

## La presencia de las guerras de Marruecos en el teatro español (1859-1930)

Alfonso Iglesias Amorín  
Universidade de Santiago de Compostela

Noelia Iglesias Iglesias  
Investigadora independiente

### INTRODUCCIÓN

La evolución política y social de España en época contemporánea difícilmente puede ser entendida sin tener en cuenta sus relaciones con Marruecos. Los dos territorios, históricamente vinculados por su proximidad, estuvieron ligados sobre todo desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, por la decisiva presencia del ejército español en tierras marroquíes. Dicho ejército protagonizó diferentes campañas militares y sirvió de herramienta para el control de la zona en el régimen de protectorado que en Marruecos se estableció desde 1912. Fueron conflictos bélicos que contaron con una importante repercusión en España en todos los ámbitos, incluidos el social y el cultural. En este último marco, destacaron diversas manifestaciones literarias, ya fueran en formato narrativo, lírico o dramático, las cuales se cimentaban sobre los hechos de armas, especialmente con el fin de aprovechar el tirón comercial que suponían.

El presente artículo se centra en el teatro que entre 1859 y 1930 se inspiró en los conflictos militares que tuvieron lugar en ese periodo en Marruecos, un espacio que resultaba misterioso y exótico, pero al mismo tiempo cercano y con raíces históricas comunes con España. A ello había que sumar el fuerte impacto social generado por los distintos episodios bélicos, bien fuera hacia el lado del entusiasmo o bien hacia el de la conmoción, lo que en conjunto originaba una temática de gran interés para los dramaturgos y sus espectadores. Como consecuencia, en los momentos de especial intensidad de estos enfrentamientos, se registraron multitud de representaciones de obras teatrales, cuyo éxito se basaba más en su actualidad que en su calidad, pues su objetivo principal solía limitarse a la obtención de los mayores ingresos posibles. Con todo, también encontramos motivaciones como la voluntad de alimentar el fervor patriótico, el deseo de agudizar una crítica social o la tendencia a innovar en el género dramático.

Aunque existen estudios que revisan la literatura que versa sobre las guerras de Marruecos<sup>1</sup>, ninguno de ellos aborda de modo específico el arte escénico ni se aproxima a la temática de forma global, de manera que se atiende al teatro en torno a los diversos conflictos bélicos acontecidos en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX en Marruecos. He aquí el propósito del presente análisis, el cual ofrecerá al lector un repertorio bibliográfico con las piezas principales de ficción dramática que giran alrededor de las guerras de España en Marruecos. A la vez, serán examinadas desde la perspectiva literaria las características fundamentales de dichas obras, así como su recepción en la época, tomando en consideración sobre todo las reseñas periodísticas. Ciertamente, se pretenderá mostrar la visión de la guerra que albergan los textos teatrales, atendiendo a sus argumentos, intencionalidad, concepciones ideológicas subyacentes o retrato de los

---

<sup>1</sup> Sin ánimo de ser exhaustivos, podría señalarse Vargas González (2002), López Barranco (2005) o Blanco (2012).

participantes. Por consiguiente, este artículo se enmarca tanto en el campo de la historiografía del teatro como en la sociología del género dramático<sup>2</sup>.

La cronología de las distintas campañas bélicas aludidas constituye el criterio rector para establecer un orden en nuestro objeto de estudio. Las guerras de Marruecos no pueden ser contempladas como una campaña uniforme, sino que han de ser tomadas como una serie de conflictos acaecidos en diferentes etapas. De esta suerte, el primer epígrafe del estudio responde a la denominada «Guerra de África», campaña dirigida por el general O'Donnell en los años 1859-1860. Este conflicto, apreciado por la historiografía como una «campaña de prestigio», tuvo en la ocupación de Tetuán su principal episodio, aunque esta sería efímera y pronto se juzgó que la paz no había estado a la altura de una guerra que despertó un inusitado énfasis patriótico. El segundo apartado se dedicará al conflicto de Melilla de 1893, un conjunto de operaciones que por su escasa entidad apenas puede ser calificado como guerra, si bien reactivó la inclinación por el tema marroquí y definió las relaciones entre España y Marruecos hacia el cambio de centuria. Finalmente, la tercera sección se centrará en el extenso conflicto llamado «Guerra del Rif», que pasó por sucesivas fases entre 1909 y 1927, y en el que los hitos primordiales son las operaciones militares de 1909 —famosas sobre todo por el desastre del Barranco del Lobo—, el establecimiento del protectorado español en 1912 y el desastre de Annual de 1921, la mayor debacle sufrida por cualquier potencia colonial española en territorio africano. Este último apartado, por su amplitud temporal, se subdividirá en varias partes atendiendo a los distintos contextos.

## I. LA GUERRA DE ÁFRICA (1859-1860)

La primera campaña militar de entidad librada entre España y Marruecos en época contemporánea, la Guerra de África, proporcionó un valioso material a los dramaturgos, ávidos por retratar sobre el escenario el conflicto bélico que tanto interesaba a los espectadores. Como resultado, nos topamos con una producción teatral ingente pese a la brevedad de la guerra, que duró escasamente siete meses<sup>3</sup>. Asimismo, desde el prisma económico, resulta interesante señalar que parte de los beneficios que generaban las propias representaciones de esta tipología de piezas se destinaban con frecuencia al auxilio de los heridos o a otros usos vinculados con el esfuerzo bélico<sup>4</sup>.

Como ejemplo de este *corpus* dramático puede citarse *La guerra de África o la rendición de Tetuán*, de autor desconocido, estrenada en abril en el teatro Novedades de Madrid, a una de cuyas funciones asistió Prim, quien recibió una fuerte ovación (García Figueras, 1961: 67 y Anguera, 2003: 331)<sup>5</sup>. Otros títulos que gozaron de cierto éxito en los escenarios de la capital fueron los siguientes: *Españoles a Marruecos*, de Diego Segura (Madrid, Imprenta de José Rodríguez,

---

<sup>2</sup> En la segunda mitad de la centuria decimonónica y los primeros decenios del siglo XX, suben a escena varias zarzuelas centradas en las guerras marroquíes, cuya música conforma un interesante foco de análisis. Con todo, el examen de este género popular —definido habitualmente como forma de música teatral o género musical escénico— hubiera desbordado en extensión el presente trabajo.

<sup>3</sup> La campaña se puede acotar entre la declaración de guerra (octubre de 1859) y la firma de los acuerdos de paz (abril de 1860), aunque los combates de entidad se produjeron en un periodo aún más corto (entre diciembre de 1859 y marzo de 1860).

<sup>4</sup> Iglesias Amorín, 2014: 31 y *passim*.

<sup>5</sup> Nos ha resultado imposible localizar dicho texto, que no se halla en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España —de aquí en adelante BNE— ni tampoco en la bibliografía consultada sobre teatro. Además, la citada escenificación no es registrada en los principales periódicos madrileños de esos días.

1859); *En Ceuta y en Marruecos*, de Juan de la Puerta Vizcaíno (Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1859), versión de *Un gitano en Marruecos*; *Santiago y a ellos*, de Luis de Eguilaz (Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1859); *Escenas de campamento*, de Pedro Niceto de Sobrado (Madrid, Imprenta de Cristóbal González, 1860) o *La toma de Tetuán*, de Juan de Alba (Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1860).

También otras ciudades españolas fueron testigo de piezas que mostraban la temática bélica marroquí sobre las tablas, como fueron los casos de *¡Al África, minyons!*, de Joseph Antoni Ferrer Fernández (Barcelona, Imprenta de la Publicitat de Antoni Florats, 1860); *Lágrimas y laureles*, de Antonio Altadill (Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús, 1860); *¡Al África!*, de Ramón Lon de Compañy (Sevilla, Imprenta Las Novedades, 1859); *El paso de los Castillejos*, de Manuel María Yacosa y León (Cádiz, Imprenta y lit. de El Provenir de Sevilla, 1861); *España triunfante en Marruecos o la toma de Tetuán*, de Miguel María Jiménez (manuscrito conservado en la BNE y firmado en Cádiz en 1860); *El Ángel de Tetuán*, de Antonio Faura y Casanova (manuscrito depositado en la BNE y con firma en Zaragoza en 1860); o *La toma de Tetuán*, de Antonio Enrique de Zafra (La Habana, Imprenta Militar, 1860)<sup>6</sup>.

Las obras anteriores, adscritas a una dramaturgia de circunstancias —lo que se adivina desde sus títulos—, se valieron del ardor bélico del momento, en sintonía con el gusto de gran parte del público coetáneo, si bien su calidad literaria es escasa. Desde el punto de vista dramático, pese a que existen divergencias entre los planteamientos y que los hechos aludidos son dispares en unos y en otros textos, en todos ellos se suceden de modo recurrente ciertos elementos comunes y reiterativos. Es el caso de la trama amorosa, a menudo introducida de manera forzada, o la exaltación exagerada de las *gestas* protagonizadas por soldados españoles de excepcional e hiperbólica valentía.

También son una constante los estereotipos negativos del marroquí, que aparecía retratado como ignorante, supersticioso, cobarde o traicionero, participando el teatro de una imagen peyorativa de tradición secular que contribuyó a extender. A diferencia del arte pictórico, en el que obras como las de Mariano Fortuny transmitieron una imagen más positiva, derivada de la admiración hacia lo marroquí, en el teatro no hubo apenas hueco para dicha proyección. Ello fue motivado en buena medida porque lo que demandaba el público, llevado por el ardor patriótico que las autoridades se esforzaron por avivar, era disfrutar de las hazañas del esforzado ejército español contra el *salvaje y cruel* marroquí, imagen poco verídica y realista de este. Así, el escaso rigor de los dramaturgos, que delataron a través de sus obras un evidente desconocimiento del entorno africano, no suponía ningún problema para el público. Es más: el apoyo fervoroso a la causa española no solo era una exigencia de los espectadores, sino también de las autoridades y, dado que todas las piezas debían pasar por el filtro de la censura —cuya firma puede observarse todavía estampada al final de numerosas publicaciones en papel de textos conservados—, no parecía el mejor escenario para contradecir el pensamiento oficial.

Esta oleada de obras centradas en la Guerra de África fue contemplada ya por los críticos literarios de entonces como una producción circunstancial, carente de calidad y repetitiva desde la perspectiva temática. Es significativo al respecto este texto de Fernández Cuesta para *El Museo Universal* (1859: 8):

---

<sup>6</sup> Existen varias piezas teatrales publicadas en 1860 bajo el paratexto identificativo de *La toma de Tetuán* (véase Salgues, 2010).

Los teatros han querido representar también algunas producciones de circunstancias. Sus autores las han llamado generalmente *apropósitos* y se titulan los *Moros del Rif*, *En Ceuta y en Marruecos*, *Españoles a Marruecos*, *Los Cazadores en África*, *Santiago y a ellos*, etc., etc. En todas ellas aparecen constantemente dos hechos culminantes: una mora enamorada de un soldado español, y los soldados españoles luchando con los moros que es una bendición de Dios. El público hace repetir las escenas del ensartamiento y aplaude este género de literatura. La historia, las costumbres y hasta la geografía se ha dejado á un lado en compañía de la verosimilitud, de la cual desde el principio se creyó sin duda necesario prescindir. Hay árabes que gritan ¡hurra!, como si fueran cosacos; madres y novias de soldados que se meten por los aduares y las tiendas de los moros como por viña vendimiada; andaluces ó más bien gitanos que hablan familiarmente con los bajaes; mucho fusil, mucho tiro, mucho ¡armas al hombro!

Lo menos malo de este género es la pieza *Españoles á Marruecos*, representada en Novedades. Hay en ella decoraciones de muy buen efecto. En el mismo teatro se ha representado el *Pelayo*, de Quintana, a beneficio del señor Ruiz, que parte al África.

Tal como se comprueba, se denuncia la *producción en cadena* de obras relativas a la campaña bélica africana, a la par que el autor acusa la ausencia de verosimilitud en ellas y se pronuncia a favor de una pieza concreta, mas sin entusiasmo y subrayando su valor escenográfico. Nótese también cómo Fernández Cuesta remarca la relevancia que, en este conjunto de piezas dramáticas, adquiere la violencia, siempre grata a un extenso sector del público. A pesar de que en las obras mencionadas los elementos bélicos poseían un elevado predominio, también hubo excepciones, como *Lágrimas y laureles*, de Antonio Altadill. Definida a sí misma como una «alegoría patriótica escrita expresamente para celebrar la entrada de los voluntarios catalanes en Barcelona», esta breve pieza resulta muy original dentro de este *corpus* por su simbolismo, estando protagonizada por El Valor y por Cataluña, a la que el primero entrega una corona de laurel. No obstante, el interesante planteamiento se pierde en una exaltación absoluta de las proezas de los voluntarios.

La escasa calidad de muchos de estos textos teatrales no debería extrañarnos si se tiene en cuenta la presteza con la que fueron elaborados en abundantes ocasiones. El compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri dio cuenta de que el día siete de febrero se tomó Tetuán —en realidad fue el día 6— y la noticia se conoció en Madrid el ocho, el mismo en que, por la noche, se representó en el Teatro de la Zarzuela el *apropósito* —calificado por él con ironía de *despropósito*— *Tetuán por España*, cuya acogida fue poco satisfactoria «a pesar de las favorables circunstancias» (Barbieri, citado en Casares Rodicio, 1994: 93). Manuel Nieto, compositor de la música para la zarzuela *La toma de Tetuán*, recordaba en sus memorias cómo se trabajaba sobre los hechos según estos se iban produciendo. Así, en el punto en el que se disponían a prescindir de la toma de Tetuán y modificar el título de la obra, les sorprendió la noticia de la conquista de la ciudad, con lo que se apresuraron a culminar el trabajo para su estreno (Nieto, citado por Pastor Comín, 2009: 201)

Desde el prisma de la sociología del teatro, este *corpus* de obras sobre la Guerra de África es muy interesante, dado que las funciones teatrales se convirtieron en un espacio en el que el público participaba de la exaltación bélica. De hecho, la prensa reflejó a menudo los gritos de apoyo que se escuchaban en las representaciones, similares a los de las manifestaciones espontáneas en las calles cuando se conocían noticias de alguna victoria. Asimismo, debe destacarse que era habitual que los espectadores requirieran *bises* de ciertas escenas, máxime de aquellas que mostraban

combates heroicos. Desde luego, se trataba también de un teatro en el que el personaje del *moro*, el *otro* por antonomasia, retratado casi siempre desde actitudes xenófobas, era fundamental en la trama y en su recepción. De este modo, la actitud enfervorizada del auditorio en estas obras llevaba a que los actores que interpretaban a los *moros* fuesen muchas veces increpados, por lo que la línea entre realidad y ficción parecía disiparse por momentos. Según señalaba el periódico *El Valenciano* en diciembre de 1859, en algunas producciones dramáticas, los comparsas se habían negado a colocarse el turbante, y los demás actores habían tenido que ser convencidos para que lo hicieran, terminando por aceptar debido a que las funciones eran en beneficio de quienes luchaban en Marruecos (Salgues, 2010: 74).

En definitiva, la campaña africana de 1859-1860 brindó abundante materia prima a los dramaturgos del momento. No obstante, ninguna pieza despuntó por su calidad para erigirse en un referente posterior en esta etapa, como sí lo haría en la narrativa el *Diario de un testigo de la Guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón (Madrid, Gaspar y Roig, 1859). Por otra parte, podemos señalar que tuvieron cierta trascendencia algunas pantomimas, a juzgar por la prensa. Una de ellas fue la titulada *Episodios de la guerra de África y toma de Moutenegron*, escenificada en el madrileño Teatro y Circo de Price, a la que todavía aludía el *Diario oficial de Avisos de Madrid* (11/09/1871: 4) y otros periódicos en 1871.

Algunos años después, el 31 de diciembre de 1890, el mismo teatro acogió otra obra cimentada sobre la Guerra de África<sup>7</sup>. Se trataba de una pantomima con la que se conmemoraba el aniversario de la muerte de Prim, fallecido el 30 de diciembre de 1870. Esta evocación evidencia la importancia del recuerdo de la figura del general reusense por su papel en la Guerra de África. Otra de esas pantomimas fue representada en agosto de 1901 en Barcelona. Acerca de ella se escribió que constituía «una grandiosa e interesante pantomima de grande aparato mímico-militar», la cual ensalzaba las glorias de España, al tiempo que el papel del *bizarro* Prim y de los voluntarios catalanes (*La Dinastía*, 31/08/1901: 3). Esta unidad militar se convirtió en uno de los principales referentes de la memoria posterior de la campaña, como el paradigma de la lucha de los catalanes por España, y fue utilizada por el nacionalismo español en una época en la que el catalán ganaba cada vez mayor protagonismo.

## II. LA CAMPAÑA DE MELILLA (1893)

Después de años de casi total ausencia, el tema marroquí se recupera brevemente en la escena española por la crisis de Melilla de 1893, que volvió a dirigir al norte de África las miradas de la opinión pública española. Este conflicto inspiró ficciones teatrales, surgiendo una serie de *apropósitos* que intentaban aprovechar la atención generada por los recientes acontecimientos en territorio marroquí. Un ejemplo es *Un defensor de Melilla*, compuesta por Vicente Tafalla Campos (Alicante, Est. Tip. De V. Botella, 1893). Otras piezas evocadoras de la campaña fueron: *Odios africanos o la batalla de Melilla*, de Jesús López Gómez, cuyo manuscrito se conserva en la BNE con un sello del Teatro de la Zarzuela del 18 de octubre de 1893; *Los Riffeños*, de Joaquín Arqués, cuyos datos editoriales desconocemos; o *Moros en l'horta o el riffeño Ben-Cheroni*, de Luis Bernat Ferrer (Valencia, Imprenta de Manuel Alufren, 1893). Este último texto posee la peculiaridad lingüística de estar redactado en

---

<sup>7</sup> Según *La Época* (31/12/1890: 4), el título era *Glorias de España, ó sea las escenas más culminantes de la Guerra de África*, mientras que *La Unión Católica* (31/12/1890: 3) le atribuía la etiqueta más sencilla de *Guerra de África*.

castellano y en valenciano. Una vez más, estas obras fueron confeccionadas en pocos días, lo que derivó en una escasa calidad teatral y en la manifestación de un notable desconocimiento de la realidad marroquí por parte de sus autores. Pese a ello, estos hechos no parecían importar mucho a un público español que, en general, acogió bien estas representaciones, aplaudiendo a los soldados españoles y abucheando a los *moros*, como si la ficción dramática fuera la misma realidad recreada.

De acuerdo con varios periódicos de la época, *Odios africanos o la batalla de Melilla* gozó de enorme éxito entre los espectadores, si bien las diatribas contra la obra por parte de algunos críticos resultaron feroces. *La Correspondencia de España* apuntaba que era «uno de tantos dramas de esos que suelen aprovechar las empresas para llamar gente al teatro, sin cuidarse, por supuesto, del mérito de la obra» (19/10/1893: 3). Se acusaba al dramaturgo de haber intentado hacer drama patriótico y de actualidad sobre los sucesos de Melilla, a la par que había demostrado insuficiente conocimiento sobre el asunto. Como puntilla, la publicación añadía que producciones de aquella guisa dejaban en ridículo al ejército y a la patria. Es indudable que, para el público exaltado que la celebró, estos aspectos eran irrelevantes, pues el sentimiento patriótico era el elemento esencial.

A juzgar por la periodicidad con la que los diarios de entonces informaron de las representaciones, uno de los mayores triunfos escénicos del momento debió ser *¡Españoles! ¡A Melilla!*, que se estrenó en el Teatro Circo Español de Barcelona el 20 de octubre de 1893. Por desgracia, no hemos podido localizar ninguna transcripción de la pieza, pero, de acuerdo con el periódico *La Dinastía*, la obra conformaba un «cuadro dramático en un acto y cuatro cuadros, original de dos conocidos autores de esta población, escrito *exprofeso* para este teatro» (20/10/1893: 4). Por su parte, *El Imparcial* fue testigo de que el aludido teatro registró lleno absoluto en su estreno (21/10/1893: 1) y que llegó a programar dos sesiones diarias. De esta suerte, *¡Españoles! ¡A Melilla!* se puso en escena todos los días casi sin interrupción hasta el 1 de noviembre. Desde entonces siguieron anunciándose sus funciones, aunque de forma más puntual.

Poco antes del estreno de *Los Riffeños*, Ramón Blanco, del periódico cultural murciano *La Juventud Literaria*, tomaba aquel trabajo de Arqués como un modelo ejemplar de vis cómica, con cuya lectura se había reído mucho y al que auguraba éxito de público. Asimismo, el periodista alegaba que la música, de Gascón y Calvo, se erigiría como un patriótico reflejo del entusiasmo nacional. Igualmente sostenía que, cuando explotase *El dúo de la Africana*, que había conquistado al gran público, surgiría el momento perfecto para *Los Riffeños* (22/10/1893: 1). No llegó tal coyuntura, puesto que la zarzuela *El dúo de la Africana*, de Manuel Fernández Caballero, mantuvo un triunfo excepcional durante años, mientras que el atractivo por la campaña de Melilla se desvanecía semana a semana, de modo que *Los Riffeños* pasó por los escenarios como un propósito más de vida efímera. Con relación a la popular obra de Caballero, que se estrenó en mayo de 1893, aunque su título puede llevar a pensar en alguna vinculación con Marruecos, se centra, por el contrario, en una humilde compañía dramática que prepara la representación de *L'Africaine*, una ópera francesa sobre Vasco da Gama.

Otro drama de la época que resulta de excepcional interés por su argumento, al añadir elementos nuevos y originales con respecto al teatro que versa sobre la temática bélica africana, es *La voz de la Patria*, firmado por Rosario de Acuña (Madrid, R. Velasco, 1893). Pese a que su calidad está muy por encima de lo habitual en las obras referidas, esta pieza no parece haber tenido muchas puestas en escena. El texto de Acuña, compuesto en verso y ambientado en 1893, contrapone un discurso

masculino, caracterizado por valores como el honor y el deber, y otro femenino, que entiende la guerra como algo absurdo e irracional. Ambas posturas se hallan bien argumentadas y, si bien al final debe triunfar una de las dos con la decisión del protagonista (quien debe decidir entre ayudar a su país en la guerra —lo que defiende firmemente su padre— o huir con su prometida a Francia —opción para la que contaría con el apoyo de su madre y su novia—), ninguna parece ser despreciada por la autora.

Zaplana ha considerado la existencia de unos valores *protofeministas* en la actitud de la madre y la prometida, al tiempo que reconoce que la pieza alberga gran ambigüedad (2005: 48-52). La dualidad no se reduce a una cuestión de sexos, pues en *La voz de la Patria* aparece algún personaje masculino que cuestiona el patriotismo y cómo este se manipula para unos fines concretos, así como una mujer deseosa de que sus hijos venguen a toda costa las afrentas de los rifeños a la patria. En el desenlace, el patriotismo triunfa, pues el joven Pedro decide ir a la guerra siguiendo los consejos de su padre. Sin embargo, la pieza expresa con mucho acierto las discordancias existentes en la España de la época y la dificultad de elección entre la familia y la nación<sup>8</sup>.

En lo que concierne a su recepción, la pieza mencionada fue muy aplaudida en su estreno (el 20 de diciembre de 1893) y, en términos generales, bien acogida por la crítica. El *Diario oficial de avisos de Madrid* se hacía eco de que «todo el drama está muy bien hecho y admirablemente versificado» (21/12/1893: 3). Por el contrario, la obra no fue así recibida en ciertos sectores ultraconservadores, debido a las ideas liberales de su autora (ver Carrasco, *El Siglo Futuro*, 23/12/1893: 2).

Tal como se verificaba en el teatro basado en la Guerra de África, aunque este constituía obviamente un género literario de ficción, era tomado en serio por muchos espectadores, con lo que fueron habituales los abucheos a los intérpretes cuyo rol era el de *moros*. Quizás estas suponían simplemente reacciones de entusiasmo puntuales e inofensivas, pero lo cierto es que, en ocasiones —al igual que ocurría ya en la campaña de 1859-1860—, las compañías teatrales tenían serias dificultades para reclutar figurantes que accedieran a caracterizarse de *moro* (se remite a *La Correspondencia de España*, 19/10/1893: 3). El hecho de que ni siquiera con dinero fuese fácil convencer a los actores para que dieran vida al enemigo es un ejemplo de lo arraigado que se encontraba en la memoria colectiva el odio a ese *otro* que, una vez más, ultrajaba algo tan alejado de la vida cotidiana de los españoles como era el *honor de la patria* (ver Salgues, 2010: 75).

La campaña de 1893 cayó muy pronto en el olvido una vez terminada. A diferencia de la Guerra de África, apenas se la recordó en años siguientes. Este hecho le ha supuesto un considerable abandono por parte de la historiografía hasta años recientes, del mismo modo que una menor atención a la producción teatral relacionada con este periodo.

### III. LA GUERRA DEL RIF (1909-1927)

#### III. 1. La Guerra del Barranco del Lobo en 1909

A principios del siglo XX, el teatro había perdido ese carácter de *noticiario* del que gozara durante la Guerra de África. La irrupción del cine había permitido una forma mucho más verídica de conocer realidades lejanas, pero, aun así, el arte

---

<sup>8</sup> Para un excelente análisis sobre el tema de la nación y el patriotismo en *La voz de la Patria* consúltese Arkinstall (2006: 301-318).

escénico mantenía una gran relevancia como entretenimiento y a menudo seguía sirviendo a la difusión de valores patrióticos. Quizá por ello el tema estrella de las obras dramáticas relacionadas con la campaña de 1909 fue el del cabo Noval, un soldado que presuntamente había sacrificado su vida para salvar la de sus compañeros, y cuya figura logró una proyección asombrosa de la que no se libró el teatro, género que contribuyó a la construcción de aquel personaje como mito. En efecto, se sucedieron varios dramas sobre su *hazaña*, encabezados por títulos semejantes y transparentes, tales como *El Cabo Noval: drama histórico, dividido en tres cuadros, en prosa*, de Julio Sánchez Godínez, cuyo estreno fue el 22 de enero de 1910 en el Teatro Real de Madrid (Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1910). Otras piezas que se inspiraron en el mismo personaje fueron *El Cabo Noval: episodio trágico de la guerra de Melilla: ensayo dramático en dos actos y en verso*, compuesta por Francisco Jiménez Campaña (Madrid, Imprenta de G. López de Horno, 1911), y *El Cabo Noval: episodio histórico en un prólogo y un acto, dividido en dos cuadros, escrito en verso* (México, Editorial de Eusebio Gómez de la Puente, 1910), del mexicano Tomás G. Perrín, con estreno en aquel país.

Las obras anteriores se caracterizan por mostrar los múltiples estereotipos relativos al cruel, salvaje, fanático, traicionero y despiadado enemigo, así como a un ejército español en el que «todos son héroes» (*El Cabo Noval*, Perrín, 1910: 14). La figura de Noval era glorificada hasta el extremo. De hecho, los dramaturgos inventaron en sus ficciones detalles sobre la personalidad del cabo o sobre el transcurso de sus últimas horas de vida, por lo que se difundieron imágenes totalmente irreales de los hechos. Por ejemplo, en la obra de Jiménez Campaña, la historia comenzaba en Oviedo, donde Noval se mostraba entusiasmado ante la posibilidad de ir a luchar a Marruecos (1911: 12); actitud que no concuerda con la exhibida en las cartas a su familia. Otro aspecto llamativo es que, en los tres dramas, Noval era capturado por los *moros*, algo que no sucedió —así lo concluyó el juicio contradictorio por el que le fue concedida la Laureada—. Con todo, los autores explotaron dramáticamente este momento para crear diálogos entre el personaje y sus captores, tras los cuales el cabo aceptaba colaborar con ellos para luego traicionarlos por España, motivo que llevaría a que perdiera la vida junto a sus adversarios. Como contraposición, la muerte de Noval es representada con ligeras diferencias en unas y otras piezas, si bien todas coinciden en el encomio épico del personaje y el momento.

En términos generales, el teatro que podemos calificar como *patriótico* perdió bastante peso en los inicios del siglo XX. Como ha señalado Holguin (2013: 503 y ss.), la derrota del 98 llevó a un substancial declive del arte escénico, que, a la altura de 1909, ya no ocupaba un lugar tan destacado en la cultura de masas, aunque las escenificaciones en los teatros seguían siendo frecuentes. Esta circunstancia, sumada a la aparición del cine como un espectáculo más barato y de fácil acceso para las clases populares, condujo a una escasez de éxitos dramáticos ambientados en la campaña española.

### III. 2. La etapa de 1910-1920

Con tantos años de continuas guerras y miles de españoles combatiendo en Marruecos, no es de extrañar que, además de inspirar piezas teatrales, el conflicto marroquí hiciera acto de presencia en el imaginario popular de la época. De esta manera, novelas, ensayos, coplillas y poemas centrados en dicha temática fueron

muy comunes y su recuerdo se mantuvo durante generaciones<sup>9</sup>. La composición más célebre del momento fue *La banderita española*, que se enmarcaba en *Las Corsarias*, una humorada cómico-lírica con libreto de Enrique Paradas y Joaquín Jiménez y música de Francisco Alonso, cuyo estreno fue el 31 de octubre de 1919 en el Teatro Martín de Madrid. Aquella pieza se convirtió en una especie de himno nacional durante las guerras de Marruecos. Al día siguiente de su estreno, los periódicos ya aludían a su «gran éxito», al público «muy complacido» y, días después, a que, en las funciones de la obra, «son diariamente ovacionados todos los artistas», al tiempo que se subrayaba que la pieza era «entretenida, vistosa, con gracia» o que constituía «el éxito teatral más definitivo» (Serrano, 1999: 158). La marcha de la zarzuela *Cádiz* y la jota de *El dúo de la africana*, que habían ejercido casi como himnos a finales del siglo XIX, habían perdido para entonces su protagonismo. En consecuencia, el pasodoble de *La banderita española* logró, tanto por su música como por su letra, una difusión asombrosa.

De igual suerte, *Las Corsarias* conquistó a la crítica, aunque recibió duras censuras desde ciertos sectores católicos. En el periódico *La Lectura Dominical*, la pieza fue contemplada como una indecencia, máxime por su corte erótico y la forma grosera en la que se expresaba el fraile, uno de los protagonistas (08/11/1919: 722). En Bilbao, con motivo de su representación, llegó a haber protestas que obligaron incluso a retirarla de cartel (Dougherty y Vilches de Frutos, 1990: 21). Pese a la polémica, sus 252 representaciones en Madrid la convirtieron en el mayor éxito de la temporada (1919-1920) e incluso logró repetir en la siguiente, con otras 246 (ver Dougherty y Vilches de Frutos, 1990: 67 y 71). Desde el primer momento, el pasodoble *La banderita española*, también conocido como *Banderita*, se instituyó en símbolo de la citada pieza teatral y en su parte más aplaudida.

La letra del pasodoble supone un panegírico a la bandera española y su valor para los soldados que se encuentran lejos de su patria. Aunque apenas contiene referencias a Marruecos, la asociación resultaba inevitable, dado que aquella era la única campaña exterior que entonces libraba España. Además, la referencia directa del comienzo del pasodoble no dejaba lugar a dudas: «Allá por tierra mora / allá por tierra africana» (Paradas y Jiménez, 1919: 29). El pasaje más sonado fue la última estrofa de la pieza: «Banderita tú eres roja / banderita tú eres gualda / (...)», cuyo nivel de popularidad estuvo al alcance de muy pocas rimas en la España de los años siguientes. De hecho, *Banderita* mantuvo su fama a lo largo de muchas décadas<sup>10</sup>, eclipsando al resto de composiciones de la época, que fueron muchas. El alcance de la composición como símbolo nacional fue tal que a su autor, Francisco Alonso, le fue concedida la Gran Cruz de Alfonso XIII.

Sin embargo, este periodo se caracteriza por un decaimiento del arte escénico al que ya hemos apuntado con anterioridad; en buena medida, debido a factores como la irrupción de cine. Decayó especialmente aquel tipo de teatro *patriótico* que se había devaluado después de 1898 por su asociación con la decadencia española y la derrota militar. Con todo, la popularidad anterior del género dramático permitió que se siguiera perpetuando a lo largo de estos años y que los principales teatros del país

---

<sup>9</sup> Se remite a Iglesias Amorín(2014: 132-141, 221-227 y 346-350), Blanco (2008) o Vargas González (2002).

<sup>10</sup> La pieza de Alonso siguió gozando de gran notoriedad durante el franquismo. De ahí que, actualmente, no sea infrecuente asociarla a la exaltación patriótica de la dictadura, puesto que, además, ciertos colectivos de extrema derecha continuaron utilizándola. No obstante, es evidente que en origen no tuvo nada que ver con el contexto de la dictadura de Franco.

continuaran gozando de una notable vitalidad, según apuntan Dougherty y Vilches de Frutos (1990: *passim*).

### III. 3. El Desastre de Annual (1921)

La sociedad española se había acostumbrado a que en Marruecos hubiese guerra, como resultado de más de una década de luchas casi constantes. No obstante, la aplastante derrota sufrida en Annual hizo despertar como nunca el interés de la opinión pública sobre lo que sucedía al sur del Estrecho. De este modo, aunque la época no era la más propicia, tomaron la escena española algunas obras que se labraron un relevante éxito al saber rentabilizar precisamente el tirón de un tema que se hallaba en el foco del debate nacional.

El caso más significativo fue *Voluntarios a Melilla, apropósito hispanomarroquí en I acto*<sup>11</sup>. Escrita por Elías Cerdá y Joan Baptista Pont, con música de Manuel Quislant y Enrique Bru, dicha pieza fue estrenada en el Teatro Novedades de Madrid el 4 de noviembre de 1921. Con 131 funciones, fue la quinta obra más representada de la temporada 1921-1922, y todavía registró diecisiete funciones más en la temporada siguiente (Dougherty y Vilches de Frutos, 1990: 75). En *El Imparcial*, además de recoger el éxito de su estreno, se recalcó que se trataba de una pieza de actualidad en la que vibraba la nota patriótica, se fustigaba la perfidia de los moros y se enaltecía el valor de las tropas españolas. Asimismo, se reconocía que carecía de argumento, pues no era más que una sucesión de escenas «para hacer destacar las heroicidades de los soldados que luchan en África», pero ello no había evitado las aclamaciones del público (05/11/1921: 3). En *La Libertad* presagiaban al poco de su estreno que había «*Voluntarios a Melilla* para rato», mientras que se incidía en el sentimiento de la pieza, los fragmentos que el público había solicitado repetir y las ovaciones a los autores (08/11/1921: 3).

Aunque *Voluntarios a Melilla* fue la obra conectada con el conflicto marroquí que logró mayores triunfos, resulta más interesante otra pieza que, con menor número de puestas en escena, obtuvo también un señero éxito, pese a lo arriesgado de su propuesta. Nos referimos a *¡Responsables!* (Madrid, Establecimiento tipográfico de J. Amado, 1923), en la que Luis Antón del Olmet y Joaquín García y García abordaron el desastre de Annual, poniendo el foco en el controvertido asunto de la depuración de responsabilidades. La obra se ambienta en un espacio de ficción imaginario, si bien su correlación con el espacio real es indiscutible. La acción se desarrolla en la República de Estizia, en la que se conocen las funestas consecuencias de un enfrentamiento ocurrido en Esturia, una de sus colonias. El drama encierra, sin excesivos disimulos, una dura crítica contra el sistema político de la Restauración, al que se acusa de haber provocado el desastre en defensa de intereses personales, a la vez que se culpa al ejército por haber perdido la moral combativa (1923: 16). Además, el texto sintetiza de forma excelente las principales corrientes de opinión sobre el tema marroquí que caracterizaban la España/*Estizia* de entonces, como muestra el debate entre los interesados en el Protectorado por las posibilidades económicas y los que juzgaban que el objetivo fundamental era la defensa del honor nacional (1923: 11).

El drama parece muy pesimista en cuanto a la cuestión de las responsabilidades, ya que varios personajes honrados coinciden en que no servirán de nada los esfuerzos y que la búsqueda de culpables no conducirá a solución alguna (1923: 30). En todo

---

<sup>11</sup> No nos ha sido posible localizar una copia de esta obra, que no es registrada en el catálogo de la BNE.

caso, su desenlace provoca que sea difícil juzgarla como revolucionaria en sentido político<sup>12</sup>. El hecho de que Estizia sea una república parece simplemente un detalle para suprimir la figura del rey, cuya inclusión podría haber acarreado problemas con la censura. Y, lo que es más, la circunstancia de que el desastre acontezca bajo dicha república puede ser entendida como prueba suficiente de que el texto no constituye un alegato a favor de este sistema.

*¡Responsables!* fue estrenada el 30 de enero de 1923 en el Teatro de La Latina. En el *Heraldo de Madrid*, el propio autor, que no se atrevía a juzgar el valor artístico de su creación, sí era muy transparente a la hora de exponer su propósito: la obra pretendía ser un revulsivo teatral que agitase a la opinión contra la afrenta sufrida y que encendiese «las almas de la multitud» (02/02/1923: 1). Por su parte, *El Imparcial* llegó a definir la pieza como un exitoso mitin, cuyos autores tuvieron que salir muchas veces a recibir los aplausos del público (03/02/1923: 2); mientras que, en *El Sol*, se recalcaba su valor para alentar a las gentes a «seguir pidiendo lo que debían pedir» (03/02/1923: 2). En definitiva, *¡Responsables!* sumó cincuenta y cinco representaciones en La Latina, a las que deben añadirse otras dos en el Teatro Cervantes, la primera el 1 de abril de 1923. El triunfo de la obra no puede compararse con el de *Voluntarios a Melilla*, pero no cabe duda de que fue notable, teniendo en cuenta que se acercaba a una temática polémica y poco habitual en los escenarios españoles. En efecto, *¡Responsables!* no se libró de ciertos problemas con la censura, e incluso una breve suspensión gubernativa a raíz de su estreno, que se solucionó ágilmente con algunas modificaciones en la caracterización de un personaje.

Junto a la temática de las responsabilidades, la otra consecuencia del desastre que más discusión generó en la España de entonces fueron los prisioneros, asunto que dejó su impronta en el teatro, como evidencia el título de *Prisioneros en el Rif* (Madrid, Establecimiento tipográfico de J. Amado, 1923). Esta obra fue estrenada en el Teatro de Novedades de Madrid el 28 de julio de 1922 y alcanzó las diecisiete representaciones. Su creador, Pascual Guillén, se inspiró en el tema cuando el cautiverio duraba casi un año. Sin embargo, al final, resultó sobre todo un pretexto para introducir una historia amorosa arquetípica, con una mujer mora que rechaza al marroquí que la quiere porque su verdadero amor es un capitán de Melilla, que casualmente cayó prisionero. El tema de los prisioneros se supedita a la historia de amor, si bien, en cierta medida, se explora el sufrimiento de los cautivos y las dificultades de sobrevivir en condiciones penosas. Pese a la trágica realidad que muestra, *Prisioneros en el Rif* posee un destacado componente de exaltación patriótica y, de este modo, los soldados españoles no dejan de aparecer como gloriosos y valerosos. En contraste, el enemigo es contemplado como cruel y despiadado. Incluso la aparente comprensión del Santón que ejerce como líder —claramente inspirado en el dirigente rifeño Abd-el-Krim— se muestra falsa (1923: 51).

Por otra parte, el tema marroquí se perpetuó en abundantes obras sin relación con la guerra, ya que muchos dramaturgos deseaban aprovechar el exotismo que les proporcionaba aquel escenario para las tramas románticas. Este fue el caso, por ejemplo, de *El apuro de Pura*, una farsa matrimonial ideada por Antonio Paso Cano, que vio la luz en 1922. A pesar de que los cruentos conflictos bélicos y desastres favorecieron que Marruecos se convirtiese más en un símbolo de derramamiento de

---

<sup>12</sup> De esa manera lo consideran Dougherty y Vilches (1990: 138), quienes califican la obra de «alegato posibilista», en el que el mensaje estriba en que, desde el poder, se puede hacer lo necesario, con justicia y honradez, para que todo funcione correctamente y, de paso, se evite una revolución.

sangre española que de exotismos orientalistas, su atractivo al respecto todavía seguía siendo considerable en el teatro español.

### III. 4. La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)

Como sosteníamos, en los años finales de la Restauración, pese a haber perdido vitalidad respecto a épocas anteriores, el teatro se prodigaba aún en acercamientos a la temática marroquí; en ocasiones, con dramas que lograban un éxito significativo. No obstante, durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la reducción de puestas en escena sobre el asunto fue notable, aunque la campaña en Marruecos se dilató hasta 1927. Varios factores pudieron contribuir a esta situación. En primer lugar, el conflicto ya había pasado triunfante por las tablas durante varios años —tal vez demasiados— y se encontraba un tanto agotado. En segundo término, la férrea censura de la dictadura disuadió a los autores de sacar adelante piezas que pudiesen dejar en mal lugar al ejército, por lo que seguir la estela de *¡Responsables!* hubiese sido imposible. Además, el episodio que podría haber reactivado la producción sobre Marruecos, el desembarco de Alhucemas (el 8 de septiembre de 1925), apenas atrajo a los dramaturgos, a lo que debió contribuir una cobertura cinematográfica sin precedentes<sup>13</sup>. Finalmente, la continua evolución y abaratamiento del cine seguía comiendo terreno a un teatro que, cada vez, era empleado en menor medida para recrear realidades cercanas.

En este contexto, solo hemos localizado una obra dedicada a las campañas de Marruecos que tuvo cierta repercusión: *El héroe de la Legión*, escrita por Rafael López Rienda (Madrid, Los Contemporáneos, 1925), una pieza ambientada en un cortijo andaluz y protagonizada por un oficial que regresa a casa ciego de la Guerra del Rif. Se trata de una comedia bien escrita y que presenta diversas interpretaciones sobre la guerra, desde un frontal rechazo a una exaltación de lo que supone. Según el malagueño periódico *La Unión Ilustrada*, la obra fue estrenada en Granada «con extraordinario y resonante éxito» (25/01/1925: 30).

### CONCLUSIÓN

Las campañas de Marruecos tuvieron una importancia capital para la sociedad española de la segunda mitad del XIX y el primer tercio del siglo XX. Sin embargo, el volumen del teatro basado en ellas no fue directamente proporcional a la magnitud de los conflictos, sino que su mayor o menor presencia está también relacionada con la importancia general del teatro. Su declive progresivo, propiciado en gran medida por la irrupción y auge del cine, llevó a que la producción dramática sobre la Guerra de África superase con mucho a la de conflictos posteriores como la Guerra del Rif, cuya duración e incidencia en la sociedad española fue mucho mayor.

Por otro lado, este teatro nos revela otros elementos de la evolución social, política y cultural de España que resultan muy interesantes. El entusiasmo patriótico y belicista del que fueron testigo los teatros españoles en 1859 y 1860 fue disminuyendo progresivamente, asomando cada vez más elementos de crítica a la guerra, así como una visión más dura de esta, la cual entronca con la oposición social a las campañas militares, derivada del auge de los movimientos obreros. No obstante, el género dramático se mantuvo como un reducto del fervor patriótico, y salvo

---

<sup>13</sup>Ver Iglesias Amorín (2014: *passim*).

honrosas excepciones, dejó escasos ejemplos de una literatura de protesta que sí tuvo relevancia en la narrativa.

Respecto al valor literario de las obras, este fue casi siempre muy bajo, lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que la mayoría de la producción fue circunstancial, buscaba el éxito rápido, estaba dirigida a un público poco exigente y en ella no participaron los más destacados dramaturgos de la época. Por otra parte, aquel teatro se caracterizó por reunir tópicos, tanto de los vinculados con el amor y la guerra como los que aludían al moro, secular enemigo de España y a menudo tratado como cruel, salvaje y traicionero en comparación con el valeroso, heroico y generoso soldado español.

En definitiva, este *corpus* escénico, poco estudiado todavía en su conjunto, posee un gran interés desde el punto de vista de la historia social, así como desde la perspectiva de la historia del teatro. A la par, la dramaturgia cimentada sobre las guerras de Marruecos contó con una influencia determinante a la hora de difundir imágenes y perpetuar estereotipos, hecho que dota aquel conjunto de textos teatrales de un atractivo que desborda su general ausencia de calidad literaria.

## Bibliografía

- Anguera, P. 2003. *El general Prim. Biografía de un conspirador*. Barcelona: Edhasa.
- Arkinstall, C. 2006. Configuring the Nation in Fin-de-Siècle Spain: Rosario de Acuña's *La Voz de la Patria*. En: *HispanicReview*, 74 (3): 301-318.
- Blanco, A. 2008. La guerra de África en sus textos: un momento en la búsqueda española de la modernidad. En: M. Swislocki & M. Valladares, eds. *Estrenado con gran aplauso. Teatro Español (1844-1936)*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberomerica / Vervuert, pp. 39-52.
- Blanco, R. 1893. Palique. *La Juventud Literaria*, 22 de octubre, p. 1.
- Carrasco, M. 1893. Los estrenos. *El Siglo Futuro*, 23 de diciembre, p. 2.
- Casares Rodicio, E. 1994. *Francisco Asenjo Barbieri. Volumen 2. Escritos (2)*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Crónica teatral. 1919. *La Lectura dominical*, 8 de noviembre, p. 722.
- Diario oficial de Avisos de Madrid*. 1871, 11 de septiembre, p. 4.
- Dougherty, D. & Vilches de Frutos, M<sup>a</sup> F. 1990. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y Documentación*. Madrid: Fundamentos.
- El Movimiento católico*. 1893, 23 de diciembre, p. 2.
- Espectáculos. 1893. *La Dinastía*, 20 de octubre, p. 4.
- Espectáculos. 1901. *La Dinastía*, 31 de agosto, p. 3.
- Fernández Cuesta, N. 1859. Revista de la quincena. *El Museo Universal*, 1 de diciembre, p. 8.
- García Figueras, T. 1961. *Recuerdos centenarios de una guerra romántica. La Guerra de África de nuestros abuelos (1859-60)*. Madrid: CSIC.
- Heraldo de Madrid*. 1923, 2 de febrero, p. 1.
- Holguin, S. 2013. Música y nacionalismo. En: J. Moreno Luzón & X. M. Núñez Seixas, coord. *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona: RBA.
- Iglesias Amorín, A. 2014. *La memoria de las guerras de Marruecos en España (1859-1836)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (tesis doctoral inédita).
- Información teatral. 1923. *El Sol*, 3 de febrero, p. 2.
- La Época*. 1890, 31 de diciembre, p. 4.

- La opinión de España. 1893. *El Imparcial*, 21 de octubre, p. 1.
- La unión católica*. 1890, 31 de diciembre, p. 3.
- López Barranco, J. J. 2005. *La guerra de Marruecos en la narrativa española (1859-1927)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral inédita).
- Los estrenos de anoche. 1893. *Diario Oficial de avisos de Madrid*, 21 de diciembre, p. 3.
- Los teatros. 1921. *La Libertad*, 8 de noviembre, p. 3.
- Novedades teatrales. 1921. *El Imparcial*, 5 de noviembre, p. 3.
- Novedades teatrales. 1923. *El Imparcial*, 3 de febrero, p. 2.
- Otras notas. 1925. *La Unión Ilustrada*, 25 de enero, p. 30.
- Pastor Comín, J. J. 2009. El conflicto con Marruecos en la música española. En:F. Alía Miranda, coord. *La Guerra de Marruecos y la España de su tiempo (1909-1927)*. Ciudad Real: Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha.
- Salgues, M. 2010. *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Serrano, C. 1999. *El nacimiento de Carmen: Símbolos, mitos, nación*. Madrid: Taurus.
- Teatro de la Zarzuela. 1893. *La Correspondencia de España*, 19 de octubre, p. 3.
- Vargas González, A. 2002. *La guerra de Marruecos en la literatura*. Málaga: Editorial Algazara.
- Zaplana, E. 2005. Rewriting the *Patria*: War, Militarism and the Femenine Habitus in the Writings of Rosario de Acuña, Carmen de Burgos and Emilia PardoBazán. En: *Bulletin of Spanish Studies* (vol. LXXXII, 1): 48-52.