinta cuando comienza a tomar la forma con que ha llegado a nuestros días. Por ello, hemos de ver la evolución del folklore en Europa; como sostienen Pemán, «El folklore español es el reflejo de la historia de nuestro pueblo. [...] Basten como ejemplo la sardana, de origen griego, o la jota, de procedencia árabe» (VV. AA., 1967, p. 192). Y es que el cosmopolitismo que vive Europa en el siglo XIX hace que la canción en el viejo continente se constituya como una exaltación de lo nacional. La música en este siglo se va cimentando sobre dos elementos claves: los salones musicales, como locales de tertulia de carácter informal de artistas consagrados, y mediante la realización de modestas reuniones familiares con amigos o conocidos. Por su parte, la corriente romántica francesa no pretende educar en el espíritu nacional sino gozar de la pasión individual, por lo que fomenta una *gitanización* del canto y del baile popular favoreciendo, por otra parte, que algunas manifestaciones artísticas se impregnen de sensualidad, erotismo y ardientes pasiones (Brenan, 1995. p. 17), polemizando también sobre el fenómeno de la popularización de la poesía culta y su cara contraria, la apropiación por parte de los poetas cultos de la poesía de corte popular. Con respecto al término *gitanización*, hemos encontrado una opinión que nos parece interesante recoger:

En la península Ibérica tenemos un Norte lleno de danzas guerreras, inspiradas en antiguas danzas bélicas de las civilizaciones ibérica y griega. En las vasca y aragonesa esto se representaba para rendir homenaje a la espada del guerrero muerto. Abundan las danzas de sentido religioso, y especialmente en Levante y Mallorca son numerosísimas las de marcada influencia árabe. Este carácter morisco se funde con el gitano, resultando de esta compleja dualidad el baile flamenco, mal llamado andaluz, ya que existe asimismo en otras regiones españolas. El panorama general de los bailes españoles podría dividirse en los siguientes grupos: Bailes regionales, Bailes de escuela clásica española, Escuela bolera y Baile flamenco (VV. AA. 1967. p. 192).

¹Los *braceos* son los movimientos que ejecuta con los brazos el bailar cuando ejecuta un baile. Se opone a los *taconeos* que son los movimientos que realiza con los tacones (Ropero Núñez, 1984, p. 85).



En términos generales y en materia del flamenco, si únicamente se trata de cante, la interpretación requiere un cantaor acompañado por un guitarrista. Y si hablamos de baile, es necesario en escena el grupo de cante y acompañamiento del bailaor, la bailaora o el cuadro flamenco, evidentemente, dentro de una ambientación adecuada. Pastora Imperio es una mujer que se abre paso en el mundo del flamenco con su fina voz y sus brazos.

3. Pastora Imperio

Pastora Rojas Monge nació en Sevilla en 1892² y falleció en Madrid en 1979. Su primer nombre artístico en solitario es Pastora Rojas, incluso Pastora la Grande³, si bien, tras verla actuar en el Teatro Actualidades⁴, Jacinto Benavente⁵, el ilustre Premio Nobel de Literatura, exclamó: «Esta niña es un verdadero imperio». Desde ese día su nombre artístico definitivo es el que todos conocemos y que permanece aun a pesar de la losa del tiempo.

Hija de la bailaora Rosario Monge Monge *la Mejorana* y de Víctor Rojas Teresa, sastre de toreros, hacia 1902 comienza cantando cuplés. En 1903 la familia se traslada a Madrid. Debuta en solitario en 1905 y pronto se la incluye entre los grandes nombres de la canción de la época, junto a la cupletista Consuelo Vello Cano *la Fornarina* (Madrid, 1884-Madrid, 1915); Consuelo Portela Audet *la Bella Chelito* (Cuba, 1885-Madrid, 1959); y Amalia Molina [Pérez] (Sevilla, 1881-Barcelona, 1956). Entre 1912 y 1926, actúa intermitentemente en los teatros de Madrid, como el Romea, el Maravillas, el Madrid Cinema y La Latina. Después se embarca en sucesivas giras por España que la llevan sobre todo a Sevilla y Barcelona. Sus actuaciones comienzan a ser altamente cotizadas. Pastora canta, baila y recita, siendo lo más destacado su baile *de cintura para arriba*. Y, para ella, el zapateado es «el baile de los hombres», tal y como afirmó en 1973 en un programa de Televisión Española.

En su primer repertorio introduce ya los aires flamencos. Sus creaciones más populares van a ser el “Garrotín”, el pasodoble “Cuna cañí” (Bolaños–Marco–Ortiz de Villajos) —tema que Lola Flores, ferviente admiradora de la sevillana, versiona años después— o sus Trianerías (Larruga–Graciani). No hay que olvidar *El amor brujo* (1914)⁶, una obra compuesta por Manuel de Falla expresamente para Pastora Imperio, estrenada por ella en 1915 en el Teatro Lara de Madrid y que la lanza definitivamente al estrellato. Convertida en icono y objeto de admiración social, y hoy en mito, se retira temporalmente de los escenarios en 1928, si bien reaparece en 1934 para ofrecer algunos recitales de forma intermitente. Su despedida definitiva de los escenarios se fragua en el Madrid de 1958.

Mientras transcurren sus largas giras, Julio Romero de Torres la pinta en lienzo y Mariano Benlliure le realiza una escultura. También escriben sobre su figura los autores más relevantes de la época, como Jacinto Benavente, atraídos por su característica personalidad. También los hermanos Álvarez Quintero:

Tras las alegres vueltas de un paseo,

²Existe disparidad de criterio a la hora de fechar su año de nacimiento, si bien ella misma declaró en 1973, en TVE, que había llegado al mundo en 1892.

³Así la denomina Camilo Murillo Jenero (VV. AA., 1963, p. 41).

⁴Se refiere al Salón Actualidades

⁵Jacinto Benavente y Martínez (Madrid, 1866-Galapagar, Madrid, 1954) fue un prolífico dramaturgo, periodista, escritor, guionista y productor cinematográfico. Recibió el Nobel de Literatura en 1922.

⁶El título completo de la obra es *El amor brujo: gitanerías en un acto y dos cuadros*. Pastora Imperio participa en 1934 en una segunda versión en el Teatro Español, junto a Encarnación López Júlvez *la Argentinista* y Miguel de Molina. Carlos Saura lleva esta obra al cine en 1985, contando con la colaboración de numerosos artistas del panorama flamenco, entre otros, Pepe de Lucía. Rocío Jurado interpreta en ella la “Canción del fuego fatuo”.

ostentación del garbo y la majeza,
la bella danza a dibujar se empieza
con valiente y armónico braceo.
Fingen las manos mágico aleteo,
muévese altiva la gentil cabeza
y recorre un impulso de fiereza
el cuerpo aquel que modeló el deseo.
Y del postrer desplante al recio empuje,
ruedan los peñecillos y las flores
por el tablado, que a sus plantas cruje.

(Serafín y Joaquín Álvarez Quintero)

Pero Pastora no es solo una pionera en el baile flamenco, sino que el cine llama a su puerta. En cuanto a este arte, España no ha llegado nunca a conformar una verdadera industria, a pesar de los reiterados intentos por emular producciones foráneas, sobre todo norteamericanas. Los inicios del cine español producen películas de escasa exportabilidad, debido en su mayor parte a una deficiente producción lastrada por recoger una españolidad ficticia. El hecho de que el cine fuese mudo en sus inicios, en lo referente al cante y baile flamencos, se otorga un mayor protagonismo al baile en este periodo. Contratada por el productor José Carreras para protagonizar una serie de filmes⁷, el primero de los títulos es *La danza fatal* (1914), obra pionera por lo primitivo de su realización y que muestra el característico *braceo* del que Pastora Imperio hace gala. Se trata de un filme dirigido por José de Togores, donde la artista interpreta dos temas musicales, “La pena pena” (Lapuerta) y “Canción gitana” (Larruga), que durante la exhibición de la película en salas comerciales, el público escuchó mediante sonido sincronizado.

Pastora participa como actriz en dos películas mudas más: *La reina de una raza* (1917) y *Gitana cañí* (1917), ambos títulos dirigidos por Armando Pou. Por desgracia, estas tres películas están perdidas en la actualidad, por lo que hemos tenido que recurrir, principalmente, a fuentes hemerográficas y a la familia de la propia artista.

Por su parte, su filmografía sonora queda como sigue: *María de la O* (1936), a las órdenes de Francisco Elías Riquelme y junto a Carmen Amaya en su primer papel principal. Encontramos a Pastora como Soledad La Itálica, madre adoptiva de María de la O. Charo Vega, unigénita de Pastora Imperio, interviene con el nombre artístico de Rosario Imperio, en el papel de Mari Cruz. Es este filme un melodrama racial encuadrado dentro del andalucismo, con ambientación musical del maestro Quiroga. Sigue *La marquesona* (1940), dirigida por Eusebio Fernández Ardavin. Después, junto a una jovencísima Juanita Reina en el papel de protagonista, *Canelita en rama* (1943) de Eduardo García Maroto, superproducción de ambientada en Andalucía con guión de Antonio Guzmán Merino y con Pastora Imperio en el papel de tía Consolación, interpretando un tanguillo. Pocos años después se filma *El amor brujo* (1949)⁸, donde actúa bajo las órdenes de Antonio Román, con argumento original de Gregorio Martínez Sierra y guión de José María Pemán y Francisco Bonmatí. La artista participa también y finalmente mediante colaboración en *Duelo en la cañada* (1959), un drama trivial de corte andaluz de Manuel Mur Oti, que no

⁷José Carreras era el propietario de Argos Films, con galería propia en Barcelona, en el Paseo de las Camelias (Cabero, 1949, p. 117).

⁸Manuel de Falla compuso en 1915 *El amor brujo* para que la obra fuese interpretada por Pastora Imperio, quien la estrena en el Teatro Lara de Madrid. Es también la artista quien participa en la versión cinematográfica, esta con guión de José María Pemán y Francisco Bonmatí. Una nueva versión antes de la realizada por Carlos Saura en 1986 es la protagonizada por Antonio Gades y Josefa Cotillo Martínez *la Polaca*, rodada en 1967 bajo la dirección de Francisco Rovira Beleta.



interesa a crítica y público. Mary Esquivel, Javier Armet y Mara Cruz interpretaron los papeles principales.

4. Coetáneas de Pastora

Esencialmente se trata de dos nombres: Raquel Meller y Conchita Piquer. La primera es mencionada aquí porque está considerada históricamente la primera cantante folclórica española en colocarse ante una cámara de cine. No obstante, Conchita Piquer —la «reina de la canción española», como ella se autodenominaba— es otra cantante que participa en películas. Nos ceñiremos al primer título cinematográfico en que participan cada una de las tres artistas que nos ocupan, para colocar cronológicamente su orden de llegada a la gran pantalla. Son *canzonetistas* y *cancionistas*, además de flamencas. Todas comienzan cantando cuplés. Todas, con su tesón, van a formar parte del firmamento de los elegidos para el triunfo.

4.1 Raquel Meller

Francisca Marqués López *Raquel Meller* (Tarazona de Aragón, 1888-Barcelona, 1962) debuta como cantante en 1911 en el Teatro Arnau de Barcelona. Sus interpretaciones otorgan al cuplé un aceptable nivel social y lo alejan del género ínfimo. Los grandes éxitos de la Meller en la canción son “El relicario” (Oliveros-Castellví-Padilla) —un pasodoble estrenado por Mary Focela en 1914 y reestrenado en 1918 por Raquel Meller— y “La violetera” (Montesinos-Padilla), de 1930, estrenada por Carmen Flores⁹. Por tanto, ambas canciones no son estrenadas por la Meller, si no que es ella quien las populariza, sobre todo, fuera de España.

En cuanto a la filmografía de esta completa artista, la primera película muda protagonizada por Raquel Meller y única que rueda en territorio español, responde al título de *Los arlequines de seda y oro* (1918-1919), basada en la obra en cinco actos de José Amich Bert *Amichatis*, Josep María Castellví y Armand Ontiveros, con música de Isidre Rosselló y Joan Aulí Padrós, y dirigida por Ricardo de Baños, en la Royal Films. La película consta de tres episodios: “El nido deshecho”, “La semilla del fenómeno” y “La voz de la sangre”. Se trata de un ambicioso filme que cuenta con el atractivo añadido de mostrar la primera aparición de Raquel Meller en la gran pantalla. Es una película de tintes dramáticos, de amores y toros, rebautizada en 1923 como *La gitana blanca*, ocasión para la que se eliminan las escenas taurinas y se elabora un filme más exportable comercial e internacionalmente.

Tras continuar rodando en Francia, es en 1926 cuando Raquel Meller, participa en Nueva York en un cortometraje dirigido por Marcel Silver con cuatro temas musicales, donde la Meller canta en un rollo, estas cuatro canciones: “Tarde de Corpus”, “La mujer del torero”, “El noi de la mare” y “Flor del mal”. Esta película corta es proyectada con sonido sincronizado durante su exhibición en salas comerciales.

Y es que el cine mudo español en los años veinte es un cine de, digamos, segunda división, por lo que tanto Raquel Meller como Conchita Piquer ruedan fuera de nuestras fronteras estos cortometrajes. Pero Meller tampoco es pionera en el cine.

4.2 Conchita Piquer

Concepción Piquer López *Conchita Piquer* (Valencia, 1906-Madrid, 1990) logra su gran oportunidad cuando siendo una niña la escucha el maestro Penella, quien propone a la familia llevarla a Nueva York con su compañía de zarzuelas. Es tal el éxito que, con tan solo dieciséis años, firma

⁹Nada que ver con la hermana de Lola.

su primer contrato discográfico. Aunque Conchita Piquer es de sobra conocida y reconocida hoy día por su aportación a la canción popular, su primer repertorio en los carteles patrios son canciones del music-hall americano, de opereta y algunas de corte folclórico. Con su voz, consiguió después que la copla alcanzase el mismo estatus que la canción, hecho que tuvo lugar cuando el cuplé de raíces francesas fue dejando paso a un estilo totalmente autóctono, mezcla de flamenco, cantos populares, canción andaluza y romanza de zarzuela: es decir, la copla.

La artista participa en varias películas a lo largo de su carrera, más bien ligadas al terreno musical. Y es que Conchita Piquer es captada por el cine como Imperio y Meller. Piquer se inicia en su andadura cinematográfica con los temas popularizados en su primera época e incluidos en una película de once minutos en formato cortometraje de un rollo con cuatro canciones en las que Piquer actúa, canta y baila las piezas mencionadas del repertorio ibérico de entonces, y que mencionamos a continuación: “Farruca torera”, “Del diablo o del demonio”, el fado portugués “Ainda mais” (Penella) y la jota aragonesa “Niña, ¿de qué te las das?” (Susillo-Font de Anta). En la filmación, interpretando este tema concreto, Conchita pone los brazos en jarras y aconseja a las niñas como ella, lo que hay que hacer para encontrar marido. En este momento la Piquer triunfa en Manhattan (Nueva York). El cortometraje que nos ocupa, rodado en el sistema Phonofilm, es la primera filmación en que participa una artista española realizada en el sistema de cine de De Forest después, en este mismo formato, entonces pionero, de película participa Raquel Meller, en el que la banda sonora está sincronizada con la imagen, sistema que todavía hoy pervive con las obvias mejoras técnicas. La Piquer actúa, canta y baila las cuatro piezas mencionadas del repertorio ibérico de entonces. Las canciones son grabadas con sonido directo y al final, la propia Conchita Piquer exclama la frase: «Se acabó». Data de 1923.

5. Conclusiones

Pastora Imperio es una figura precursora en el flamenco, en su particular forma de expresarlo estéticamente y también en lo que a baile flamenco se refiere. Con su *braceo*, que es lo opuesto al *taconeo* y al *zapateado*, ejecuta su baile con los brazos cuando interpreta un baile. Su técnica y maestría la convierten en leyenda.

La perspectiva histórica confirma aquí que es la primera artista del mundo del flamenco que aparece en la gran pantalla en España, ya en 1914. Este año no realiza actividad cinematográfica alguna en el extranjero, donde solo ofrece recitales musicales. Se trata de una película muda rodada en formato de largometraje que incluye dos canciones que, mientras es proyectada en sala, se presenta con sonido sincronizado previamente grabado en disco de pizarra y reproducido en gramófono.

Es innegable igualmente que Conchita Piquer y Raquel Meller participan también en el cine, por lo que nos hemos ceñido a un estricto orden cronológico de fechas, hechos y acontecimientos, y de formatos de película. De forma resumida, la cuestión queda de este modo:

- Pastora Imperio: 1914. Largometraje / Mediometraje. Dos canciones. Sonido sincronizado.
- Raquel Meller: 1918. Largometraje. Mudo.
- Conchita Piquer. 1923. Cortometraje. Cuatro canciones. Sonido sincronizado.

Y, en el cine, el flamenco llega la gran pantalla antes que otros géneros cultivados y abonados en España.



Bibliografía y hemerografía

- BLAS VEGA, J y RÍOS RUIZ, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Ediciones Cinterco.
- BRENAN, G.(1995). *La copla popular española*.Málaga: Ediciones Miramar.
- CABERO, J. A. (1949). *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*. Madrid: Gráficas Cinema.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A. (1955). *Flamencología*. Córdoba: Imprenta E. Sánchez Leal.
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1992). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Editorial Ronsel.
- RODRÍGUEZ MOYANO, A. (1988). *Conchita Piquer: el nombre de la copla*. Madrid: Ediciones Quiroga.
- ROMÁN, I. (1993). *Memoria de la copla: la canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROPERO NÚÑEZ, M. (1984). *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Ediciones Alfar. Sevilla.
- VV. AA. (1963) *La canción andaluza III*. Jerez de la Frontera: Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos.
- VV. AA. (1967). *Teatro, circo y music-hall* [prólogo de José María Pemán]. Barcelona: Librería Editorial Argos.