

La evolución de la imagen de las guerras de Marruecos y su difusión en la opinión pública (1859-1927)

The evolution of the image of the Hispano-Moroccan wars and its diffusion in public opinion (1859-1927)

Alfonso Iglesias Amorín
Universidade de Santiago de Compostela
alfonsoamorin@yahoo.es

Resumen: Los diversos conflictos militares que el Ejército español libró en Marruecos en época contemporánea fueron transmitidos a la sociedad española de muy diferentes maneras, pero la imagen fue una de las más importantes, y su papel fue decisivo a la hora de condicionar la forma en la que desde la metrópolis se percibió e imaginó lo que allí sucedía. Pinturas, dibujos, grabados, caricaturas o fotografías fueron ganando o perdiendo importancia de unas campañas a otras en función de múltiples factores. El objetivo del artículo es analizarlos, buscando trazar una visión global, un recorrido de larga duración que permita definir tendencias generales, al tiempo que buscar los elementos claves de estas imágenes a la hora de influir a los españoles y la forma en la que vieron a su propio Ejército, al enemigo *moro*, las guerras que ambos luchaban o el Protectorado que se estableció sobre el territorio marroquí en 1912. La Guerra de África de 1859-1860, la campaña de Melilla de 1893 (también conocida como Guerra de Margallo), la guerra del Barranco del Lobo en 1909 y la larga Guerra del Rif que desde ese año se extendió hasta 1927, y durante la cual sucedieron episodios tan significativos como el Desastre de Annual (1921), la retirada de Xauen (1924) o el Desembarco de Alhucemas (1925), serán los conflictos analizados en este recorrido a través de las representaciones visuales que de ellos se realizaron, definiendo su evolución y características. Para ello, las fuentes empleadas han sido fundamentalmente la bibliografía general sobre las campañas marroquíes y la más específica sobre las representaciones gráficas y la fotografía, así como la prensa ilustrada de los años analizados, álbumes, libros, colecciones de postales y otros recursos que nos permiten tener una visión variada y completa.

Palabras clave: Guerras de Marruecos, Protectorado español de Marruecos, colonialismo, representaciones visuales, fotografía.

Abstract: Spanish society was informed about the military conflicts faced by the Spanish army in Morocco during the nineteenth and twentieth centuries in many different ways. Graphic descriptions played an important role in that they were determinant to condition how these conflicts were perceived in the metropolis. Paintings, drawings, engravings, caricatures or photographs were gaining or losing importance from one campaign to the other depending on multiple factors. The aim of the article is to analyze them, seeking to draw a global perspective and a thorough insight that may allow us to identify some general trends while at the same time looking for the key elements that most influenced Spanish society and its opinion about its own Army, the Moorish (*Moro*) enemy, the wars being fought or the Protectorate established in 1912 in Moroccan territory. The Hispano-Moroccan War of 1859-1860, the Margallo War of 1893, the Barranco del Lobo War in 1909 and the long Rif War which lasted since that year until 1927 (including events as significant as the Battle of Annual (1921), the Retreat from Chaouen (1924) or the Al Hoceima Landing in 1925) constitute the conflicts analyzed in this paper through its visual representations, emphasizing their stages and characteristics. To do so, the general bibliography on Moroccan campaigns and a more specific one about graphic representations and photographs have been consulted, as well as the illustrated press published during the studied period, albums, books, collections of postcards and other sources, which offer us an overview as complete and varied as possible.

Keywords: Hispano-Moroccan Wars, Spanish Protectorate in Morocco, colonialism, visual representations, photography.

Para citar este artículo: Alfonso IGLESIAS AMORÍN: “La evolución de la imagen de las guerras de Marruecos y su difusión en la opinión pública (1859-1927)”, *Revista Universitaria de Historia Militar*, Vol. 8, N° 16 (2019), pp. 104-131.

Recibido 20/02/2019

Aceptado 03/06/2019

La evolución de la imagen de las guerras de Marruecos y su difusión en la opinión pública (1859-1927)

Alfonso Iglesias Amorín

Universidade de Santiago de Compostela

alfonsoamorin@yahoo.es

En la segunda mitad del siglo XIX y el primero tercio del XX el Ejército español libró diversas campañas militares en el norte de Marruecos. Estos conflictos, de características muy diferentes, tuvieron una influencia también dispar en la política y la sociedad metropolitanas, pero en conjunto fueron decisivos para la historia de España, que no se puede entender en este periodo sin la influencia de lo que sucedió al otro lado del estrecho de Gibraltar.¹ Hechos tan decisivos como la Semana Trágica de 1909, el golpe de Estado de Primo de Rivera o el desenlace de la Guerra Civil se vieron directamente afectados por las circunstancias de esa pequeña franja del norte de África que los acuerdos entre las potencias europeas reconocieron como área de influencia española, y que en 1912 daría lugar a un protectorado. Las relaciones en la era del colonialismo fueron muy diferentes a las de siglos anteriores, pero el factor bélico estuvo más presente que nunca. 1859, 1893, 1909, 1921, 1925... todo este periodo que nos ocupa está plagado de años decisivos que casi siempre coinciden con momentos clave en las guerras.

Las representaciones visuales de estos conflictos fueron muy importantes a la hora de condicionar la imagen que la sociedad española pudo tener de los mismos.² Sus cronologías resultan además muy interesantes, porque se enmarcan en etapas diferentes del proceso de aparición y consolidación de la fotografía y el cine, dos medios técnicos que cambiarían para siempre la forma de plasmar la realidad en imágenes, y con ello la forma en la que los españoles percibieron e imaginaron lo que sucedía en Marruecos. A continuación repasaremos los principales conflictos de estos años, profundi-

¹ Para una visión de conjunto sobre estas campañas vid. María Rosa de MADARIAGA: *En el Barranco del Lobo. Las guerras de Marruecos*, Alianza, Madrid, 2005; Sebastian BALFOUR: *Abrazo mortal: De la guerra colonial a la Guerra Civil en España y Marruecos (1909-1939)*, Península, Barcelona, 2002.

² El mejor trabajo sobre las representaciones gráficas de Marruecos en España es sin duda Eloy MARTÍN CORRALES: *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica siglos XVI-XX*. Barcelona, Bellaterra, 2002. Más centrado en el Protectorado, también resulta de gran utilidad Eloy MARTÍN CORRALES: "Imágenes del Protectorado de Marruecos en la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía y el cine", en Joan NOGUÉ y José Luis VILLANOVA (eds.), *España en Marruecos*, Lleida, Milenio, 1999, p. 379. Aunque estos trabajos no se centran en las guerras, también hacen referencia a ellas, y ofrecen un marco metodológico y un punto de partida muy valioso. También resulta digno de mención el trabajo de Antonio GARCÍA PALOMARES: *El origen del periodismo de guerra actual en España, el análisis de los corresponsales en el conflicto del Norte de África entre 1893 y 1925*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2014, con varios apartados en los que analiza múltiples aspectos del fotoperiodismo en las campañas.

zando en la forma en la que fueron mostrados a la opinión pública, ya fuera a través de los trabajos de pintores, dibujantes, caricaturistas o fotógrafos, y cuáles fueron los elementos esenciales de la visión o visiones predominantes en cada caso.

Imágenes de la *última guerra romántica*

Entre 1859 y 1860 tuvo lugar la conocida por el rimbombante nombre de Guerra de África. Fue una guerra dura para un Ejército español diezmado por enfermedades como el cólera, pero quedó para el recuerdo como la victoria española que permitió conquistar temporalmente la ciudad de Tetuán, y por la breve pero intensa oleada de ardor patriótico que la campaña despertó en España.³ Aunque podemos poner en duda que este sentimiento belicista fuese generalizado, lo cierto es que se hizo un hueco en la memoria colectiva porque todas las representaciones visibles y perdurables apuntaron en esa dirección, mientras que el rechazo y la indiferencia apenas dejaron huellas que pudieran rastrear los historiadores.

De entre las representaciones visuales de la campaña que culminó en 1860 destacó mucho la pintura, algo normal en una época de gran éxito de la pintura de historia, muy ligada a la aparición del Estado nación en España y a la construcción de una historia nacional.⁴ La guerra de África permitió un motivo de gloria nacional tan cercano en el tiempo que algunos de los autores incluso participaron del mismo. No obstante, muy pocos artistas se documentaron con precisión, y por ello la mayoría de cuadros se centraron en estereotipos y escenas derivadas sobre todo de la imaginación del artista. De este modo, la imagen predominante fue la de un Ejército español glorioso y la de los *moros* como un enemigo execrable y falto de honor que solo servía para mostrar su salvajismo o para aparecer derrotado y huyendo humillado. Uno de los mejores ejemplos fue el famoso *El general Prim, seguido de voluntarios catalanes y el Batallón Alba de Tormes, atravesando las trincheras del campamento de Tetuán* (1865), de Francisco Sans y Cabot, que realizó por encargo de la diputación de Barcelona (Imagen 1). El cuadro recreaba una famosa escena protagonizada durante la batalla de los Castillejos por el general español, cuya imagen ecuestre y con la espada en alto iba a ser la más repetida e icónica del conflicto.

Las batallas de Wad Ras y sobre todo Tetuán fueron las que más expectación generaron, y también por ello las más apetecibles para los pintores y para sus patrocinadores. Mariano Fortuny, Francisco Sans, Eduardo Rosales, Vicente Palmaroli o Ángel Lizcano fueron algunos de los más destacados artistas que las trataron. Aunque más escasos, también hubo algunos cuadros de otras temáticas, como *El regreso de la guerra de África* (1861), de Eduardo Cano de la Peña, en el que un oficial, tradicional-

³ Vid. Joan SERRALLONGA URQUIDI: “La Guerra de África (1859-1860). Una revisión”, *Ayer*, 29 (1998), pp. 139-159.

⁴ Para la pintura de historia y su papel en la construcción nacional española en el XIX Vid. Tomás PÉREZ VEJO: *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

mente identificado con Juan Prim, es abrazado por su esposa en un entorno doméstico (Imagen 2); o *El asistente de un oficial muerto en la guerra de África, entregando el equipaje de aquel a su madre y hermana* (1860), de Carlos María Esquivel.⁵ Este tipo de pinturas mostraban el otro lado de la guerra, carente de épica y con espacio para sentimientos como la tristeza o el amor, pero fueron muy minoritarias dentro de la vorágine de exaltación de la campaña.



Imagen 1 (izq.): *El general Prim...*, de Francisco Sans y Cabot, 1865. Museo de Montjuic (Barcelona) / Imagen 2 (der.) *El regreso de la guerra de África*, de Eduardo Cano de la Peña, 1861. Museo Nacional del Romanticismo (Madrid)

La ola pictórica duró varias décadas, aunque su proyección posterior fue relativamente escasa, con la excepción de Mariano Fortuny, cuyos trabajos sobre la Guerra de África fueron más populares que los de todos los demás pintores juntos, y que terminarían por definir para la posteridad la memoria de la guerra. Éste era precisamente el motivo por el que lo había enviado a Marruecos la Diputación de Barcelona, como una especie de “artista corresponsal”, para que inmortalizara en el lienzo las hazañas del Ejército español, especialmente las de los Voluntarios Catalanes. Fortuny pudo comprobar de primera mano la dura realidad de la guerra al llegar a tiempo para asistir a la batalla de Wad-Ras.⁶ Con la experiencia obtenida pintó *La Batalla de Wad-Ras* (1862) y *La Batalla de Tetuán* (1863). Este último lienzo, una enorme obra de 3 x 9,72

⁵ Para una selección mayor vid. Pilar CAPELÁSTEGUI: *El tema marroquí en la pintura española (1860-1926)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1985. También Enrique ARIAS ANGLÉS: “La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española”, *Melanges de la Casa de Velázquez* 37:1 (2007), pp. 13-37

⁶ Joaquín FOLCH I TORRES: *Fortuny*, Reus, Asociación de Estudios Reusenses, 1962, p. 79.

metros, es sin duda la recreación gráfica más famosa y valorada de toda la campaña, y más que dentro de la pintura de historia característica del XIX se puede encuadrar en la pintura orientalista, por las inquietudes estéticas de un autor enamorado de Marruecos que reflejó ese mundo sin los típicos estereotipos peyorativos. Así, en la imagen más influyente de toda la campaña hasta nuestros días, el enemigo aparece recreado con cierta dignidad, envuelto de color y exotismo.



Imagen 2: *La batalla de Tetuán*, de Mariano Fortuny. 1863.
Museo Nacional de Arte de Cataluña.

No obstante, hay que tener presente que los cuadros de Fortuny, al igual que muchos otros, no estuvieron listos hasta meses después de terminado el conflicto, cuando ya se había desvanecido el entusiasmo patriótico, y por eso su impacto fue mucho mayor a medio y largo plazo. Además, otro problema de las obras pictóricas era el de su difusión, pues pocas personas las podían ver directamente, y las únicas opciones eran las reproducciones en litografías o en una prensa que aún no tenía los medios técnicos para reproducir con calidad pinturas detalladas. Así, de forma contemporánea a la contienda las representaciones visuales de mayor influencia fueron mucho más sencillas, como los dibujos y viñetas que predominaban en la prensa gráfica de la época.⁷ Una parte de ellas intentaban ser objetivas y mostrar algo muy similar a la realidad, como por ejemplo el semanario *El Mundo Militar*, que recogía grabados en los que aparecía una imagen muy realista del Ejército español e incluso del enemigo.

Algunos de estos medios alardeaban del realismo de sus representaciones gráficas, y la competencia era muy fuerte. Un excelente ejemplo nos lo da la polémica entre los dibujantes José Vallejo y Charles de Yriarte, que trabajaban para *Crónica del Ejército y la Armada de África* y *El Museo Universal*, respectivamente. El primero acusó al segundo de haber realizado un retrato inventado de Muley Abbas, hermano del Sultán, señalando que no había podido entrar en su tienda, lo que generó un enconado cruce de reproches entre ambos.⁸ Aunque parece difícil poder contrastar quién tenía razón, el incidente evidencia que no era fácil inventarse el material gráfico, ya que los

⁷ Vid. Eloy MARTÍN CORRALES: “Imágenes del Protectorado...”, p. 379.

⁸ Vid. Alfonso IGLESIAS AMORÍN: *La memoria de las guerras de Marruecos en España (1859-1927)*, Tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela, 2014, p. 66.

periódicos aprovechaban cualquier oportunidad para desacreditar a sus competidores, y se daba mucho valor y fiabilidad a corresponsales gráficos que, como Vallejo, incluso participaron en los combates.

En el extremo opuesto estaba la ilustración satírica, que comenzaba a ser muy común y a registrar un notable éxito, gracias a la mejora en la calidad y eficiencia de las imprentas. Incluso se llegaron a crear periódicos específicos centrados en la guerra desde una visión paródica y plagada de viñetas, como *El Cañón Rayado, periódico metralla de la Guerra de África* (Imagen 4). Esta visión extremadamente deformada de la realidad, que ofreció una imagen tan peyorativa del *moro* que alcanzaba lo grotesco, tuvo un papel nada desdeñable a la hora de condicionar la imaginación de muchos contemporáneos. Ante la relativa escasez de otras imágenes más realistas con las que contrastar, no es difícil entender que muchos españoles asumiesen elementos de esa imagen caricaturizada del enemigo.

5 reales al mes
EN MADRID Y BARCELONA,
á domicilio.

18 reales por trimestre
en provincias,

24 reales por trimestre en el Estrangero.

30 reales trimestre en Cuba y Puerto-Rico
franco de porte por el correo.

SE PUBLICA SEIS VECES AL MES.



Administracion
LIBRERIA LA ESPAÑOLA,
calle Ancha núm. 26,
Barcelona.

Se suscribe en Madrid,
LIBRERIA ESPAÑOLA,
Calle de Relatores, número 15.

EN PROVINCIAS: principales librerías,
y directamente remitiendo sellos de franqueo á
la Administracion de Barcelona.

EL CAÑÓN RAYADO.

PERIÓDICO METRALLA DE LA GUERRA DE ÁFRICA.

Imagen 3: Cabecera de *El Cañón Rayado* (1860, Hemeroteca Digital de la BNE)

Con los años la fotografía ocupó el papel central para dar a conocer entre los españoles cómo era la realidad marroquí, pero su papel en relación a la Guerra de África fue mínimo. Ya habían pasado veinte años desde la presentación del daguerrotipo, el primer proceso fotográfico, y la industria se había desarrollado notablemente, pero el tamaño de los equipos y los largos posados suponían un gran hándicap para cubrir un conflicto bélico, aunque en la Guerra de Crimea (1853-1856) se había utilizado con cierto éxito.⁹ En la Guerra de África solo tenemos constancia de un fotógrafo, Enrique Facio, cuya presencia está muy vinculada a la del escritor Pedro Antonio de Alarcón, que quería ilustrar su *Diario de un testigo de la Guerra de África* con fotografías. Aunque la exitosa obra se acompañó finalmente de grabados, algunos se basaron en las

⁹ Destacaron los fotógrafos Roger Fenton o Carol Popp de Szathmari.

capturas de Facio, algo que se resaltó en los pies y que se consideraba prueba de verosimilitud, llegando incluso a publicitarse la crónica con afirmaciones tan categóricas como la siguiente:

Los lectores de la obra pueden por tanto estar seguros de que los grabados que en ella aparezcan serán la reproducción exacta de la verdad, pues la fotografía es la verdad misma y nada superior a ella puede prometerse ni efectuarse.¹⁰

Finalmente, resulta interesante citar otras representaciones visuales que disfrutaron de una cierta popularidad a mediados de siglo, y casi ignoradas por la historiografía, como los cosmoramas (pinturas que eran observadas a través de un vídeo óptico y con efectos luminosos) o los cicloramas (grandes pinturas panorámicas que se observaban desde el interior para dar una perspectiva de 360 grados). Este tipo de exhibiciones tuvieron en la Guerra de África uno de sus motivos más exitosos, mostrando sobre todo escenas de batallas, campamentos españoles y momentos emblemáticos como la entrada en Tetuán.¹¹ Por su perspectiva de exaltación y su carácter casi festivo, como se aprecia en su publicidad, fueron otro elemento que contribuyó a potenciar esa imagen romántica que en buena medida envolvió el recuerdo de la guerra.

En cualquier caso, la Guerra de África fue la última de las que vamos a analizar en la que la pintura y el dibujo se impusieron de manera clara al definir la percepción visual del conflicto entre la sociedad, pues en los años siguientes la fotografía avanzó muy deprisa gracias a su simplificación, menor coste y gran acogida social.

La “guerra chica” de Melilla

En 1893 un conflicto de menor entidad a las afueras de Melilla, la que se conocería como Guerra de Margallo por la muerte en combate de este general español, volvió a atraer la atención de la sociedad española hacia Marruecos.¹² Aunque su relevancia fue escasa, hasta el punto de que apenas puede ser catalogada como guerra, generó una relativa expectación que merece ser estudiada, y su situación cronológica, entre la Guerra de África y la larga campaña que da comienzo en 1909, la hace una interesante etapa en la evolución que estamos analizando.

¹⁰*La Iberia*, 7 de diciembre de 1859, p. 4. Cit. en Juan Antonio FERNÁNDEZ RIVERO: “La fotografía militar en la guerra de África: Enrique Facio”, en *Ceuta y la guerra de África de 1859-1860, XII Jornadas de Historia de Ceuta*, Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes, 2011, p. 465

¹¹Vid. Carmen PINEDO HERRERO: *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004, p. 176.

¹² Uno de los mejores trabajos sobre este conflicto es Josep PICH I MITJANA: *Francesc Pi y Margall y la crisis de Melilla de 1893-1894*, Barcelona, Bellaterra, 2008.

En el último tercio del siglo XIX múltiples avances dispararon la difusión de imágenes, como la extensión de la industria fotográfica y la proliferación de publicaciones ilustradas gracias a nuevos métodos de impresión, con los que incluso periódicos relativamente humildes pudieron incorporar en sus páginas grabados y fotografías. Así, el concepto de la “crónica ilustrada” comenzó a ser algo corriente, y los lectores de periódicos se acostumbraron cada vez más a las narraciones con imágenes. Sin embargo, la poca relevancia de la campaña de 1893 impidió aprovechar más estas posibilidades, y por ejemplo apenas se desplazaron fotógrafos a Melilla para cubrir los sucesos. Las imágenes de la guerra en la prensa y las crónicas iban a ser sobre todo grabados, predominando las escenas de combates, retratos de personajes, paisajes y edificios militares españoles, que convivieron también con una prensa satírica que seguía registrando un notable éxito.

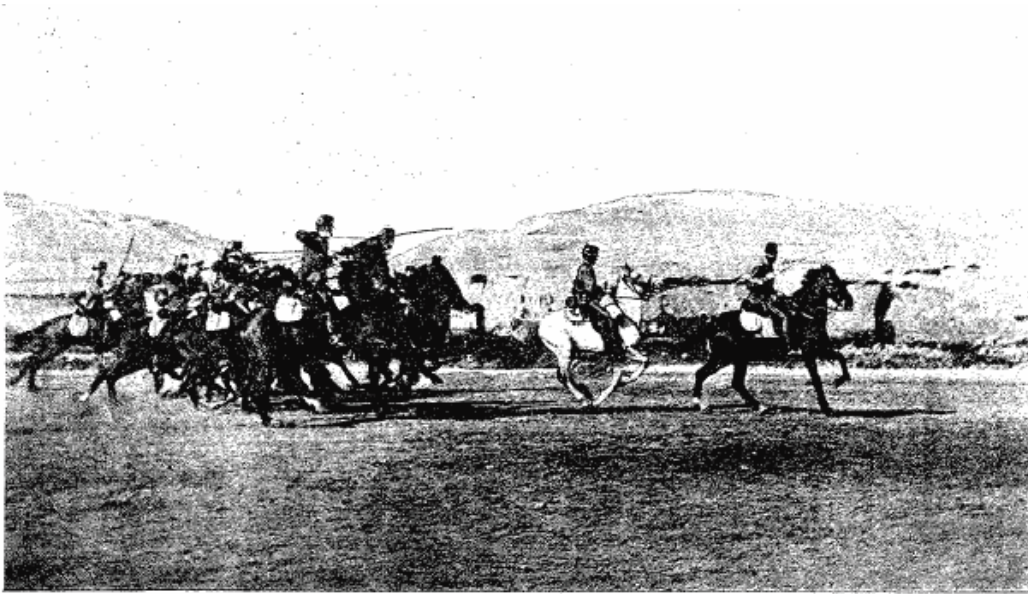
Con todo, podemos considerar este conflicto como el primero en España en el que pintores y fotógrafos trabajaron codo con codo como corresponsales gráficos, y en publicaciones ilustradas como el popular *Blanco y Negro* se alternaron dibujos y fotografías.¹³ De estas últimas destacaron las del famoso Manuel Compañy, que unió a los típicos posados algunas imágenes en movimiento de maniobras militares y entrenamientos que transmitían un gran dinamismo (Imagen 4).¹⁴ Pese a esta evolución respecto a la Guerra de África, la posibilidad de fotografiar combates reales seguía siendo complicada, por lo que las únicas imágenes de batallas y escenas emblemáticas de las campañas fueron obra de dibujantes. La escena más recreada fue la muerte del general Margallo, sobre todo recibiendo un disparo en su caballo, o su cadáver en el suelo o en brazos de algún soldado, en representaciones que muchas veces recuerdan la composición de una *pietà* (Imagen 5).¹⁵ En estos y otros dibujos predominó una visión heroica y romántica de la guerra, aunque fueron bastante más comunes que durante la Guerra de África los que mostraban escenas de gran dureza, con una visión mucho más trágica, encarnación de una memoria bélica más realista que iba ganando presencia (Imagen 6).¹⁶

¹³ José Luis GÓMEZ BARCELÓ: *Tiempo de guerra, imágenes de paz. Iconografía militar de Bartolomé Ros*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2005, p. 62. Vid. también Antonio GARCÍA PALOMARES, op. cit., p. 75 y ss.

¹⁴ Publicadas en *Blanco y Negro*, 4 de noviembre de 1893, p. 4 y 25 de noviembre de 1893, p. 7.

¹⁵ Para la imagen a caballo vid. por ejemplo *Blanco y Negro*, 11 de noviembre de 1893, p. 11.

¹⁶ Por ejemplo en *Don Quijote*, 17 de noviembre de 1893, p. 2.



MANIOBRAS DE LA SECCIÓN DE CABALLERÍA

Imagen 4: Fotografía de Manuel Compañy en *Blanco y Negro* (4-XI-1893, p. 4)

La imagen satírica, por su parte, muestra aún mayor vitalidad que en 1859, pero características muy similares. El enemigo *moro* reflejado como grotesco, fanático y salvaje volvió a ser habitual; y su derrota se mostraba habitualmente con imágenes divertidas o esperpénticas, mientras que cuando los españoles sufrían salvajadas a manos de sus enemigos se perdía el carácter cómico, aunque se mantuviese la ironía.¹⁷ La mayor diferencia respecto a la Guerra de África la tenemos en que la crítica no fue unidireccional, y se dirigió con mucha frecuencia hacia unos políticos españoles que se representaban continuamente despreocupados o como gallinas, recogiendo la extendida percepción social de que no hacían lo suficiente para responder a la afrenta de los *moros* y eran unos cobardes.¹⁸

¹⁷ Vid. Por ejemplo *Don Quijote*, 8 de diciembre de 1893, p. 3. Respecto a la caracterización del enemigo resultan muy interesantes los paralelismos que existen con la imagen del mambí que se usaba respecto a la campaña cubana, entre ellos el de la negritud del adversario, que fue constante para Marruecos, pese a que no se correspondía con la realidad.

¹⁸ El general López Domínguez, ministro de la guerra, fue el blanco favorito de estas mofas. Vid. por ejemplo *Don Quijote*, 27 de octubre de 1893, p. 2; 3 de noviembre de 1893, p. 2; 1 de diciembre de 1893, p. 2.

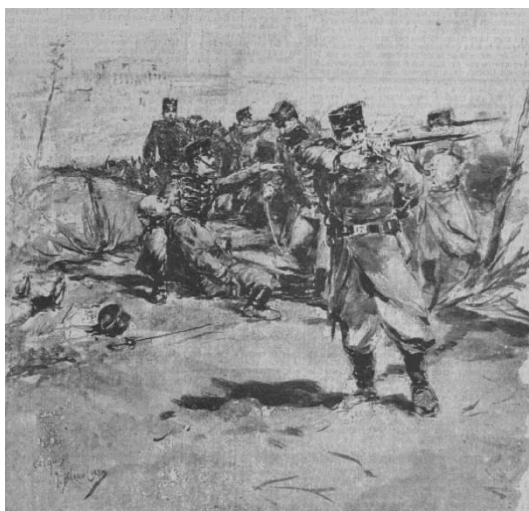


Imagen 5 (izq.) «Mort del heróych General Margallo en las inmediaciones de Cabrerizas Altas».

Dibujo de J. Blanco Coris en *La Campana de Gràcia*, 11-XI-1893, p. 1. /

Imagen 6 (der.) Dibujo publicado en *Don Quijote*, 17-XI-1893, p. 7.

La imagen peyorativa de los marroquíes tuvo su contrapunto en representaciones más realistas, como grabados o fotografías que mostraban al Otro como guerrero o en escenas costumbristas. Muchas de estas imágenes eran genéricas y, sobre todo al inicio de la guerra, cuando aún no había dado tiempo a que llegara material “recién hecho”, se usaron para ilustrar noticias con las que apenas guardaban relación. Además de los periódicos, destacaron diversos libros de viajes e historias de Marruecos, como el exitoso álbum *Recuerdo del viaje de la embajada española de 1894*, con fotografías del capitán de ingenieros Francisco Echagüe en su viaje con la embajada encabezada por el general Martínez Campos que negoció la paz en Marraquech con el sultán.¹⁹

En conclusión, el conflicto de 1893 demostró el peso que la fotografía había ganado en poco más de tres décadas, pero ésta todavía presentaba dificultades que hacían que el dibujo siguiese teniendo un papel preponderante a la hora de ilustrar las operaciones o diversos hechos de armas. No así la pintura, de la que apenas tenemos constancia, algo que se explica fundamentalmente por dos aspectos: por una parte, la campaña no ofreció grandes episodios heroicos que pudieran atraer e inspirar a los pintores o a sus mecenas; por otra, la *pintura de historia* que había tenido tanta vitalidad a mediados del XIX se encontraba en franca decadencia.²⁰ Con ello, salvo por la prolífica producción de imágenes satíricas, podemos señalar que entre 1859 y 1893 se incrementó el realismo de las imágenes que llegaron a la sociedad española, aunque la menor trascendencia del conflicto hizo que se le prestase mucha menor atención, por lo que estas visiones pasarían desapercibidas para la mayoría de los españoles.

¹⁹ Francisco ECHAGÜE: *Marruecos. Recuerdo del viaje de la Embajada española de 1894*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1894.

²⁰ Solo hemos localizado el cuadro *Soldado disciplinario herido en las piteras de Melilla*, firmado por Concha Vignau y presentado a la Exposición Nacional de 1895. Referido por Pilar CAPELÁSTEGUI: op. cit., p. 55. Sobre el fin del predominio de la pintura de historia Vid. Tomás PÉREZ VEJO: op. cit., p. 34 y ss.

El barranco en el que comenzaron las tragedias

Si a finales del XIX los asuntos de Marruecos pasaron bastante desapercibidos para la sociedad española, a principios del XX la situación cambió radicalmente, y fueron un elemento fundamental de la política española, que se veía claramente condicionada por lo que sucedía al otro lado del Estrecho. Tras el acuerdo franco-británico de 1904, que dividía Marruecos en un área de influencia francesa y otra española, se irían dando pasos hacia una mayor presencia en dicha área, acelerados desde 1909 por la “operación de policía” que, con la justificación de responder a un ataque a mineros españoles, pretendía ensanchar los límites de Melilla.²¹ Esta operación iba a tener dos funestas consecuencias: la Semana Trágica barcelonesa, que comenzó como una protesta por el reclutamiento y embarque de tropas para combatir en África; y el desastre del Barranco del Lobo, un descalabro militar que se saldó con más de 150 muertos españoles en las estribaciones del monte Gurugú, a las afueras de Melilla.²² Aunque la campaña de 1909 se resolvió de forma positiva para los españoles tras la toma del monte Gurugú y de la alcazaba de Zeluán en septiembre, supuso la apertura de una situación de guerra casi constante entre el Ejército español y las cabilas marroquíes hasta 1927.

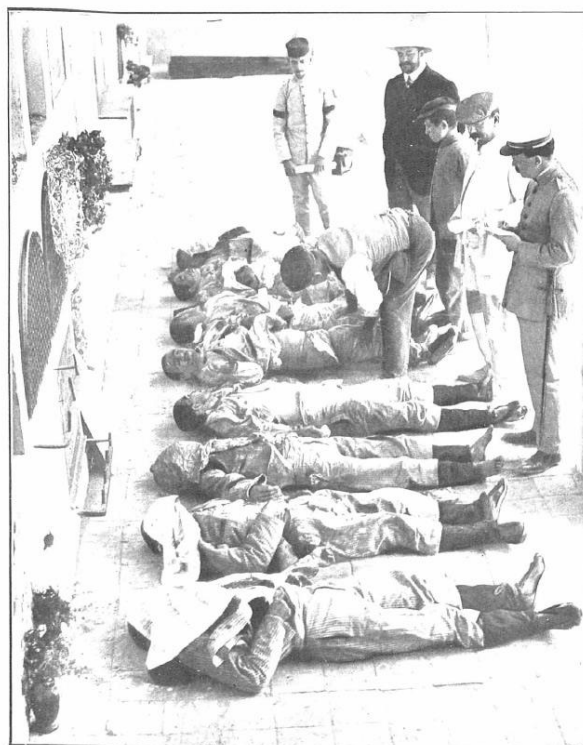
La imagen de la guerra de 1859 había derivado sobre todo del trabajo de pintores y dibujantes, mientras que en la de 1893 fotógrafos y dibujantes se repartieron la responsabilidad de ofrecer a los españoles representaciones de lo que sucedía en Marruecos. En 1909, sin embargo, ya no hay duda de que la fotografía se había convertido en la referencia visual y el formato más usado para la difusión de información gráfica, destacando su papel en la prensa.²³ Las facilidades técnicas permitían que cualquier corresponsal llevase una cámara y pudiese tomar fotografías con mucha facilidad, por lo que a los fotógrafos profesionales se sumaron aficionados que incrementaron el material disponible. Aunque dibujos y grabados siguieron siendo habituales, se usaron sobre todo cuando no se disponía de fotos, por lo que los primeros días después del ataque a los mineros fueron usados casi en exclusiva, ya que no había dado tiempo a que llegasen los fotógrafos, y menos aún a que enviasen materiales, pues aunque el telégrafo facilitaba una comunicación inmediata las imágenes dependían del correo. La importancia de las fotografías se hizo patente en estos primeros días en los periódicos que intentaron realizar montajes para cubrir su ausencia, con más voluntad que medios.²⁴

²¹ A España le correspondía únicamente una franja en la zona norte, con las regiones del Rif y Yebala; mientras que la mayor parte del territorio, incluyendo las zonas más ricas y pobladas, quedaban bajo dominio francés.

²² Sebastian BALFOUR: *Abrazo mortal*, p. 58.

²³ La prensa además caminaba hacia lo que sería su época dorada. Vid. Javier FERNÁNDEZ DEL MORAL y Mariano CEBRIÁN HERRERO: *Historia del periodismo español. Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*, Madrid, Síntesis, 2010, p. 180 y ss.

²⁴ Vid. por ejemplo *ABC*, 25 de julio de 1909, p. 1.



Cadáveres de ocho soldados depositados en las galerías del Cementerio de Melilla.—El juez militar practicando la identificación de las víctimas
REV. NUEVO MUNDO, POR CAMPIA

Imagen 6: *Nuevo Mundo*, 29-VII-1909, p. 27.

Pero en poco tiempo los periódicos se llenaron de instantáneas sobre el Ejército español, especialmente con escenas cotidianas de los campamentos, maniobras o incluso de las líneas avanzadas disparando.²⁵ Fotógrafos como Campúa o Alfonso alcanzaron popularidad y reconocimiento por sus capturas sobre esta campaña, y contar con ellas suponía un motivo de prestigio para las publicaciones.²⁶ Dentro de la variedad de aspectos de la guerra retratados, se aprecia una notable ausencia de muertos o imágenes trágicas, y cuando se mostraban hospitales o retiradas de heridos la sensación solía ser de orden y eficacia. No obstante, hubo excepciones como la cruda fotografía publicada por *Nuevo Mundo* el 29 de julio, con varios cadáveres de soldados españoles sin cubrir (Imagen 6), o la de *ABC* del 23 de julio, con el cadáver de un sargento al que habían apuñalado y quemado los marroquíes.²⁷ La escasez de este tipo de imágenes en los periódicos no se debía tanto a que no dispusiesen de ellas como al miedo a la censura o incluso a ser considerados antipatriotas, por contribuir al descontento de la población respecto de la guerra. El 30 de septiembre se podía leer lo siguiente en *Nuevo Mundo*:

²⁵ Muchas son posados, pero algunas ofrecen sensación de combate real. Por otro lado, las escenas costumbristas en los campamentos son constantes: soldados escribiendo cartas, lavando su ropa, preparando la comida... hay incluso imágenes del interior de blocaos o de los hombres durmiendo.

²⁶ Campúa obtuvo múltiples condecoraciones, entre ellas la Gran Cruz de Alfonso XIII, por «romper moldes en el periodismo español». El propio monarca lo nombraría “Fotógrafo de la Casa Real”.

²⁷ *Nuevo Mundo*, suplemento especial del 29 de julio de 1909, p. 27; *ABC*, 23 de julio de 1909, p. 3.

Las circunstancias de orden interior que ocurrieron al empezar la guerra nos obligaron a reservar fotografías de trágico relieve, esperando a que el triunfo de las armas españolas, al despertar el júbilo de la nación, cambiara aquel estado pasajero de los ánimos e hiciera que lo que entonces pudo calificar la prudencia como nota deprimente, llegara a ser apreciado algún día como inspiración enérgica para todos los espíritus.²⁸

Esta actitud de uno de los máximos exponentes de la prensa gráfica en España nos ayuda a entender por qué cuando se descubrieron más de un centenar de cuerpos en el célebre barranco apenas aparecieron fotografías explícitas sobre la magnitud de la tragedia, y éstas fueron más comunes en postales o libros, que se veían menos afectados por la censura que las publicaciones periódicas (Imagen 7).²⁹ Además, poco después llegaron las victorias, con sus exponentes más emblemáticos en el izado de la bandera española en lo alto del Monte Gurugú y de la alcazaba de Zeluán. Estas dos imágenes, capturadas por muchos fotógrafos (y en buena medida pensadas para ellos) se convirtieron en las definidoras de la guerra, y fue raro el periódico de actualidad que no las incluyó entre sus páginas.



Imagen 7 (izq.): «El general Arizón sujetando una bandera para envolver con ella los restos de un oficial encontrado en el Barranco del Lobo», en Augusto RIERA: *España en Marruecos: Crónica de la campaña de 1909*, Maucci, Barcelona, 1909, p. 257 / Imagen 8 (der.): El general Marina con el célebre moro Amadi, colaborador de los Españoles: *Nuevo Mundo*, 5-VIII-1909, p. 11.

²⁸ *Nuevo Mundo*, suplemento especial del 30 de septiembre de 1909.

²⁹ Fotografías como las que ilustran la crónica de Augusto RIERA: *España en Marruecos: Crónica de la campaña de 1909*, Maucci, Barcelona, 1909, que muestran soldados recogiendo los restos de las víctimas del Barranco del Lobo, apenas aparecieron en los periódicos.

Otro aspecto interesante es la habitual aparición de *moros* en las fotografías de los periódicos, que permitiría a los españoles tener una idea mucho más realistas de los rasgos y atuendos que caracterizaban a los aliados y enemigos de España. En este sentido resulta también reseñable la mayor presencia de los primeros, el “moro amigo”, sobre los segundos, el “moro malo”. No solo era más sencillo fotografiar a los que estaban en el mismo bando, sino que también se percibe un deseo cada vez mayor por evitar los estereotipos del marroquí salvaje y sanguinario, por la necesidad de favorecer la idea de que un protectorado pacífico era factible, al haber *moros* que simpatizaban con la causa española y estaban dispuestos a luchar por ella (Imagen 8). Resulta muy revelador el contraste que hacía la revista *Actualidades* al contraponer galerías de “Moros adictos a España” con otras de “Moros enemigos y prisioneros”.³⁰

Las fotografías de soldados no tenían por qué ser solo de Marruecos, y asimismo fue habitual recoger los movimientos de tropas en la Península. Trenes o barcos preparados para partir o la gente abarrotando muelles y estaciones se convirtieron en imágenes cotidianas, en las que muchas veces el pie de foto condicionaba especialmente al lector, ya que la misma fotografía podía acompañarse de un “entusiasta adiós” o de un “dramática despedida” y su sentido cambiaba completamente. Esto nos recuerda que, aunque la fotografía capte realidad, ésta puede ser interesada y manipularse para transmitir la perspectiva deseada. Además, en aquel tiempo existía una visión acrítica de un medio que se consideraba como totalmente verdadero, lo que hacía aún mayor su valor propagandístico.

Aunque las crónicas, álbumes y sobre todo la prensa fueron los principales medios para la difusión de fotografías, éstas llegaban a la sociedad también de otras maneras: por ejemplo era habitual colgar fotos en lugares públicos para que fuesen observadas por los transeúntes, práctica habitual en los quioscos o las redacciones de los periódicos.³¹ Especialmente destacadas fueron las tarjetas postales, vendidas tanto sueltas como en colecciones, y que a menudo se guardaban como un objeto valioso. En este sentido resulta muy paradigmático un anuncio del semanario *Nuevo Mundo* sobre una colección de 100 tarjetas que vendía por 13 pesetas, originales de Campúa y en su mayoría inéditas, que «para la posteridad representa un documento histórico, el más verdadero que de esta guerra puede legarse de padres a hijos, acrecentándose su valor a medida que transcurra más tiempo».³²

La pintura se acercó poco a la guerra, al igual que en 1893, pero no podemos olvidar que dibujos y grabados siguieron siendo muy comunes, no solo para aquello para lo que no había fotografías, sino también para los mapas o para la imagen satírica.³³ Además de seguir ilustrando periódicos y libros, también eran habituales en las

³⁰ Vid. Por ejemplo *Actualidades*, 28 de julio de 1909, pp. 15-18.

³¹ Entre los álbumes destacó el que publicó la Sociedad Editorial Española con fotos de Alfonso, que según Gómez Barceló registró un enorme éxito: José Luis GÓMEZ BARCELÓ: op. cit., p. 64.

³² “De la guerra”, *Nuevo Mundo*, 23 de septiembre de 1909, p. 27.

³³ Hemos localizado muy pocas obras pictóricas sobre esta campaña, como la que hizo Muñoz Degrain sobre el popular cabo Noval, o la de Agustín López titulada *Melilla, 1909*. En cuanto a la imagen satírica, presenta unas características muy similares a las de 1893, y publicaciones como *La Campana de Gracia* seguían funcionando a pleno rendimiento, plagadas de mordaces dibujos sobre la actualidad.

tarjetas postales, aunque en éstas predominaba la fotografía; y en los cromos, que casi siempre se hacían con dibujos, y que por su bajo coste de producción tuvieron una difusión mucho mayor que en épocas anteriores.³⁴ Una de las colecciones más destacadas sobre la guerra fue la que se regalaba con los chocolates Jaime Boix, pioneros en incluir cromos de regalo con sus tabletas, y que en 50 dibujos ilustraba múltiples detalles de la campaña, desde el ataque a los trabajadores de las minas hasta la entrada de tropas victoriosas en Madrid, predominando un tono de exaltación (Imagen 9). Recreaciones como éstas, que de algún modo pueden parecer una banalización de los hechos bélicos, funcionaron para acostumbrar a los más pequeños a la guerra, algo a lo que también contribuían juegos y juguetes, y que en general hacían que los niños estuviesen familiarizados con lo militar.



Imagen 9: Cromos coleccionables de los chocolates Jaime Boix.

Recapitulando, en 1909 asistimos a una definitiva consolidación de la fotografía como referente visual de las campañas, superando ya con claridad a los dibujos y grabados que en 1893 todavía eran mayoritarios en buena parte de la prensa y otras publicaciones. Además, nos encontramos con que la prensa periódica en general, y la gráfica en particular, registra las cifras más altas de la historia en España hasta ese momento, por lo que llegaría a más personas que nunca, influyendo a la hora de modelar una percepción de Marruecos y las guerras que allí se libraban, con un realismo mayor que el de etapas anteriores. Además, también hay que tener en cuenta el impacto del cine, que todavía estaba comenzando a extenderse en España, pero que comenzó a permitir ver aspectos de la campaña militar en movimiento, lo que suponía otro paso más en una percepción más realista de lo que ésta suponía. Sin duda, la guerra de 1909 fue la estrella absoluta de la información gráfica en España hasta ese momento, y solo la Semana Trágica, tras la cual proliferaron los reportajes de las consecuencias de la misma, con especial atención a los edificios religiosos atacados, le restó temporalmente protagonismo.³⁵

El Protectorado y la guerra sin fin

³⁴ Vid. Eloy MARTÍN CORRALES: *La imagen del magrebí en España...*, p. 77 y ss.

³⁵ Por ejemplo el día 8 de agosto *La Ilustración española y americana* incluso publicó un suplemento con fotos de más de 30 iglesias y conventos atacados, olvidando un poco lo sucedido en Marruecos.

En 1912 se establecieron oficialmente los protectorados español y francés sobre Marruecos, lo que legitimaba a los dos Estados europeos a establecer un control efectivo sobre su zona. Comenzaba la verdadera colonización de Marruecos y, para los españoles, el objetivo de dominar militarmente ese Protectorado iba a suponer una lenta serie de avances enfrentados a una feroz resistencia marroquí. Así, la guerra en Marruecos se convirtió en algo continuo, una constante de la España de entonces, con la que la sociedad se acostumbraría a convivir, aunque al mismo tiempo serviría de combustible para la crítica de las fuerzas obreras a los gobiernos que perpetuaban esta situación a costa de la sangre española, y todo para una ocupación a la que costaba encontrar el sentido.

En este contexto la prensa, que seguía siendo el medio con más alcance para la difusión de imágenes, lo fue también para las del Protectorado, enseñando a los españoles la “obra protectora” realizada en Marruecos. El predominio de la fotografía se hizo cada vez más absoluto en la prensa ilustrada, ofreciendo una imagen bastante idealizada de la colonización española, al tiempo que se mostraba al *moro* como primitivo y atrasado, lo que justificaba más su dominación. La fotografía apenas mostró los horrores de la guerra y la tragedia de los soldados, y también ignoró los aspectos más negativos de la ocupación española y el sufrimiento que ocasionó a los marroquíes. Parte de esto se debió a la censura y otras limitaciones que impusieron las autoridades, aunque no era algo extraño en la época, como demuestran los problemas de los reporteros durante la Primera Guerra Mundial, en la que por ejemplo los alemanes prohibieron «todo tipo de imágenes del frente, del campo de batalla y de los fallecidos».³⁶ Pero a veces ni siquiera era necesaria la censura, porque los fotógrafos se solían mover por los ensanches europeos y los cuarteles, alejados de los barrios pobres o las precarias posiciones del frente, donde las realidades eran muy diferentes.

El esplendor del periodismo gráfico español de estos años tuvo en Marruecos uno de sus principales motores, convirtiéndose en la temática principal y el destino de muchos de los mejores reporteros de la época.³⁷ *Nuevo Mundo* realizó alguna tirada de 125.000 ejemplares en 1913, mientras que *Blanco y Negro* logró alcanzar los 100.000 en 1920, con números en los que el mayor reclamo eran los reportajes sobre Marruecos.³⁸ Estos datos, impresionantes para la época, demuestran el interés que generaba la prensa ilustrada. Aunque la calidad general de esta fotografía dejaba mucho que desear y las revistas no tenían un sentido moderno y riguroso en el tratamiento foto-

³⁶ José Luis GÓMEZ BARCELÓ: op. cit., p. 69; Helena PÉREZ GALLARDO: “El reportaje gráfico”, en Marie-Loup SOUGEZ (coord.), *Historia General de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 412.

³⁷ Martín Corrales ha recogido los siguientes nombres como algunos de los más destacados de esos años: José Campúa, Leopoldo Alonso, Iglesias, Francisco Goñi, Alfonso Sánchez García, José Ortiz de Echagüe, José Zegrí, Ramón Alba, Serrano Quiles, Quesada, Antonio Rectoret, Arnaud, Ricardo del Rivero, Bartolomé Ros, Alfonso Sánchez Portela y José Díaz Casariago. Eloy MARTÍN CORRALES: “Imágenes del Protectorado...”, p. 382. Quizá en esta lista podamos añadir a Julio Beachy García.

³⁸ Publio LÓPEZ MONDÉJAR: *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, Barcelona, Lunwerk, 1992, p. 79.

gráfico, tuvieron un gran éxito en su momento, y para los historiadores actuales suponen un valiosísimo documento.³⁹

Otro elemento del que no hemos hablado hasta ahora y que se debe tener en cuenta es el cartelismo, que según Eloy Martín Corrales influyó notablemente en la imagen del *moro* y de la guerra que se impuso entonces en España. Este autor ha diferenciado entre tres tipos de carteles dependiendo de su uso: los de tipo patriótico, a menudo usados para recaudar fondos y mantener alta la moral; los de ensalzamiento de la labor protectora de España, destinados a los propios marroquíes; o los que querían ofrecer una determinada imagen de Marruecos para la metrópolis y el extranjero.⁴⁰ Si bien la guerra pasó bastante desapercibida para los pintores, sí que iba a haber un destacado grupo de ellos que trabajó sobre el Protectorado, entre los que podríamos destacar a Francisco Iturrino, Mariano Bertuchi o José Cruz Herrera, pero su etapa más prolífica iba a tener lugar una vez terminadas las hostilidades, y el auge del cartelismo les iba a brindar una excelente oportunidad para justificar sus pinturas. Finalmente, el dibujo siguió siendo frecuente en las postales, con una gran variedad de temas relacionados con Marruecos, predominando las que ridiculizaban al *moro*, las escenas de guerra o el costumbrismo marroquí.

Con estos ingredientes, a una visión de la guerra similar a la de 1909 se comenzaron a añadir cada vez más las imágenes del Protectorado español, al tiempo que se daba a la sociedad una perspectiva determinada de cómo era el mismo, tendiendo a idealizarlo como un motivo de prestigio para el país. Las imágenes del *moro* malo quedaron en inferioridad frente a las del *moro* amigo, satisfecho de la presencia española y que colaboraba con ella. De este último se criticaban aspectos como su incultura, pero se consideraba honorable y que el país tenía la responsabilidad de ayudarlo llevándole la civilización.

El desastre de Annual, horror difundido en fotos

Después de una década de guerra casi constante del Ejército español en Marruecos, en 1921 éste recibió un revés tan fuerte que superó a cualquier desastre colonial que las potencias europeas hubiesen sufrido en África. El conocido como Desastre de Annual se saldó con la muerte de más de 10.000 soldados españoles en un par de semanas, el hundimiento de todo el despliegue en la parte oriental del Protectorado de Marruecos y la pérdida de más de 100 posiciones. Las consecuencias de semejante debacle, amplificadas por el problema de los prisioneros, las investigaciones sobre las responsabilidades materializadas en el demoledor *Expediente Picasso* y las fotografías que hicieron patente la magnitud de la derrota, que es lo que aquí más nos interesa, terminaron por

³⁹ *Ibidem*, pp. 77 y 83.

⁴⁰ Eloy MARTÍN CORRALES: "Imágenes del Protectorado...", p. 384.

llevarse por delante al propio régimen de la Restauración, que entró en una crisis que sería definitiva.⁴¹

Las repercusiones sociales del desastre de Annual no se pueden entender sin el enorme impacto que tuvieron las fotografías que mostraban los restos de los soldados caídos. La peor revelación de la tragedia fueron las capturas hechas en la posición de Monte Arruit y sus inmediaciones, donde cerca de 3.000 soldados españoles habían sido asesinados tras haberse rendido. Aunque el desastre tuvo lugar a finales de julio y principios de agosto, no fue hasta octubre cuando se consiguió recuperar esa parte del territorio, y a principios de noviembre los periódicos, libros y postales se llenaron de fotografías enviadas por los corresponsales que acompañaron al Ejército. Cientos de imágenes diferentes plagadas de cadáveres en descomposición convirtieron las frías estadísticas en una visión aterradora (Imagen 10), y se hicieron un hueco en la memoria colectiva española. Además, la publicación de estas imágenes coincide, no por casualidad, con un fortalecimiento de las ideas abandonistas, de venganza o de la petición de responsabilidades por la tragedia.⁴²

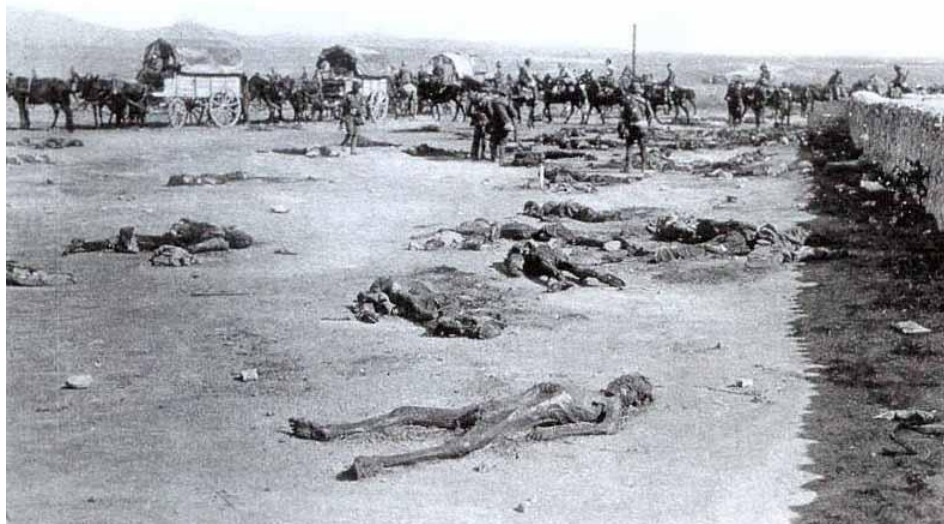


Imagen 10: Fotografía tomada a las afueras de Monte Arruit el 24 de octubre de 1921.

Otras fotografías habituales mostraron a oficiales españoles observando el trágico panorama, incluyendo al Alto Comisario Berenguer; o a los equipos de higienización del Ejército y miembros de ciertas órdenes religiosas retirando los cadáveres. De éstos últimos, hubo críticas a algunos que posaron para las instantáneas sin haber realizado dicha labor, lo que nos recuerda que se debe estar alerta ante el presunto realis-

⁴¹ Entre las más interesantes obras generales sobre el desastre podemos destacar la de Pablo LA PORTE: *La atracción del imán. El desastre de Annual y sus repercusiones en la política europea (1921-1923)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001; y Juan PANDO: *Historia secreta de Annual*, Barcelona, Altaya, 2008.

⁴² Vid Alfonso IGLESIAS AMORÍN: op. cit., p. 313 y ss. De un modo más general, para un análisis del papel de la prensa en la opinión pública después del desastre vid. María GAJATE BAJO: *Las campañas de Marruecos y la opinión pública. El ejemplo de Salamanca y su prensa (1906-1927)*, Madrid, Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado-UNED, 2012.

mo de las fotografías, cuyo valor propagandístico era muy aprovechado.⁴³ El diputado socialista Indalecio Prieto escribió indignado que, durante la recuperación del Monte Gurugú, la bandera española había sido izada en la cumbre antes de rodear la posición, una “teatralidad” que a los pocos días ya estaba en los periódicos para exaltar la “hazaña” española.⁴⁴ Entre los reporteros que más destacaron por sus fotografías sobre el desastre estuvieron Carlos Lázaro, Salvador Lázaro o Alfonso Sánchez Portela, pero circularon muchas imágenes de fotógrafos no profesionales gracias al abaratamiento y versatilidad de los equipos, que permitió que muchos soldados llevaran sus cámaras, lo que hizo que incluso se hablase de la “guerra del Kodak”.⁴⁵ Esto dificultó mucho al Ejército el control de lo que se fotografiaba, y se pudieron difundir imágenes impensables años atrás, como las de las malas condiciones existentes en las posiciones.⁴⁶ Sí había funcionado mejor la censura cuando el desastre estaba teniendo lugar, y Berenguer llegó a sacar en barco a los fotógrafos de Melilla, evitando así las imágenes de las tropas en retirada que llegaban a la ciudad.⁴⁷

Después de las fotografías de Monte Arruit, el reportaje fotográfico de mayor impacto fue el realizado por José Díaz Casariego y Alfonso Sánchez Portela, que lograron visitar el cuartel general del líder rifeño Abd-el-Krim junto con el periodista Luis de Oteyza. El reportaje ilustrado sobre su figura contribuyó notablemente a generar en España una imagen mucho más humana y realista de un enemigo que había sido mitificado y demonizado hasta la saciedad (Imagen 11).

⁴³ BEN-CHO-SHEY: *Crónicas de Marruecos*, Barcelona, Ronsel, 2005, p. 46; Juan PANDO: op. cit., p. 305.

⁴⁴ Indalecio PRIETO: “Al volver a Melilla” [15 de octubre de 1921] en ID.: *Crónicas de guerra. Melilla 1921*, Málaga, Algazara y UNED-Melilla, 2001, p. 100.

⁴⁵ Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO: *Notas marruecas de un soldado*, Planeta, Barcelona, 1983 (original de 1923), p. 127.

⁴⁶ Vid. por ejemplo la foto de una ristra de ratas muertas en una posición que eran cargadas en un burro: Antonio CARRASCO GARCÍA: *Las imágenes del desastre. Annual 1921*, Madrid, Almena Ediciones, 1999, p. 27.

⁴⁷ Publio LÓPEZ MONDÉJAR: op. cit., p. 77. La censura fue, en general, muy intensa en los periódicos. Vid. Antonio GARCÍA PALOMARES, op. cit., p. 252 y ss.



Imagen 11: Abd-el-Krim con Luis de Oteyza, fotografiado por Alfonso Sánchez Portela el 2 de agosto de 1922.

Donde continuó el vacío fue en las fotografías de combates, pues los reporteros eran casi siempre “de retaguardia”, y se centraron en las consecuencias de la lucha y en aspectos variados de la vida en el Ejército. Hay capturas que parecen de combates, pero las posturas de los soldados apuntando con sus rifles suelen denotar que son posados.⁴⁸ La figura del fotógrafo que acompañaba a los soldados en el frente es algo que en España no se generalizó hasta la Guerra Civil.⁴⁹ Por el contrario, sí que fue recurrente la violencia, más que en ningún momento anterior, y su manifestación más visible fueron las fotos de soldados, sobre todo legionarios, posando con cabezas de *moros*.⁵⁰ Una de estas imágenes se haría muy famosa (Imagen 12) al utilizarla el bando sublevado en la Guerra Civil para mostrar el salvajismo de unos *rojos* que exhibían las cabezas de españoles *nacionales* a los que habían asesinado, una buena muestra de hasta qué punto un simple pie de foto puede manipular totalmente una fotografía.

⁴⁸ Antonio CARRASCO GARCÍA: op. cit., p. 39.

⁴⁹ Para López Mondéjar, con la Guerra Civil se produjo un cambio en la estética fotográfica, que se hizo «ética, participativa y solidaria», abriendo paso a un periodo caracterizado por «la emoción, la exaltación y la militancia del fotógrafo». Publio LÓPEZ MONDÉJAR: op. cit., p. 92.

⁵⁰ Eloy Martín Corrales ha recogido un buen puñado de estas fotografías: Vid. Eloy MARTÍN CORRALES: *La imagen del magrebí...*, p. 140 y ss.



Imagen 12: Artilleros y legionarios del Ejército español exhiben las cabezas cortadas de sus enemigos rifeños. EFE/Archivo Díaz Casariego

Respecto a la pintura y el dibujo, de la primera solo identificamos un puñado de cuadros sobre el desastre y las operaciones posteriores. Destaca *Los de Igueriben mueren pero no se rinden*, de Antonio Muñoz Degrain, inacabado por su muerte en 1924. Con un estilo impresionista, muestra al comandante Benítez, famoso por la defensa hasta el final de la primera posición sitiada en el desastre, yaciendo herido sobre una bandera española, en medio de un caos en el que multitud de rifeños asaltan la posición. También podemos señalar algunos trabajos menores de Mariano Bertuchi, que años después se convertiría en el pintor más emblemático del Protectorado, como *Tazarut. Teniente Coronel González Tablas* (1922) o *Convoy a Tizzi Azza* (1923). En general estas obras combinan la tragedia con una imagen honorable de los vencidos, ofreciendo una perspectiva de derrota heroica.

Mucho más habituales siguieron siendo los dibujos y grabados para libros, periódicos, postales o cromos, aunque el dominio de la fotografía en la prensa les dejaba cada vez menos espacio, siempre con la excepción de la prensa satírica, que seguía basándose en las viñetas. Sobre esta última hay que señalar que, aunque la guerra en Marruecos siguió siendo uno de sus temas estrella, prestó muy poca atención al desastre.⁵¹ Esto se explica por la magnitud de la tragedia, que no invitaba a bromear, y por la propia censura, como demuestran los habituales espacios en blanco en algunas de las publicaciones más mordaces como las barcelonesas *La Campana de Gràcia* o *L'Esquella de la Torratxa*.⁵² Sus dibujos siguieron presentando un *moro* grotesco y salvaje merecedor de todos los castigos (Imagen 13), combinado con una dura crítica a la sociedad y

⁵¹ Las imágenes de soldados españoles asesinados por los moros fueron menos frecuentes que por ejemplo en 1909.

⁵² Letras de "Censurat" dejaban claro el motivo de los espacios en blanco. Vid. por ejemplo "Psicología mora", *La Campana de Gràcia*, 13 de agosto de 1921, p. 1.

los políticos españoles, que con frecuencia aparecían como peores que los propios *moros*.⁵³ Otros temas recurrentes fueron las muestras de patriotismo en las despedidas de tropas, que se ridiculizaban; las críticas a la presunta labor civilizadora de España; o la falta de avances en el tema de las responsabilidades.⁵⁴

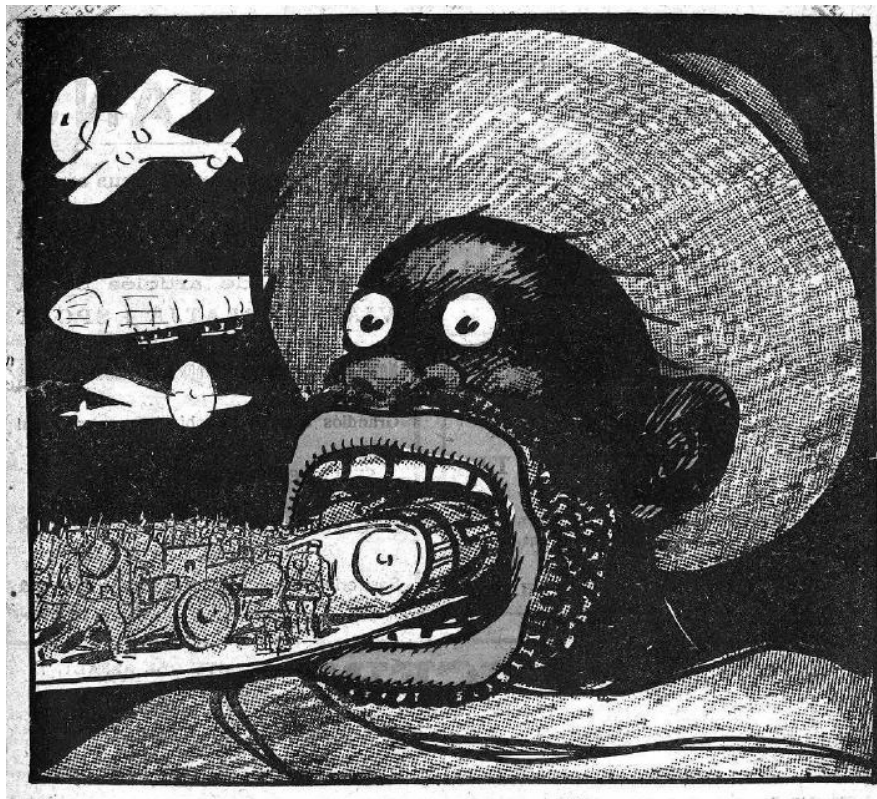


Imagen 13: «Prepara't, moro traidor»: *L'Esquella de la Torratxa*, 26-VIII-1921, p.1.

En las postales dominaron las series fotográficas, especialmente las de las consecuencias del desastre. Al contar con tantas y tan impactantes fotos, no fue necesario que los dibujos compitieran con ellas, pero éstos seguían siendo la principal forma de mostrar los hechos de armas, por lo que en este sentido sí continuaban ayudando a definir el modo en que el público podía imaginarlos. Las visiones oscilaron desde la exaltación del sacrificio y el heroísmo de los soldados hasta una perspectiva más trágica y realista, que entroncaba bien con la percepción de la guerra como una tragedia para el país, habitual sobre todo entre la clase obrera ya desde 1909. Y no hablamos solo de las postales, sino también de ilustraciones para libros, aleluyas, recortables, tebeos o los cromos de las tabletas de chocolate, de los que la casa Jaime Boix seguía siendo un referente. Al final, la presencia de imágenes era tan común que buena parte

⁵³ Vid. por ejemplo *L'Esquella de la Torratxa*, 9 de septiembre de 1921; *La Campana de Gràcia*, 13 de agosto de 1921, p. 4.

⁵⁴ Vid. por ejemplo *L'Esquella de la Torratxa*, 9 de septiembre de 1921, pp. 600-601; 19 de agosto de 1921, pp. 552-553; 26 de agosto de 1921, pp. 568-569

de la sociedad española, especialmente la urbana, estaba continuamente expuesta a ellas, dándose incluso una banalización. El soldado Josep María Prous i Vila recordaba en sus memorias que incluso los que luchaban en Marruecos tenían vivo «el recuerdo de aquellos héroes que habíamos visto en las revistas ilustradas y en los cromos que salían en las tabletas de chocolate poniendo la típica banderita en algún blocao, en la cima del Gurugú, en Nador y en Zeluán».⁵⁵

Pese a todas estas representaciones, si para la Guerra de África el referente visual que llegó a nuestros días fue la interpretación plasmada en pintura de Mariano Fortuny, del desastre de Annual fueron las fotografías de muerte y desolación en Monte Arruit las que definieron la forma de recordar lo que allí había sucedido. Hoy aún se mantiene el eco de aquellas imágenes, pero resulta difícil imaginar lo que supusieron en su momento. Desde luego, no es aventurado afirmar que fueron el mayor impacto fotográfico al que nunca se había enfrentado la sociedad española, y sus repercusiones sociales y políticas resultaron decisivas.

La retirada en Xauen y el Desembarco de Alhucemas, *no visto y visto*

Tras el colapso de la Restauración con el golpe de Estado de Primo de Rivera, éste trató de contener a la República del Rif, que bajo el mando de Abd-el-Krim había conseguido unir a la mayor parte de las cabilas del Protectorado español. Ante la precariedad de la situación, en 1924 se decidió una retirada táctica en buena parte de la zona occidental, donde estaba la ciudad de Xauen, una de las evacuadas y por la que más se recordó una operación trágica a causa de las terribles bajas sufridas. A pesar de su enorme gravedad (algunos autores han estimado más de 10.000 muertos), sus repercusiones en la sociedad española fueron muy limitadas, en buena medida por el trabajo de la propaganda y la censura primorriveristas, esforzadas para que las únicas noticias fuesen las oficiales y la cobertura fotográfica estuviese muy controlada.⁵⁶ Por ejemplo, en las revistas *Mundo Gráfico* o *Blanco y Negro* se dio la noticia de la evacuación española de la ciudad con imágenes de monumentos y lugares emblemáticos, pero no hubo ninguna fotografía de las operaciones.⁵⁷ Sí abundaron los retratos de oficiales que habían muerto o imágenes de sus sepelios, así como los típicos posados de soldados, con los que se transmitía una sensación de normalidad entre las noticias de muertos y posiciones abandonadas. Esta ausencia de imágenes emblemáticas supone una buena muestra del poder de la censura a la hora de condicionar la percepción visual de un episodio bélico, en este caso a través del apagón de la misma.

⁵⁵ Josep María PROUS I VILA: *Cuatro gotas de sangre*, Barcelona, Barril Barral, 2011, (original de 1936), p. 391.

⁵⁶ La cifra de más de 10.000 muertos fue afirmada ya entonces por el general Eduardo LÓPEZ DE OCHOA: *De la Dictadura a la República*, Madrid, Ed. Zeus, 1930, pp. 57-59. Actualmente son muchos los historiadores que avalan cifras de esta magnitud.

⁵⁷ “Nuestras tropas evacuan la ciudad santa de Xauen”, *Mundo Gráfico*, 26 de noviembre de 1924, p. 8; “Marruecos, en la zona occidental”, *Blanco y Negro*, 23 de noviembre de 1924, p. 21.

La situación cambió totalmente tras el ataque de la República del Rif al Protectorado francés, favorecedor de una colaboración hispano-francesa que se materializó en el Desembarco de Alhucemas el 8 de septiembre de 1925 y la campaña posterior que terminó por someter al Estado rifeño de Abd-el-Krim. El éxito de estas operaciones hizo pasar el papel preponderante de la censura a la propaganda, y el régimen se encargó de exaltar esas victorias con todos los medios a su alcance, otorgando a la imagen un papel muy importante. Con este desembarco culminaba el progresivo afianzamiento de la fotografía para mostrar hechos contemporáneos, en detrimento de dibujos o grabados, que fueron relegados casi exclusivamente a un plano artístico.⁵⁸ Las más famosas revistas ilustradas de la época como *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, *La Unión Ilustrada* o *La Esfera* se afanaron en mostrar a sus lectores cómo había sido el desembarco, y para ello usaron casi exclusivamente fotografías, que también incorporó buena parte de la prensa diaria. Ningún otro episodio bélico en España había recibido tanta cobertura mediática, ni de tanta calidad. El régimen se encargó de que hubiese numerosos fotógrafos en lugares privilegiados como barcos, aviones o las playas en las que se efectuó el desembarco. Entre las imágenes más frecuentes estuvieron las espectaculares tomas aéreas (generalmente proporcionadas por Aviación Militar, Imagen 14), disparos de artillería de los barcos, soldados desembarcando, columnas avanzando por las playas, arengas de los oficiales, asaltos de casas próximas a la costa o posados de soldados. Con todo este despliegue, la sociedad española se pudo hacer una idea más realista que nunca de cómo se habían desarrollado las operaciones, sin necesidad de imaginarlas en base al texto de crónicas y noticias. Por supuesto, esta visión, aunque real, estaba mediatizada por el hecho de que los fotógrafos estaban dónde el Ejército quería, y la censura también funcionó para que no se publicasen imágenes de soldados heridos o muertos que pudiesen deslucir el éxito de las operaciones.



Imagen 14: Desembarco en la playa de la Cebadilla (Servicio de Aviación Militar)

⁵⁸ Para Gómez Barceló, la última crónica gráfica como tal fue *El desembarco de Alhucemas*, publicada en 1925 por el militar y pintor Antonio Got. José Luis GÓMEZ BARCELÓ: op. cit., p. 71.

Aunque no estuvo en el Desembarco de Alhucemas, no podemos olvidar en este apartado al fotógrafo más destacado en relación a la presencia militar española en Marruecos durante estos años: Bartolomé Ros. Considerado por varios autores como el mejor fotógrafo de temas bélicos de su tiempo, realizó una fotografía más moderna y documental, alejada del pictorialismo, aunque no pudo sortear los problemas habituales que dificultaban fotografiar más allá de los cuarteles y campamentos.⁵⁹ En la actualidad sus capturas se utilizan con mucha frecuencia para ilustrar la presencia militar española en Marruecos en los años 20, y suyas son imágenes tan icónicas como la que muestra a Franco y Millán Astray cantando juntos el himno de la Legión en 1926 (Imagen 15).

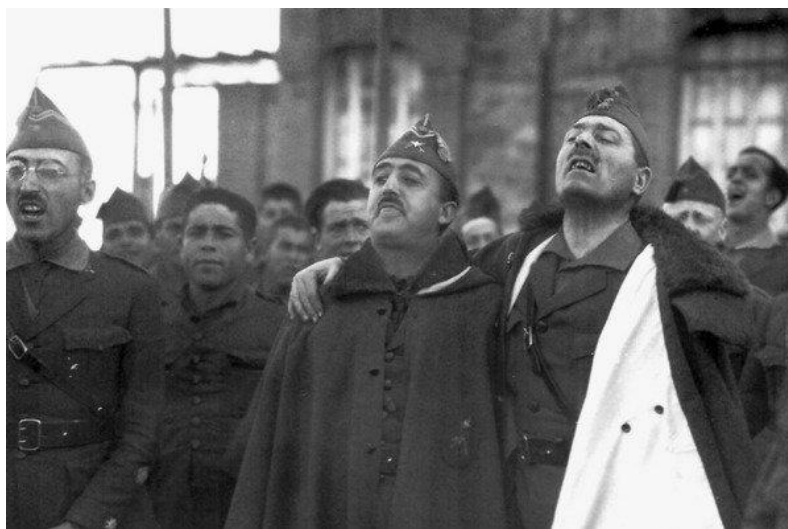


Imagen 15: Franco y Millán Astray (Fotografía de Bartolomé Ros, 1926)

En cuanto al dibujo, que siguió difundiéndose por los medios habituales, de la mano de las victorias se aprecia en general una mayor exaltación del Ejército español, y resultan menos frecuentes las imágenes de soldados muertos en el campo de batalla, que eran muy típicas desde 1921. En cuanto al enemigo, las visiones peyorativas apenas cambiaron, y siguieron apareciendo como salvajes, crueles, traidores y cobardes. A veces incluso se los asimilaba a los enemigos interiores a través de elementos como el puño cerrado en alto, que podía recordar fácilmente a los comunistas.⁶⁰ Cuando sí se produjo un cambio en este sentido fue a partir de 1927, ya que el fin de la guerra favoreció la recuperación de una imagen más amable y tolerante del marroquí, al que había que proteger y civilizar, aunque la caricaturización y la burla continuaron.⁶¹ Apenas hubo producción pictórica, lo que demostraba que el declive de la pintura bélica no se debía a la ausencia de victorias, sino a causas más profundas, y entre las pocas

⁵⁹ Entre los autores que consideran a Bartolomé Ros como el mejor fotógrafo de temas militares de su época están por ejemplo José Luis Gómez Barceló o Fernando Castillo Cáceres.

⁶⁰ Por ejemplo la portada de Néstor GAMBETTA: *España en África*, Lima, La Prensa, 1928.

⁶¹ Eloy MARTÍN CORRALES.: *La imagen del magrebí...*, p. 144.

excepciones podemos señalar el óleo *El desembarco de Alhucemas* (1929), de José Moreno Carbonero, en el que Primo de Rivera aparece en un torpedero de la Marina saludando a tropas a punto de desembarcar (Imagen 16); o una pintura en blanco y negro de Mariano Bertuchi, que muestra a soldados desembarcando con el agua al pecho y los fusiles en alto. Bertuchi apenas se dedicó a plasmar temas bélicos, aunque desde 1925 era director artístico de la *Revista de Tropas Coloniales*, pero ya empezaba a convertirse en un referente de la imagen pictórica del Protectorado, y sus ilustraciones tendrían un papel fundamental para promocionar el Marruecos español, que reflejó con una visión respetuosa y llena de color, alejada de las temáticas militares.

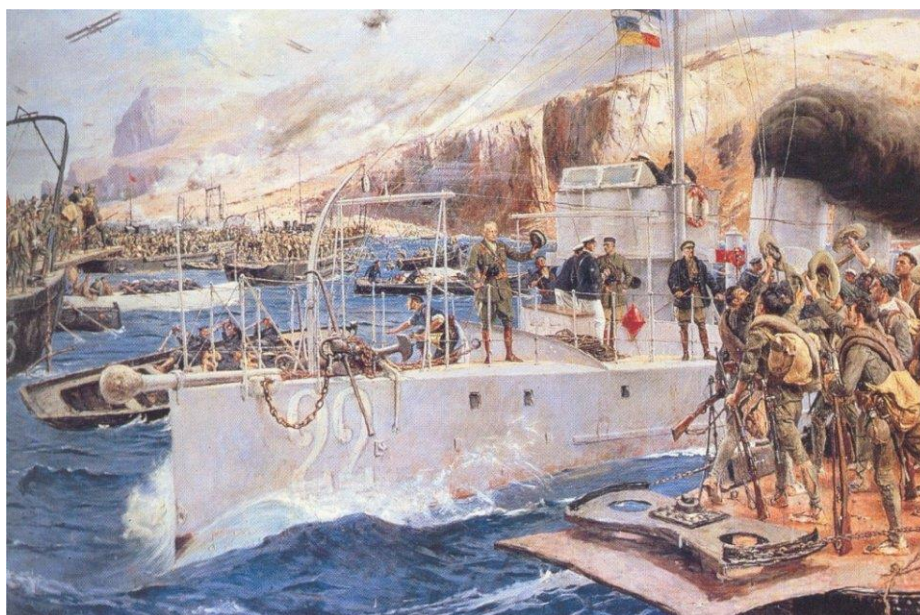


Imagen 16: El desembarco de Alhucemas (José Moreno Carbonero, 1929).

Conclusiones

Este recorrido a lo largo de casi 70 años nos impide dar una visión exhaustiva de cada uno de los períodos, pero como contrapartida nos permite trazar una evolución en el largo plazo en la que se aprecian una serie de aspectos muy interesantes. En primer lugar, la evolución técnica y la aceptación social de la fotografía, dos aspectos muy progresivos, fueron definiendo un ascenso imparable de ésta como referente visual de las campañas militares. Entre su papel mínimo en 1859 y su omnipresencia en 1925 pudimos comprobar que en cada etapa era más relevante que en la anterior. Este ascenso fue paralelo a una reducción de la importancia del dibujo, que fue haciéndose a un lado y dejando cada vez más peso a la fotografía, con la excepción de la imagen satírica, en la que la fotografía no tenía razón de ser. No obstante, el papel del dibujo para ilustrar la guerra no dejó de ser relevante, y su exposición social continuó siendo muy alta, algo que no es extensivo a la pintura, que de todas las etapas analizadas solo vivió un momento de esplendor en la primera. Luego su papel fue siempre muy marginal y de escasa repercusión.

Este cambio en los referentes visuales tenía que llevar aparejada una transformación en la percepción. La imagen que los españoles podían tener de Marruecos en 1860 estaba mediatizada por dibujos, muchas veces poco realistas y en los que primaba de forma clara el desprecio por el enemigo, representado las más de las veces muy peyorativamente, así como una visión heroica de los soldados españoles. Sin embargo, con los años la imagen se fue haciendo más realista gracias sobre todo a la fotografía, con la que era más difícil presentar la guerra como épica y a los *moros* como diabólicos o grotescos. Pese a todo, no se debe olvidar que aquella fotografía, aunque real, daba una imagen determinada, y los españoles solo percibirían a través de ella una parte muy limitada y concreta de la realidad del Protectorado y de las guerras.

Por otro lado, no debemos pensar solo en cómo la percepción de las campañas afectó a los contemporáneos, sino que hoy en día la imagen de estos episodios sigue muy ligada a la forma en la que se recrearon o captaron. La visión colorida y exótica de Fortuny no ha dejado de caracterizar una guerra que conserva un halo romántico a pesar de que la moderna historiografía la presenta como un conflicto duro y trágico; mientras que el desastre de Annual sigue remitiendo a las fotografías en blanco y negro de Monte Arruit, que alejan cualquier sensación de épica y heroísmo. Según el refranero español «una imagen vale más que mil palabras» y «ojos que no ven, corazón que no siente», dichos que reflejan muy bien la fuerza e influencia que tienen las imágenes en la mente humana. De conocer las guerras solo de oídas a verlas a través de distintos tipos de representaciones, la diferencia era muy grande, y la amplificación del impacto social del desastre de Annual cuando se vieron las fotografías supone uno de los mejores ejemplos en la historia española de la mucha diferencia que podía haber entre “leer un desastre” y aproximarse a sus efectos a través de la imagen.