



DOSSIER

ESPAÑA Y MARRUECOS: DEL DESASTRE DE ANNUAL A LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA (1921-1930)

FILMAR EN EL RIF: 1907-1927. IMÁGENES DE Y PARA UN TIEMPO COLONIAL

Filming at the Rif: 1907-1927. Images from and for a Colonial Time

Josefina Martínez Álvarez

Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED (España)

jmartinez@geo.uned.es

<https://orcid.org/0000-0003-0195-7448>

Recibido: 14-04-2021 - Aceptado: 10-06-2021

Cómo citar este artículo/Citation:

Josefina Martínez Álvarez, "Filmar en el Rif: 1907-1927. Imágenes de y para un tiempo colonial", *Hispania Nova*, 20 (2022):815 a 856.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6478>

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

Resumen: El cine, desde su nacimiento, formó parte de la actividad civilizadora occidental, ya que los noticiarios cinematográficos recogían imágenes que alimentaban el sentido de pertenencia, tanto en las metrópolis como en los enclaves coloniales y que, al producir la admiración de los indígenas, abrían el camino para su aculturación. Desde 1907 y hasta la pacificación del protectorado español de Marruecos en 1927, el cine estuvo presente en la acción española. Los implicados en su consecución mostraron sus expectativas sobre el poder del cine: los ejércitos, esperando el refrendo de sus victorias; los críticos y los cineastas, insistiendo en la producción de una gran película sobre los logros nacionales en la modernización del Norte de África; los empresarios, prestos a aprovechar las oportunidades, y el público, dispuesto a emocionarse con la magia y el

conocimiento ofrecido a través de la pantalla.

Palabras clave: España, Marruecos, Cine Español, Historia del Cine, Colonialismo, Cine.

Abstract: Cinema was part of Western "civilizing" activities from its beginning. The newsreels were a source of images that strengthened the sense of belonging, both in metropolitan cities and in colonies. From 1907 until the pacification of the Spanish Protectorate in Morocco in 1927, the cinema was present in the panish colonial action, since it opened the way to cultural assimilation, by dazzling the indigenous people.

Those involved in its expansion showed their expectations about the power of cinema: the army, waiting for their victories to be celebrated; critics

and directors, wanting to produce a great film about Spanish achievements in the modernization of North Africa; producers, willing to take advantage of new opportunities; and the public,

eager to be thrilled with the magic and knowledge that is transmitted through the big screen.

Keywords: Spain, Morocco, Spanish Cinema, Film History, Colonialism, Cinema.

INTRODUCCIÓN

Cuando en 1900 el ingeniero Frantz Dussaud entró en la Pathé, anunció: “Le cinématographe sera le théâtre, l’école et le journal de demain”¹. Y así sucedió; en poco tiempo, el cine desarrolló estas propiedades. Gracias a su accesibilidad, a la claridad en su lenguaje y a la brillantez de las imágenes, popularizó las representaciones, enseñó lo desconocido y mostró con inmediatez cuanto sucedía en el mundo. Tras el éxito de las primeras proyecciones, las entonces empresas familiares que más adelante se convertirían en emporios, como Lumière, Edison, Pathé o Gaumont, enviaron a sus operadores por todo el mundo para abastecer a un floreciente mercado ansioso de imágenes verídicas y lejanas. Las noticias filmadas atrajeron desde su inicio a públicos de todas clases, desde los acostumbrados a la prensa hasta aquellos bien alejados de ella. Los barracones y teatros se llenaron de las llamadas actualidades a las que les siguieron, en los primeros años, las reconstrucciones de los sucesos. Todas ellas constituyeron la esencia de los noticiarios cinematográficos en la primera década del siglo XX, una innovación que iría perfilando su propia estructura narrativa para satisfacer a unos espectadores que no dejaban de asombrarse ante el progreso que significaba el cine y que cada día incrementaban su nivel de exigencia.

El público deseaba conocer la verdad, y el poder de convicción de los reportajes, su credibilidad, les confería un éxito seguro. En 1895 la norteamericana Biograph y en 1896 la Edison Manufacturing Co. ya incluyeron reportajes de actualidad en sus catálogos para ser vendidos en todo el mundo. En la Francia de 1906, Charles Pathé creaba un servicio exclusivo de *Actualités Vraies*, donde una revista militar o un evento deportivo agradaba más a los espectadores que el sensacionalismo de la reconstrucción: la autenticidad de las vistas corroboraba aquello que reseñaban los rotativos, pero su

¹ François Ekchajzer, “Le Pathé Journal”, en *Pathé premiere empire du cinema*, ed. por Jacques Kermabon (Paris: Centre Georges Pompidou, 1994), 320-331.

inmediatez y vistosidad concedían a los documentales una aureola de veracidad que la prensa había perdido al mostrar sesgos informativos, los intentos de manipulación de las masas o la acción censora de los diferentes gobiernos de cada país. En 1908 nació el *Pathé Faits Divers* al que siguió *Pathé Journal* en 1909 ya con una periodicidad semanal.

La génesis de los noticiarios cinematográficos coincidió con la expansión colonial de principios del siglo XX. El cine aunaba dos objetivos, el ser un ejemplo de progreso que llevaba la cultura occidental por todo el mundo y, a la vez, ayudaba a fortalecer los sentimientos patrióticos. Cada filme servía para reafirmar los modelos sociopolíticos europeos y norteamericanos al mostrar los avances de la conquista, la pacificación y culturización de pueblos alejados, en muchos casos considerados bárbaros y primitivos.

Estas vistas de “actualidades verdaderas” muy pronto formaron parte de los programas habituales. Así, el Norte de África y el Marruecos español pasarán en su momento a formar parte de las noticias, reportajes y recreaciones dramáticas de interés para los espectadores nacionales e internacionales. Estas imágenes irán conformando en el ideario colectivo la visión que la sociedad española forjó de sí misma como la transmitida en el exterior.

A lo largo de estas páginas vamos a analizar cómo el cine colaboró en la creación del discurso colonialista de las naciones y a la exaltación de los ejércitos como defensores de las posesiones coloniales entre 1900 y 1930. También se examinan dos fenómenos paralelos que convergen en el proceso de incorporación del Norte de África a la cinematografía; por una parte, su integración en el conjunto de informaciones bélicas producido por las empresas cinematográficas y, por otra, el desarrollo de la exhibición cinematográfica como parte de la acción cultural española en el Norte de África.

Para la elaboración de este artículo, además de examinar la bibliografía, se han utilizado fuentes archivísticas, como los fondos del Archivo General Militar de Segovia; hemerográficas, tanto prensa generalista como la especializada en el Norte de África — *El Telegrama del Rif* — y la específica cinematográfica — *Artístico-Cinematográfica*, *El Cine*, *Arte y Cinematografía*, *Cine Popular* y *El Mundo Cinematográfico* — y fuentes

fílmicas. Se han visionado películas en Filmoteca Española y en el Institut Valencià de Cultura². Asimismo, se han examinado los catálogos de Edison, Pathé, Gaumont y Lumière, los fondos del NO-DO, de la Biblioteca del Congreso de Washington, los del British Film Institute, el Filmportal alemán, Vimeo o YouTube.

LAS GUERRAS COLONIALES: LOS ESCENARIOS DE LAS PRIMERAS ACTUALIDADES CINEMATOGRÁFICAS

Aunque la literatura había mostrado caracteres universales, los relatos de viajeros habían descrito parajes asombrosos y el periodismo acercaba con inmediatez los sucesos lejanos, solo el cine pudo poner cuerpo, alma y movimiento a cuanto sucedía en cualquier rincón del orbe. Ya a finales del XIX, los camarógrafos comenzaron a retratar aquellos acontecimientos que sorprendían y asombraban a cuantos se paraban delante de una pantalla. Ver a tamaño natural y tan de cerca a reyes, zares, emperadores, presidentes y sultanes resultaba fascinante; observar fábricas, trenes y globos aerostáticos deslumbraba por el progreso; contemplar lejanos parajes y grupos humanos exóticos atrapaba por su originalidad: gracias al cine aquellos seres tan diferentes, dejaron de asustar y amedrentar, domesticándose su orientalismo tornándose cercano y cotidiano. Ya no era preciso imaginar qué ocurría en el otro extremo del mundo, ahora cada espectador lo podía ver con sus propios ojos. Es más, tal y como indica Vicente J. Benet: al menos durante la primera mitad del siglo XX el cine se convirtió en el “medio cultural dominante a escala mundial”³.

A la par que se perfilaba el lenguaje, el arte y la estructura industrial cinematográfica, quedaba impreso en celuloide el afán por justificar la acción de los ejércitos dispuestos a abrir el camino a la civilización que llevaban empresarios y comerciantes, colonos, misioneros o maestros, aunque en muchos casos sin gran

² Se agradece especialmente la ayuda prestada por José Luis Estarrona de Filmoteca Española y de Santiago Barrachina del Arxiu del Institut Valencià de Cultura.

³ Vicente J., Benet, *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. (Barcelona: Paidós, 2004).

entusiasmo por parte de los colonizados quienes, al mostrarse sus gesticulaciones, danzas y ritos se antojaban excéntricos⁴.

Gracias al cine ya no había que elucubrar qué hacían los ejércitos europeos y norteamericanos a miles de kilómetros de su patria, ni cómo era el enemigo a batir. Por fin se pudo poner cara a los bóxers chinos que en agosto de 1900 habían masacrado a 230 extranjeros y a miles de católicos; a los barbudos boers y los agresivos zulúes de los que murieron unos 55.000 antes de rendirse en 1902, no sin antes acabar con la vida de 22.000 soldados británicos (cerca de 8.000 en batalla y el resto de enfermedades), porque los operadores allí estaban⁵. Por ejemplo, nada más declararse el conflicto en Sudáfrica, la British Pathé retrató a los soldados y oficiales listos para el embarque y a miles de británicos despidiéndolos en Southampton⁶. Hasta Ciudad del Cabo se desplazaron varios camarógrafos con Lord Roberts, comandante en jefe, y acompañaron a los ejércitos en la batalla. Filmaron a los lanceros cruzando el Modder, a los fusileros cavando trincheras, las cargas de la caballería y los lanzamientos artilleros, trenes blindados, la infantería nativa de Pretoria, los enfrentamientos en campo abierto y, finalmente, el retorno de las tropas victoriosas⁷. Raymond Ackerman, operador de la Biograph, en 1900 filmó el famoso tren de mulas del general Bell nadando en el río Agno en el norte de Luzón⁸; Edison, al año siguiente, retrató a los voluntarios de Kansas en la filipina Caloocan, las actividades de la Cruz Roja, la destrucción de las barcasas por los insurgentes y la respuesta artillera norteamericana⁹, escenas de una guerra en la que murieron 4.234 estadounidenses y 22.000 soldados filipinos.

Como ya ocurriera con la guerra hispano-norteamericana, tanto Edison en sus estudios de Nueva Jersey como Pathé en Chateau recrearon las escenas más impactantes de la guerra de los boers: la carrera de un mensajero cruzando las líneas enemigas¹⁰ o

⁴ Véase Isabel Santaolalla, *Los "Otros": etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005).

⁵ Se conservan ocho filmes de los 77 relacionados con las guerras de los boers. <http://www.colonialfilm.org.uk> El catálogo Edison recoge once. <https://rucore.libraries.rutgers.edu>

⁶ <https://www.britishpathe.com/video/british-troops-leave-for-boer-war-1898>

⁷ <https://www.britishpathe.com/video/boer-war-material-reel-1-continued>

⁸ <https://www.loc.gov/item/98500873/>

⁹ <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/23953/PDF/1/play/>

¹⁰ <https://www.britishpathe.com/video/boer-war-scenes>

los duros combates entre boers y británicos tomando una colina. Asimismo, de la guerra ruso-japonesa de 1904 se hicieron múltiples recreaciones, como un ataque a un tren ruso en Port Arthur o la batalla naval de Chemulpo (Corea)¹¹. Las tropas de la Guardia Nacional norteamericana participaron en estas recreaciones. A la vez, escenas del bombardeo del puerto ruso de Port Arthur recorrieron los cines alemanes, franceses y británicos puesto que los camarógrafos de Reuters viajaron a bordo de los bombarderos japoneses filmando el cañoneo¹².

Por su parte, en 1900, el naciente imperio alemán también utilizó el cine para unir a los germanos. La Messter recogió el regreso de las tropas imperiales triunfantes de China¹³ y su desfile por las calles de Berlín tras someter a los bóxers¹⁴. Era necesario convencer a la sociedad alemana de la importancia de tener colonias, por lo que se filmaron entre cincuenta y sesenta cintas tanto de África como de Asia hasta el final de la Gran Guerra¹⁵. En este marco, entre 1904 y 1905, tuvo lugar un auténtico despliegue de operadores germanos cuando los hereros y nama del África del Sudoeste se alzaron en contra de los colonos germanos asentados en sus tierras. El cine tranquilizó a las habitantes de la metrópoli con escenas de las autoridades coloniales, el desfile de sus tropas, el avance de la caballería y los disparos de la artillería en una guerra abierta contra las tribus autóctonas, hasta ser derrotadas y desplazadas a campos de concentración¹⁶.

Los italianos, que también estrenaban imperio, lo hicieron con la cámara a cuestas. Desde octubre de 1911 hasta 1913 operadores italianos y franceses filmaron la guerra ítalo-turca. Se registraron 114 documentales, de los que se conservan seis, entre ellos *Dolorosi episodi della guerra Italo-Turca* (1911) que muestra la partida de los

¹¹ <https://www.loc.gov/item/mp73003400/>

¹² <https://www.britishpathe.com/video/VLVAAR1Q7ZYQ0Z67OP3J5TJ9PJKNJ-MANCHURIA-BOMBARDMENT-OF-PORT-ARTHUR-BY-JAPANESE-WARSHIPS>

¹³ https://www.filmportal.de/film/heimkehr-der-truppen-aus-china-nach-berlin_0bee2b8e6f264bb583aa6ea436a1203b

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Wolfgang Fuhrmann. "German Colonial Cinematography in Africa". *Africa Studie Centrum*, (2003). <https://www.ascleiden.nl/news/german-colonial-cinematography-africa>

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ISsoTIPm41g>

soldados a la Tripolitania¹⁷, o *La nostra marina da guerra* (1912), que relata la vida cotidiana de la armada¹⁸. Una guerra costosísima para los italianos, que superó en un tercio lo presupuestado. No obstante, poco duró la ocupación ya que, al iniciarse la Primera Guerra Mundial, el ejército italiano tuvo que abandonar los territorios conquistados para emplearse en otros frentes.

CASABLANCA, UN CONFLICTO INESPERADO. LAS PRIMERAS IMÁGENES ESPAÑOLAS DEL NORTE DE ÁFRICA

Pero el mayor despliegue de cámaras y la máxima repercusión en las salas de cine de todo el mundo la tuvieron las imágenes filmadas por los franceses. En estos primeros años sus empresas cinematográficas dominaban el mercado del cine. La Pathé Frères —que cotizaba en la bolsa de París— había creado su propia cadena de cines; en 1902 regentaba más de 200 solo en Francia y Bélgica y en 1903 ya tenían salas y representantes en Madrid, Barcelona, Moscú, Londres, Nueva York, Australia y Japón, por citar algunos ejemplos. Para todos estos países editaba las películas con intertítulos en el idioma local y, en el caso de los filmes coloniales, con un evidente afán por acrecentar el patriotismo de los colonizadores y atraer a la población metropolitana hacia los nuevos enclaves.

Las restantes empresas no le anduvieron a la zaga. Entre 1895 y 1905 los operadores de los hermanos Lumière filmaron más de 1.800 cintas, de las que unas 60 eran del Norte de África¹⁹. Hasta allí se desplazaron Alexander Promio, Gabriel Veyre y Félix Mesguich quienes recorrieron Argelia, Túnez, Egipto y Líbano, trasladándose después a Camboya, Vietnam, Turquía, Japón o Rusia.

Promio ya había pasado por Madrid a mediados de junio de 1896, retratando por primera vez a los lanceros y a los alabarderos de la Reina, a los ingenieros y artilleros en unos ejercicios de tiro, a ciclistas militares, una jota bailada por los soldados al

¹⁷ <https://vimeo.com/85247499>

¹⁸ <https://vimeo.com/85247498>

¹⁹ <https://catalogue-lumiere.com/> Distintos autores citan una primera obra filmada en Marruecos, *Le chevrier marocain*, que aparecía con el número 1.394 en el catálogo de 1974, e inexistente en el catálogo actual.

vivaquear en Vicálvaro o el reparto del rancho en el cuartel de Príncipe Pío²⁰. De las 18 vistas rodadas en Madrid, solo tres se alejaban de los asuntos militares: una panorámica de la Puerta del Sol, otra de la de Toledo y la llegada de unos toreros a la plaza²¹. Lo mismo ocurrió en Barcelona en estas primeras filmaciones de los enviados de Lumière: de las 11 tomas, siete recogían escenas militares²². En este momento, los ejércitos de todos los países suscitaban un enorme interés, curiosidad y emoción a toda clase de espectadores. Era lo que el cine les aportaba con sus imágenes, en una clara muestra de su abierta colaboración con las ideas colonialistas.

La fascinación por lo novedoso provocó que el joven sultán de Marruecos, Abd al-Aziz, contratase en 1902 a Gabriel Veyre, quien había presentado en la Exposición Universal de París sus cintas rodadas en México, Japón, los mares de China y la Indochina francesa. Veyre se convirtió en su fotógrafo personal y consejero. Un contrato de tres meses se tornó en una amistad de cuatro años. Veyre enseñó al joven monarca a usar la cámara, filmó a sus esposas, a sus familiares y al propio sultán en bicicleta²³. Esta admiración del joven sultán hacia Europa, el vivir rodeado de consejeros franceses y británicos, sus ansias de modernizar las estructuras feudales de su país le llevaron a reestructurar la Hacienda y suprimir los impuestos coránicos. Esta transformación provocó una rebelión entre los notables. En 1903, Abd al-Aziz, incapaz de sofocar los levantamientos, solicitó ayuda de Francia para controlar a las facciones contrarias.

Y si las guerras en los confines del mundo habían sido captadas por los pioneros, cómo no se iba a filmar un conflicto inesperado abierto en Casablanca. En 1907, la Compagnie Marocaine francesa ampliaba el puerto de la ciudad, obras con las que las tribus chaouia estaban en desacuerdo, al considerarlas un modo de penetración de las tropas francesas hacia el interior del país. El 29 de julio una delegación de los chaouia se personó ante el gobernador de la provincia, Moulay Lamine, tío del joven sultán, para proponerle la demolición de las obras, al igual que otro grupo conminó al bajá de la ciudad a destruir el ferrocarril, cuyas vías pasaban muy cerca de la necrópolis de Sidi

²⁰ <https://catalogue-lumiere.com/ville/madrid/>

²¹ Véase Josefina Martínez, *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid, 1896-1920*. (Madrid: Filmoteca Española, 1992).

²² <https://catalogue-lumiere.com/ville/barcelone/>

²³ Gabriel Veyre, *Dans l'intimité du sultan, au Maroc, 1901-1905*. (Casablanca: Afrique-Orient, 2008).

Belyout. Al día siguiente apedrearón al ferrocarril, levantaron las vías, apalearon al conductor hasta la muerte y, dirigiéndose al puerto, mataron a doce trabajadores (seis franceses, tres italianos y tres españoles), tomando los guerreros chaouia Casablanca. La respuesta de Francia fue inmediata: el 30 de julio desplazaba sus tropas en el crucero *Galilée* desde Tánger, al mando del teniente coronel Antoine Drude, héroe de la guerra contra los bóxers. El gobierno francés apelando el Acta de Algeciras de 1904, pidió la colaboración de España. Maura, que tenía muy claras las funciones definidas para España, reducidas a actuaciones policiales quedando excluidas las operaciones bélicas, se vio forzado a enviar al *Álvaro de Bazán*, con una dotación de 400 hombres, aunque con instrucciones de mantenerse en el exterior de la ciudad, a pesar de las fuertes presiones ejercidas directamente desde París y desde la Embajada en Madrid.

A Drude le acompañó el operador Félix Mesguich. A partir del 7 de agosto filmó el despliegue de las tropas y los enfrentamientos entre las fuerzas francesas y los jinetes marroquíes. Incluso estuvo a punto de perder la vida ante una inesperada incursión a caballo de los marroquíes²⁴. En España, la prensa reflejó las posturas de los diferentes gobiernos europeos: Italia apoyaba la acción franco-española; Gran Bretaña, a pesar de los enfrentamientos en la Cámara de los Comunes, ya había desplazado un crucero en apoyo de Francia, y Alemania, de momento, “quería permanecer prudente y reservada”²⁵. Maura insistía en no extralimitarse más allá de defender los consulados europeos y cumplir con “la necesidad ineludible de proteger a nuestros naturales y sus intereses de arraigo allí”²⁶.

Tardaron poco en adquirirse en España las primeras películas sobre lo sucedido. El boletín quincenal *Artístico-Cinematográfico* anunciaba la existencia de una primera película sobre Casablanca, puesta a la venta por la británica Warwick Trading Company. Esta cinta, de 195 metros²⁷, recogía imágenes de “la locomotora tras el primer ataque de los marroquíes; el desembarco de las tropas españolas y francesas;

²⁴ *Ric et Rac*, 8 de abril de 1933. <https://www.la-belle-equipe.fr/2020/12/20/felix-mesguich-le-premier-chasseur-dimages-du-cinematographe-lumiere/>

²⁵ *El Imparcial*, 7 de agosto de 1907.

²⁶ Carta de Maura al ministro de Estado del 14 de agosto de 1907. Citado en Gonzalo Terreros Ceballos, “Antonio Maura y la cuestión marroquí” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013). <https://eprints.ucm.es/id/eprint/22275/1/T34561.pdf>

²⁷ 30 metros de celuloide equivale a un minuto.

Casablanca después del bombardeo; la llegada de la primera pieza de artillería al campo de batalla; la jornada del 18 de Agosto; los artilleros franceses rechazando a cañonazos a la caballería marroquí, y otras escenas auténticas de gran interés tomadas directamente en el campo de batalla.”²⁸ También en ese boletín, el operador del Circo Parish de Madrid se ofrecía a las empresas cinematográficas para acudir al lugar de los hechos²⁹.

Ese otoño de 1907 en Madrid había 17 empresas cinematográficas que vendían aparatos y cintas. Dos de ellas eran sucursales catalanas: una, la Rosich, Ribas y Vila, que ofrecía en exclusiva filmes franceses de Pathé, Lapierre, Lumière y Burlade; italianos de Ambrosio y de Rossi y de la neoyorquina Vitagraph³⁰, y otra, la Marro y Soler. Esta última fue la primera en vender para toda España una cinta de 85 metros titulada *Los sucesos de Casablanca*³¹. De las once novedades que anunciaba en su catálogo, dos contenían asuntos bélicos: *Combate naval* y *Maniobras militares inglesas*. La Pathé, por su parte, también servía una cinta de asuntos castrenses, *Escuela de caballería* a la que se sumaron poco después otras de maniobras militares.

La empresa catalana Marro y Soler tenía sucursales en Madrid y Lisboa. Desde mediados de octubre ofrecía dos cintas relacionadas con la actuación de España y Francia en Marruecos: *Tropas francesas en acción*, de 250 metros, y *Tropas españolas de desembarque*, de 85 metros (Imagen nº 1)³². Asimismo, la Pathé también vendía otro filme titulado *Casablanca*, de 210 metros, y Raleigh & Robert, además de un *Torpedero en alta mar*, anunciaba el disponer de nuevos cuadros sobre *Francia en Casablanca*³³.

²⁸ *Artístico-Cinematográfica*, 15 de septiembre de 1907.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*

³¹ *Artístico-Cinematográfica*, 1 de octubre de 1907.

³² *Artístico-Cinematográfica*, 15 de octubre de 1907.

³³ *Ibidem*.

Imagen nº 1. Anuncio de Marro en Madrid



Fuente: *Artístico-Cinematográfica*, 15 de octubre de 1907.

Justo por esas fechas comenzó a variar el negocio cinematográfico, pasándose de la venta al alquiler de las películas y la Artístico-Cinematográfica se convirtió en una de las primeras casas alquiladoras de Madrid. En su catálogo, con el número 149 ofrecía una cinta de 160 metros titulada *Casablanca*³⁴, de la que se seguían tirando copias en febrero de 1908.

Tras este ataque, los franceses libraron veintinueve batallas en la zona, donde murieron 14 oficiales y cerca de 100 soldados, regresando a casa más de 400 heridos. Finalmente, gracias a los más de 80.000 hombres desplegados sobre el terreno, en el verano de 1914, marchando en pinza desde Argelia y desde el interior de Marruecos, el Residente General Lyautey pudo, de momento, zanjar un conflicto enquistado a lo largo de siete años.

MELILLA, 1909. IMÁGENES PARA EL MUNDO

En este contexto, el asalto a los trabajadores del ferrocarril minero el 9 de julio de 1909 cerca de Melilla y, sobre todo, la muerte del general Pintos y el desastre del

³⁴ *Ibídem.*

Barranco del Lobo el 27 de julio, acrecentaron los sentimientos patrióticos y militaristas españoles, aunque la férrea censura impidiera conocer la masacre de los 152 militares y los 500 heridos en su momento³⁵. Dos meses después, al ser reconquistada la posición, el alcance de la catástrofe resultó minimizado por la conquista del Gurugú, que desató una oleada de entusiasmo popular. Diarios como *El Noticiero* de Zaragoza ocuparon sus portadas con un *¡Viva España!* En ciudades como Tarragona se izaron las banderas en los edificios públicos, se iluminaron los balcones y la banda de música del Regimiento de Luchana recorrió las calles para celebrar la victoria; mientras, el público aclamaba al ejército, al Rey y a España³⁶.

Las productoras cinematográficas rápidamente enviaron a sus operadores. Con los correspondientes permisos del Ministerio de la Guerra, tanto la Gaumont como la Pathé, así como la aragonesa Producciones Coyne y las catalanas Hispano Films y Films F. H. Cuesta se desplazaron inmediatamente al teatro de operaciones para filmar la contraofensiva y tranquilizar a toda España y a toda Europa. Ricardo Baños, propietario de la Hispano Film, entre agosto y octubre filmó varios episodios titulados genéricamente *Guerra de Marruecos*. Sus bobinas, nada más ser impresionadas, eran enviadas a Barcelona donde su hermano Ramón las revelaba, tiraba las copias y las distribuía tanto por salas nacionales como internacionales. El mismo septiembre de 1909 se vendieron a Inglaterra unas 100 copias, estrenándose allí bajo el título *Spanish War with the Riffs in Melilla*³⁷. Asimismo, el 9 de octubre se proyectaba *Der Krieg von Melilla* en distintas salas alemanas³⁸. En Madrid se exhibieron en el Circo Price, ante la presencia de los Reyes y el ministro de la Guerra.

Por su parte, Ignacio Coyne y su ayudante, Antonio Tramullas, habían filmado diferentes secuencias desde Melilla “muchas de ellas bajo la lluvia torrencial de las

³⁵ Véase 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, Universidad Complutense de Madrid, 2014), <https://eprints.ucm.es/id/eprint/27709/1/T35547.pdf>

³⁶ Jesús Marchán, “Tarragona en 1909: entre el militarismo, el clericalismo y la candidatura popular”, en *Semana Trágica. Entre las barricadas de Barcelona y el Barranco del Lobo*, ed. por Eloy Martín Corrales (Barcelona: Bellaterra, 2011), 303-345.

³⁷ Palmira González López, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987).

³⁸ <https://www.imdb.com>

balas enemigas”³⁹, pensando en agruparlas en varias series. Según esta publicidad, en la primera de 180 metros, a las vistas del Gurugú seguían imágenes de La Posada del Cabo Moreno, “sitio de las avanzadas y atrincheramiento donde las compañías vigilan los movimientos de los enemigos”. También contenía escenas del ferrocarril, “una de las causas de la actual lucha, con las casas convertidas en fortalezas”. El pasquín resaltaba el “efecto emocionante” de los tiros de obuses del 25 desde el Fuerte Camellos así como “las ametralladoras que vomitan fuego constantemente sobre los adueros rifeños.” La infantería en acción, el bombardeo del Gurugú y los efectos de las granadas sobre el campo enemigo cerraban el reportaje. El cartel concluía ensalzando “la impresión inmensa” que produce la película, “pudiendo calificarse como la más interesante que el objetivo de cinematografía haya obtenido hasta hoy día.” El filme fue distribuido por la firma italiana Cines, que tenía sucursales en Barcelona, Berlín, París, Londres, Viena, San Petersburgo, Pekín y un largo etcétera.

No obstante, Coyne había adquirido cierto compromiso con su ciudad, Zaragoza, y *El Heraldo de Aragón* transmitió fehacientemente la arriesgada labor de los operadores al filmar “la defensa del fuerte de Camellos, con grave exposición de su vida”⁴⁰. Según el rotativo, recorrieron “el campo de operaciones impresionando la conducción del convoy y, según nuestras noticias, a juzgar por el negativo de la cinta, van a ser de grandísima atracción las películas impresionadas.”⁴¹. A través de *El Heraldo* se prometía a los lectores la primicia: “Aunque Coyne está agobiado de peticiones y demandas de sus películas, dará preferencia a Zaragoza en el teatro Principal, como demostración de gratitud al público que tanto le distingue”⁴². En estos momentos nacía, de alguna forma, el *making of* y la simbiosis aún existente entre la prensa escrita y la industria cinematográfica.

La serie de Coyne y Tramullas se denominó indistintamente *La Guerra del Rif*, *Campaña del Rif* o *La Guerra de Melilla*. Estaba compuesta por varias piezas tituladas *El Barranco del Lobo*, *El Blocao Velarde*, *La bocana de la Mar Chica*, *La primera y la*

³⁹ “Hoja publicitaria de una película de Ignacio Coyne”. Citado en Manuel Rotellar, *Cine Aragonés*. (Zaragoza: Cineclub Saracosta, 1970).

⁴⁰ *El Heraldo de Aragón*, 22 de agosto de 1909.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *El Heraldo de Aragón*, 28 de agosto de 1909.

*segunda caseta, La Caseta Z, Toma del Gurugú y Vida en el campamento*⁴³, siendo finalmente recopiladas bajo el título *Guerra de Marruecos (1909)*. Los 2.500 metros que filmaron, se enviaron a revelar a Barcelona y, tal y como habían prometido, el 5 de septiembre se proyectaban en el Teatro Principal de Zaragoza⁴⁴.

Respecto a la Films Cuesta, cuyos propietarios eran de origen valenciano⁴⁵, desde 1905 vendían y alquilaban sus actualidades y noticias en Barcelona. Uno de sus éxitos había sido la filmación en 1906 del *Viaje de S. M. a la Albufera* y el *Regreso de S.M de la Albufera*. En 1909 y mucho más dramática fue *Guerra en el Riff. Desembarque de heridos en Valencia*. A mediados de septiembre, el hospital de la Cruz Roja de la playa de Levante se llenó de hombres venidos de Melilla en los cruceros *Alfonso XII*, el *Cataluña* y el *Rabat*. La entrada del vapor *Cataluña* en el puerto acompañado del práctico y la bajada de heridos por su propio pie dan idea de la tragedia. La gente arremolinada observa a los soldados; hombres de rostros graves, severos, doloridos, y alguna sonrisa que se escapa ante la cámara, caminan sin ayuda. Sus gastados y sucios uniformes contrastan con la indumentaria de los sanitarios de la Cruz Roja, dispuestos con sus camillas a recoger a quienes eran incapaces de andar. Un desfile de la Cruz Roja cierra el reportaje⁴⁶. Resultaba imposible sustraerse a esta realidad. Antonio Tramullas, por su parte, también se desplazó hasta la capital del Turia para recoger con su cámara el triste desembarco⁴⁷.

Las productoras francesas acudieron igualmente a Melilla para filmar la contraofensiva. Rodaron títulos como *Marruecos, El combate del 20 de septiembre*,

⁴³ Alberto Elena, *La llamada de África: Estudios sobre el cine español colonial*. (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2010).

⁴⁴ Luis E. Pares, “La actividad de Antonio de P. Tramullas como síntoma de la naciente industria cinematográfica española” (Trabajo fin de máster, Universidad Rey Juan Carlos, 2012), https://www.academia.edu/19107336/La_actividad_de_Antonio_de_P_Tramullas_como_s%C3%ADntoma_de_la_naciente_industria_cinematogr%C3%A1fica_espa%C3%B1ola

⁴⁵ Véase Juan Ignacio Lahoz, *A propósito de Cuesta. Escritos sobre el comienzo del cine español. 1896-1920*. (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2010).

⁴⁶ Película restaurada por la Filmoteca-Institut Valencià de Cultura. N° de título 00027974.

⁴⁷ <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac2/O14441/IDcdc29bcd/NT3> Película conservada en Filmoteca Española sin datar.

*España en el Rif, En las gargantas del Gurugú o La batalla de Taxdir*⁴⁸ que, además de en otras ciudades, fueron proyectados durante dos meses “a petición del público”⁴⁹ en el cine Libia de Melilla. Después de estos graves sucesos, Marruecos prácticamente desapareció de la “agenda informativa”. Solo en 1911, y con motivo de un viaje de Alfonso XIII al Norte de África, la Pathé destacó a un operador de su filial de Barcelona. En este caso rodó *La salida del rey de Málaga, Revista de tropas en Melilla y La campaña francesa en Marruecos*⁵⁰, que se ofrecía en el catálogo de la *Revista Pathé*.

Aunque la paz fuera precaria hasta después de la Gran Guerra, en los reportajes sobre los territorios coloniales o en los de los protectorados predominaron aquellas escenas teñidas por el exotismo local, los avances en la civilización y los triunfos de los ejércitos europeos. Todas las empresas de actualidades cinematográficas consolidarían el género gracias a la regularidad en las ediciones, su criterio periodístico y el establecimiento de una red de corresponsales que mostraban la internacionalización del progreso occidental, enviando con regularidad sus filmaciones desde las colonias.

La libertad con que se desarrollaban las actualidades cinematográficas fue amplia, sus lacónicos y escasos intertítulos apenas preocuparon a las autoridades porque los propios operadores desechaban aquello que no fuera comercial. Las cintas generalmente recogían las mismas escenas en cualquier lugar del mundo: los altos mandos militares, la salida de las tropas, la llegada y los recibimientos por las autoridades coloniales, los avances sobre el terreno, la maquinaria bélica en acción y el regreso de los ejércitos victoriosos. Los recalcitrantes enemigos solían aparecer ya derrotados, mal encarados, prisioneros y sin civilizar. Ni una escena escabrosa o violenta, “nada que pudiera molestar a las madres”, consigna venida de la prensa gráfica y aplicada con rigor en todos los países.

⁴⁸ Eloy Martín Corrales “El cine español y la guerra de Marruecos (1896-1994)”, *Hispania, Revista Española de Historia*, vol. 55, nº. 190, (1995): 693-708. Estos mismos títulos aún se ofrecían en Cádiz en 1916 bajo el nombre genérico de *Guerra de Melilla*.

⁴⁹ *El Telegrama del Rif*, 21 de diciembre de 1909.

⁵⁰ *Arte y Cinematografía*, 1 de enero de 1911.

EL DESARROLLO DE LA EXHIBICIÓN

Si hay un testimonio y un deseo irrefutable de mostrar la acción de España en el Rif, es el que ofrece Francisco Pérez Requena (1891-1923), corresponsal en Melilla de la revista *Arte y Cinematografía*. El 4 de octubre de 1908 con su padre, Andrés Pérez de la Mota⁵¹, había llegado a Melilla, alistándose voluntario en 1912⁵². Destinado a Melilla, comenzó a enviar sus crónicas ese mismo noviembre, justo al establecerse el Protectorado, hasta su muerte en Melilla en 1923. Sus escritos relatan ese avance modernizador, que él focaliza en el cine, de un territorio agreste, montaraz, dividido, y encomendado a España por las grandes potencias. Sus observaciones se centran en tres aspectos: el crecimiento del parque cinematográfico, la importancia del cine como medio novedoso, educativo y unificador, así como elemento de penetración en el Norte de África y aglutinante para elevar el sentimiento patriótico entre la población civil y militar.

Cuando recuerdo aquella Melilla de 1908, mitad vetusta ciudadela y mitad iniciación de ciudad progresiva que nacía fuerte y vigorosa (...) y considero la obra realizada por España de cuya gloriosa bandera se ha levantado una inmensa población de 15.000 almas, incluyendo la guarnición de 8.000 soldados, ha septuplicado hoy con el elemento civil el total de aquella población, sin tener en cuenta los numerosos poblados levantados en la zona de influencia con el abigarramiento de sus mercados y contemplo el creciente el inmerso desarrollo del comercio de hoy en la gran ciudad, (...) me convenzo instantáneamente de la obra de España en Marruecos⁵³.

Entre 1900 y 1910 Melilla abandonaba su pasado presidiario para convertirse en una ciudad modernista europea que superaba los 50.000 habitantes en 1921. Por su parte, Ceuta sobrepasaba los 35.000 en 1920⁵⁴. Además, a 16 km de Melilla, en 1908, se había establecido un nuevo núcleo urbano, Nador, junto a los yacimientos mineros de Uixan, donde se ubicaron familias venidas de Orán, Murcia o Andalucía. Por otra parte, en 1912 se iniciaría el ensanche de Larache, lo mismo que el de Alcazarquivir.

⁵¹ Al regresar a Barcelona, Andrés Pérez de la Mota es contratado en la imprenta donde se había fundado en 1910 *Arte y Cinematografía*, siendo nombrado director.

⁵² *Archivo General Militar de Segovia*, 1921, AGMS, 9ª, 4436, 35188. Francisco Pérez Requena fue destinado en 1917 como jefe de la estación telegráfica de Nador. Por su participación en la defensa de la fábrica de harinas, donde el 26 de julio de 1921 pudo establecer comunicación a través del heliógrafo. El 26 de diciembre de 1921 se abrió juicio contradictorio para imponérsele la Laureada.

⁵³ Francisco Requena, "De mi macuto", *Arte y Cinematografía*, 1 de marzo de 1915.

⁵⁴ INE. <https://www.ine.es>

Gracias a su buena posición geográfica, desde finales del siglo XIX el auge comercial de Melilla se había incrementado, a pesar de las agresivas actuaciones económicas francesas y la desidia de las autoridades españolas. Así lo había denunciado ya en 1901 el capitán de artillería Cándido Lobera —fundador en 1902 de *El Telegrama del Rif*—, buen conocedor de las intenciones francesas de hacerse con el comercio al oeste del río Muluya. Su voz y otras tantas fueron poco a poco escuchadas y el puerto de Melilla fue declarado de interés nacional: el rey Alfonso XIII se trasladaba en 1904 al otro lado del Estrecho para colocar la primera piedra. Por estas fechas, el campo exterior de la ciudadela se había urbanizado cerrando el semicírculo que rodeaba el llano central; la vida melillense dejaba de estar confinada dentro de sus murallas para convertirse en un hervidero cosmopolita y populoso. Allí también se había instalado el signo inequívoco de la modernidad, el cine. El ritmo de implantación del nuevo espectáculo estará en consonancia con los avatares políticos y económicos del Protectorado a la vez que con la evolución de la propia industria cinematográfica.

Tal y como lo anunció *El Telegrama del Rif*⁵⁵ (Imagen nº 2), el primer lugar que presentó el nuevo divertimento, en enero de 1906, fue el Palacio de Proyecciones, en la barriada del Polígono.

Imagen nº 2. *El Telegrama del Rif*, primer anuncio del Palacio de Proyecciones



Fuente: <https://prensahistorica.mcu.es>

⁵⁵ *El Telegrama del Rif*, 11 de enero de 1906.

El siguiente lugar donde se proyectaron películas fue en el Teatro Alcántara. Se trataba de un coliseo de dos plantas, mandado construir en 1897 por el gobernador de la ciudad, José Alcántara Pérez. En él solían actuar grupos de aficionados o compañías de cuarto o quinto orden. En abril de 1907 la compañía cómica de Francisco Aguado trajo consigo un aparato Gaumont. Pero sus elevados precios por función resultaron poco asequibles para un público en su mayoría de clase trabajadora⁵⁶.

Mucho más accesible resultó el cinematógrafo Caumel, emplazado en el Real durante las fiestas patronales de 1907, desapareciendo al finalizar la feria⁵⁷ y continuando el espectáculo cinematográfico en el Alcántara. Ese mismo invierno, el propietario del proyector, Juan Salinas, trajo de Málaga un nuevo aparato⁵⁸. Los pases se hacían cada dos horas, proyectándose unas ocho cintas entre cómicas y documentales variados.

En la primavera de 1908, Salinas instaló un barracón de madera en la Puerta del Campo, una zona más concurrida y popular. Este fue el primer local que conocería el crítico Francisco Requena, describiéndolo como un lugar poco agraciado, una “hedionda y minúscula barraca”⁵⁹ donde se proyectaban “peliculillas rotas, empalmadas una y otra vez, con rótulos hieráticos, ilegibles y encorsetados”⁶⁰. En el denominado Cinematógrafo Moderno, las sesiones fueron intermitentes, la escasa disponibilidad de cintas impidió la continuidad y renovación del espectáculo. El primitivo sistema de compra aún estaba vigente y las películas se exhibían hasta caerse a pedazos. Los precios se ajustaban a la calidad y la ubicación del local⁶¹.

A finales de julio de 1909, los dramáticos sucesos del Barranco del Lobo trastocaron la lúdica actividad de los cinematógrafos melillenses; la urgente necesidad de albergar a cerca de 600 heridos, los desbarató. El viejo hospital militar resultó insuficiente para atender tal avalancha y el Teatro Alcántara, que había comenzado su

⁵⁶ *El Telegrama del Rif*, 2 de mayo de 1907.

⁵⁷ *El Telegrama del Rif*, 8 de septiembre de 1907.

⁵⁸ *El Telegrama del Rif*, 28 de enero de 1908.

⁵⁹ Francisco Requena, “De mi macuto”, *Arte y Cinematografía*, 1 de marzo de 1915.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *El Telegrama del Rif*, 2 de junio de 1908.

temporada a mediados de marzo, se clausuró para convertirse en un hospital improvisado, asistido por médicos civiles y por las monjas del colegio del Buen Consejo (Imagen nº 3). Hasta mediados de agosto no se iniciaron las obras de un hospital de sangre. En cuanto al barracón del Real fue requisado para utilizarse como almacén del ejército⁶².

Imagen nº 3. Interior del Teatro Alcántara habilitado como hospital, julio de 1909



Fuente. <http://franciscosarogandarillasmispagin.blogspot.com/2015/05/recorrido-historico-por-los-antiguos.html>

A raíz de este ataque, se enviaron desde la Península 35.000 hombres a los que, entre otras cosas, había que entretener y convencer. A mediados de noviembre, en la calle del General Chacel se erigió un barracón denominado Cine Libia. El 18 de ese mes ya anunciaba la pronta exhibición “de sorprendentes películas de la actual campaña,

⁶² Francisco Saro Gandarillas, “El cine en Melilla”, en *Memoria del cine. Melilla, Ceuta y el Norte de Marruecos*, ed. por Martín Corrales et alii (Melilla: Ciudad Autónoma de Melilla, 1999), 87-93.

adquiridas a importantes casas extranjeras”⁶³ y el 21 de diciembre de 1909 proyecta la segunda parte de la *Campaña de Melilla*⁶⁴, que se repetirá en los días sucesivos. Hasta febrero de 1910 se exhibieron cintas sobre la guerra del Rif o el viaje del Rey a Barcelona, una corrida de toros en Valencia y películas de ficción como *Don Quijote*, dirigida por Narciso Cuyas y rodada en 1908, o *Corazón de madre*, de Fructuoso Gelabert, filmada ese mismo año en Barcelona. Los programas de ocho títulos mantenían el formato convencional, con películas cómicas en su mayoría, que distraían y divertían a un público asiduo y deseoso de evadirse y olvidarse durante un par de horas de la sombra de la muerte que les seguía a pocos pasos.

Un negocio en crecimiento permitió abrir ese mismo año otro barracón, el Salón Victoria, que se inauguraba el 26 de marzo, con la proyección de seis películas y un concierto⁶⁵. Pero enseguida proyectó el filme más anhelado, *La Guerra del Rif* cuyo tercer episodio, titulado *El combate de Beni Sicar*, despertó un enorme interés⁶⁶. Como era habitual, la vida del Salón Victoria resultó efímera, ya que cerró tan solo seis meses después, tras ofrecer varias sesiones a beneficio de los soldados enfermos, en las que también colaboró la imprenta de *El Telegrama del Rif*⁶⁷.

En los mismos terrenos, al año siguiente se construiría el primer local de mampostería, el Reina Victoria, diseñado por el arquitecto modernista Jaume Torres Grau y que abriría sus puertas el 10 de junio de 1911. Tenía una monumental fachada rematada por el escudo de España. Con capacidad para unas mil cien personas, el patio de butacas poseía una acentuada pendiente y contaba además con amplias plateas, un gran anfiteatro y un paraíso. De su techo colgaban enormes arañas eléctricas. El día de la inauguración se invitó a lo más selecto de la sociedad melillense además de regalarse gran parte de las entradas al vecindario⁶⁸. La sesión comenzó con los acordes de la Marcha Real, mientras se alzaba el telón y aparecía un retrato de los Reyes. Durante los

⁶³ *El Telegrama del Rif*, 18 de noviembre de 1909.

⁶⁴ *El Telegrama del Rif*, 21 de diciembre de 1909.

⁶⁵ Francisco Saro Gandarillas, “Teatro Reina Victoria”, *Estampas Melillenses*, 4 de agosto de 2011, <http://estampasmelillenses.blogspot.com/2011/08/teatro-reina-victoria.html>

⁶⁶ *El Telegrama del Rif*, 31 de marzo de 1910.

⁶⁷ *El Telegrama del Rif*, 8 de junio de 1910.

⁶⁸ *El Telegrama del Rif*, 11 de junio de 1910.

años siguientes por su escenario pasaron los más reconocidos intérpretes de la escena española. Melilla se había convertido en una plaza de primer orden.

Junto a veladas de boxeo, bailes de carnaval o las fiestas organizadas por la Asociación de la Prensa melillense, también se estrenaron en la pantalla del Reina Victoria los mayores éxitos cinematográficos de cada temporada al poco de presentarse en Madrid o Barcelona. En el salón se pudo ver a Pastora Imperio en *La danza fatal*⁶⁹; a la elegante Francesca Bertini en *La dama de las camelias*; a la exótica Pola Negri en *Madame Du Barry*; la serie *Chiquilín*, de Jackie Coogan; *Los últimos días de Pompeya*, de casi dos horas de duración⁷⁰ y la impresionante serie española *Codicia*, que también se proyectó en el Cine Español⁷¹. Como en los restantes cines y teatros de toda España, programó varias funciones a beneficio de los heridos en la Campaña de África⁷².

Un poco antes de inaugurarse el Reina Victoria, en diciembre de 1910 se abrió otro barracón, el Salón o Cine Imperial, activo hasta 1935. Muy pronto ofreció programas de variedades y cine. Se establecieron tres pases en los que se presentaban películas de la Pathé renovadas cada semana⁷³. En colaboración con el Reina Victoria, también organizó veladas a beneficio de los heridos de la plaza cuya recaudación era entregada a la esposa del gobernador militar, el general Salvador Arizón, delegada de la

⁶⁹ *El Telegrama del Rif*, 29 de noviembre de 1915. En Barcelona se estrenó el 23 de abril de ese año.

⁷⁰ *El Telegrama del Rif*, 12 de diciembre de 1915.

⁷¹ *Arte y Cinematografía*, 11 de diciembre de 1919.

⁷² Entre 1910 y 1923 fueron muchísimos los festivales taurinos, tómbolas benéficas, sesiones teatrales y cinematográficas cuya recaudación sirvió para ayudar a los enfermos y heridos, así como para socorrer a las familias de los muertos en combate. Esa solidaridad era recogida minuciosamente por *El Telegrama del Rif*, haciendo partícipe a sus lectores del respaldo de todo un país. Entre otros acontecimientos, la propia Reina abrió el 9 de enero de 1912 una suscripción nacional para socorrer a las víctimas de la campaña. Desde el Teatro Principal de San Fernando en Cádiz, pasando por el Teatro Circo Gran Capitán en Córdoba, el Principal de Palma de Mallorca, el Edison de Figueras, siguiendo por festivales taurinos en Málaga, Sevilla, San Sebastián y Madrid en el que participaron El Gallo, Belmonte, Granero, Sánchez Mejías; continuando por los festivales benéficos organizados por la propia Cruz Roja en diversas ciudades, todas los grupos políticos y ramas de actividad empresarial organizaron eventos para colaborar con el esfuerzo bélico. Cabe resaltar las galas benéficas de los tradicionalistas en Barcelona; en varios teatros de San Sebastián; los *raids* aéreos, donde los pilotos, además, entregaban íntegros sus sueldos, o la subasta de una alhaja de la propia Reina Victoria en el Casino de San Sebastián. Lo mismo sucedió en el extranjero: se recaudaron fondos en el consulado de Orán, en la embajada de Bélgica, y en Tánger se organizó una fiesta en el Campo de la Hípica. En Barcelona se abrió una suscripción popular para socorrer a las familias necesitadas que alcanzó los 37.000 duros, y el alcalde de La Coruña envió 11.000 pesetas al capitán general para las tropas.

⁷³ *El Telegrama del Rif*, 12 de abril de 1912.

Cruz Roja de Melilla⁷⁴. Entre las muchas películas que se proyectaron, obtuvieron un especial interés el viaje de Alfonso XIII a París⁷⁵ o el mayor de los éxitos internacionales de 1915: *Las peripecias de Paulina*. A partir de marzo, cada semana se proyectaban en el Imperial cintas de entre 2.000 y 4.000 metros con una detallada información sobre los frentes “con notas gráficas de episodios y vistas interesantes”⁷⁶.

La construcción de locales para espectáculos continuó en Melilla. El 23 de diciembre de 1912, con la celebración de una fiesta benéfica a beneficio de la Cruz Roja, se inauguraba un enorme pabellón de madera con carpintería interior de diseño vienés, el Salón Kursaal, en la calle Joaquín Costa, que empezó ofreciendo espectáculos de variedades y cinematógrafo. Era parte de un parque de atracciones, pero al año siguiente estas se clausuraron y solo se mantuvo el cine. En diversas ocasiones, amenizados los intermedios por la banda del Regimiento de Melilla, pudieron contemplarse en su pantalla *Las Aventuras de Catalina*, *El Calvario de una Reina* o *Cabiria*. El Kursaal exhibía filmes de la casa Pathé. La temporada de invierno de 1914 se abrió con dos reportajes que recogían la invasión alemana de Bélgica y *El ejército belga en Lieja*⁷⁷; la guerra mundial se hizo así presente ante los melillenses. En las semanas siguientes se proyectó la *Construcción de un puente y una vía férrea por el ejército francés*⁷⁸. No hubo más reportajes de guerra hasta febrero de 1915: la censura impuesta por parte de los beligerantes impidió conocer la evolución del conflicto.

Eso no paralizó la apertura de nuevas salas. Cinco días después de inaugurarse el Kursaal, abría sus puertas otro barracón “espacioso y alegre”, concebido en principio como teatro pero que pronto fue destinado a cinematógrafo, el Alfonso XIII. Muy esperado fue el estreno de la italiana *Nerón y Agripina*⁷⁹ y, sobre todo, avanzado ya 1915, la proyección de 31 reportajes de la Gaumont sobre la Gran Guerra.

Por otra parte, la nueva posición de España en el Norte de África a partir del Tratado de Fez firmado el 27 de noviembre de 1912 por el que se establecía el

⁷⁴ *El Telegrama del Rif*, 16 de febrero de 1912.

⁷⁵ *El Telegrama del Rif*, 17 de mayo de 1913.

⁷⁶ *El Telegrama del Rif*, 30 de marzo de 1915.

⁷⁷ *El Telegrama del Rif*, 29 de octubre de 1914.

⁷⁸ *El Telegrama del Rif*, 31 de octubre de 1914.

⁷⁹ *El Telegrama del Rif*, 11 de febrero de 1915.

Protectorado Español en Marruecos, permitió a Francisco Requena reflexionar sobre las enormes posibilidades que el cine ofrecía en este contexto. En su artículo “La cinematografía en el Rif” insistía en que debería ser utilizado, como ya hacían el resto de las potencias, “en las grandes misiones y comisiones colonizadoras”⁸⁰. A su modo de ver, sería útil para el propio ejército español, pues en las proyecciones concurrían como iguales “jefes, oficiales, clases y soldados”⁸¹; de este modo se “unifica el pensar y el sentir de tantos elementos heterogéneos como aquí se reúnen”. En segundo lugar, le confería al cine un enorme valor como “elemento educativo y como medio de ganar las simpatías de los indígenas”⁸². En sus conversaciones con la clase alta local, había percibido su admiración hacia España, por lo que consideraba al cine un modo muy aprovechable de mostrar la cultura y los avances españoles, “nuestras ciudades, nuestras instituciones y explotaciones agrícolas e industriales, nuestras costumbres, nuestros juegos (...) como hace Inglaterra Francia, Alemania, Italia, Estados Unidos y Japón.” Por los testimonios recibidos —continuaba el cronista—, en Marruecos tienen la idea de que “no somos un pueblo conquistador ni sanguinario, sino culto, progresivo y humano”⁸³.

Con mayor o menor visión de futuro, la exhibición en Melilla continuó creciendo. Para las fiestas patronales de 1913, se ofrecieron películas en seis locales: el Reina Victoria, el Alfonso XIII, el Salón Imperial, el Kursaal, el Variedades (antiguo Libia que había sido traslado al construirse en sus terrenos el primer colegio femenino de monjas) y otro cinematógrafo público ubicado en la plaza de España⁸⁴. Poco a poco, Melilla comenzaba a ocupar un sólido espacio en el panorama artístico y cinematográfico nacional. A partir de octubre de 1914, ya de forma continua, va a figurar en la sección “Cine en Provincias” de *Arte y Cinematografía*, y en la sección “*El Cine en provincias*” de *El Cine*, como ejemplo de ciudad que programaba habitualmente en sus salas fijas cumpliendo las normas de seguridad dictadas en la Ley de Espectáculos Públicos de 1913. Además, actúan en ellas figuras como Catalina Bárcena

⁸⁰ *Arte y Cinematografía*, 1 de noviembre de 1912.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *El Telegrama del Rif*, 8 de septiembre de 1913.

o Enrique Borrás. La exigencia de los espectadores y de la crítica había aumentado lo suficiente como para despreciar a las compañías mediocres que “muy bien se podían haber quedado en donde estaban”⁸⁵.

Pero la Gran Guerra obligó a reorganizar el mundo del espectáculo melillense. A mediados de 1915, solo dos salas, el Kursaal y el Alfonso XIII, podían ofrecer películas. A causa del conflicto, la producción europea se contrajo, apenas había celuloide para abastecer a las salas nacionales y menos para enviar a los países neutrales. Por otra parte, gran número de técnicos y operadores habían sido llamados a filas y estudios y laboratorios fueron cerrados. Todo ello sin contar con las enormes restricciones impuestas por la censura y, más aún, por el transporte de mercancías. No obstante, pronto los beligerantes comprendieron el valor del cine como medio de distracción y entretenimiento y su utilidad como instrumento de propaganda: el cine devino en arma imprescindible en una guerra que afectaba al orbe entero⁸⁶.

Entretanto en Ceuta, desde bien pronto, gran parte de su población había tenido la oportunidad de contemplar las imágenes en movimiento. En 1897, el Teatro Principal ofreció las primeras proyecciones. Tal fue el éxito que, por problemas de seguridad, a los ocho días el espectáculo tuvo que trasladarse al otro coliseo de la ciudad, el Variedades⁸⁷. En 1901 llegaba el primer aparato ambulante, seguido de otro en 1904; en 1905 se instalaba un proyector de la marca Pathé en el Principal, cuya sesión inaugural se hizo a beneficio de los sargentos de la guarnición. Desde Sevilla, Cádiz o Granada continuaron acercándose los exhibidores con sus aparatos para ofrecer las vistas de los catálogos Pathé y Gaumont, incluyendo cintas de actualidad, como el entierro de los reyes de Portugal sucedido el 1 de febrero de 1908 y que se proyectaba en el Palais-Victoria el 19 de ese mismo mes. También fue de sobrecogedora actualidad la sesión ofrecida en el Variedades el 4 de noviembre de 1909, a beneficio de las víctimas del Barranco del Lobo. Los dramáticos sucesos conmocionaron a toda la población, consciente de su posición fronteriza.

⁸⁵ *Arte y Cinematografía*, 2 de enero de 1916.

⁸⁶ Sobre el cine de la Primera Guerra Mundial en España véase Josefina Martínez Álvarez, “El cine como arma durante la Primera Guerra Mundial”, en *La guerra en el arte*, ed. por Enrique Martínez Ruiz et alii, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017), 835-862.

⁸⁷ Véase José Luis Gómez Barceló, “El cine en Ceuta”, en *Memoria del cine*. ed. por Eloy Martín Corrales et alii (Melilla: Ciudad Autónoma de Melilla, 1999), 59-76.

El establecimiento del Protectorado influyó en el crecimiento de Ceuta. Y a este desarrollo acompañó el cine, convertido en floreciente negocio. Así, se erigieron dos barracones estables y seguros, el Teatro del Rey, inaugurado en 1915, diseñado por el arquitecto municipal ceutí Santiago Sanguinetti, que pronto se quedaría pequeño, y el Teatro Cine Apolo, del mismo arquitecto, con capacidad para 1.300 espectadores y que abría sus puertas en las fiestas del Carmen de 1916.

En el resto del Norte de África también se hicieron grandes inversiones para llevar el arte de Talía y el cine a los nuevos territorios. El coliseo más deslumbrante fue el Cervantes de Tánger. El deseo personal de la sevillana Esperanza Orellana hizo realidad el sueño de mostrar en África la cultura occidental. El 2 de abril de 1911 se colocaba la primera piedra de uno de los teatros más monumentales y modernos erigidos hasta entonces al otro lado del Estrecho. Con un aforo para 1.400 espectadores, el 11 de diciembre de 1913 abrió sus puertas con *El barquillero* de Ruperto Chapí⁸⁸. En él también serán frecuentes las sesiones de cine.

Asimismo, en Tetuán se inauguraba en 1914 el Teatro Victoria, con el mismo nombre que el erigido en Nador al año siguiente, con una capacidad para 450 espectadores. En 1916 abrió sus puertas el Teatro Español en Tetuán, con un aforo para 825 espectadores y, a continuación, se inauguraba en Alcazarquivir el Teatro Cine Pérez Galdós, con 900 localidades. Ya en 1917, en el Rincón del Medik, el Cine Ideal con capacidad para 274 espectadores modernizaba el pequeño enclave⁸⁹.

En 1915, al hacer balance de este crecimiento, Francisco Requena desde Melilla afirmaba: “Me convezco instantáneamente de la obra de España en Marruecos.”⁹⁰. Y no era solo por el enriquecimiento del entorno, sino por lo que el autor consideraba de mayor valor, la “presencia de los moros en las salas”⁹¹. Según observaba, el cine había supuesto el mejor elemento para un cambio de mentalidad en la población local. Unos asistían al cine con sus mejores ropajes; otros, con su humilde chilaba. Como el resto de la población —observa el cronista— se ríen con las comedias, sufren con los dramas, se

⁸⁸ *Página personal de José Carlos Canalda*. <http://www.jccanalda.es>

⁸⁹ *Arte y Cinematografía*, N° 400, 1935. Especial. En la década de los treinta, las nueve ciudades del Protectorado más Ceuta y Melilla contaban con 23 salas de cine estables.

⁹⁰ Francisco Requena, “De mi macuto”, *Arte y Cinematografía*, 1 de marzo de 1915.

⁹¹ *Ibidem*.

entusiasman con el ritmo trepidante de los filmes bélicos norteamericanos, se intrigan con lo detectivesco, se embelesan con los ricos decorados de la alta comedia europea y, sobre todo —resalta— con las “bellezas femeninas que, de ser algo *malejas*, producen auténtica admiración”⁹².

Pero no solo pensaba Requena en los marroquíes, también lo hacía en la población española. Insistía una y otra vez en utilizar el cine —como acababan de hacerlo en la Cámara de los Lores, ofreciéndoles películas de propaganda— para mostrar y demostrar toda la obra de España en Marruecos a “tantos antipatriotas que al amparo de la ignorancia popular enemistan al hijo del pueblo con la verdad y la justicia.”⁹³ Un artículo de Enrique Garó publicado en *ABC* en diciembre de 1917 donde reconoce que la “parte colonizada por los españoles resulta un motivo de enorgullecimiento para los hijos de España ya que a su glorioso ejército se le debe de derecho la obra de conquista y colonizadora”, dio pie una vez más a Requena para insistir en la importancia del cine como divulgador de la obra de España en Marruecos.

XAUEN Y ANNUAL: UN TRIUNFO Y UNA DERROTA

Entre los sucesos de Melilla de 1909 y el final de la Primera Guerra Mundial, en España apenas se filmaron películas de contenido castrense, salvo algunas cintas que muestran la modernidad del ejército o los vistosos desfiles de jura de bandera. Así, Antonio Tramullas, en 1912 y con los consiguientes permisos del Ministerio de la Guerra, rodó unas *Maniobras militares* en Zaragoza y unas *Prácticas de un batallón de pontoneros*. Otro asunto fue el de las juras de bandera porque, ya fuera en Barcelona en 1905, Alicante en 1911, Zaragoza en 1916, en Madrid o en San Sebastián, cada año se podía acudir a las salas de cine para reconocer a los quintos y a las unidades militares en una fecha tan señalada. La Gaumont también llevaba en su catálogo tres acontecimientos militares acaecidos en la Barcelona de 1918: la *Jura de la bandera* de

⁹² *Ibidem*

⁹³ *Arte y Cinematografía*, 1 de enero de 1918.

ese año; la *Revista de los individuos de la Cruz Roja con motivo de la entrega de su nueva bandera* y, por último, *Un submarino alemán fondea en el puerto*⁹⁴.

Pero la Gran Guerra cambió definitivamente el formato de los noticiarios. Al inicio del conflicto resultó imposible para los operadores el cumplir con su misión de informar; se les prohibió emplazar una sola cámara en los frentes de batalla de cualquiera de los contendientes y los Estados Mayores coordinaron las actividades de divulgación y propaganda, haciendo del cine un arma más en el frente y en la retaguardia. También se controló la distribución de los materiales. En España, las denuncias de los embajadores obligaron a prohibir numerosas proyecciones, lo que se soslayó con los pases privados para recaudación de fondos⁹⁵.

Cuatro años de conflicto mundial habían perfeccionado técnica y propagandísticamente el uso del cine. Y el gobierno español decidió implementarlo en el escenario marroquí en las operaciones iniciadas en el otoño de 1920. Ese año, desde Tetuán se organizó un despliegue informativo como hasta entonces nunca se había hecho con el objeto de cubrir la toma pacífica de Xauen. Durante los años de la Gran Guerra la región había mantenido una relativa calma para no comprometer la neutralidad española. Además, la política de atracción aplicada por Gómez Jordana había detenido las operaciones militares de importancia. El seguimiento en las Cortes y en la prensa de la situación marroquí mantenía un perfil informativo bastante bajo. No obstante, el general Berenguer continuaba con prudencia una campaña en Yebala, al sur de Ceuta, que culminó con la toma de Xauen y acabó arrinconando al Raisuni. La apabullante presencia de fuerzas que el 14 de octubre de 1920 conducía Castro Girona, hizo que la ciudad levantara bandera blanca con pocos enfrentamientos y bajas. Detrás de las tropas, al momento, entraron los periodistas. A esta rendición el Gobierno le quiso dar una cobertura especial. Para ello se convocó a 22 medios de comunicación nacionales, entre los que se encontraban varios reporteros gráficos y un operador cinematográfico⁹⁶, aunque el Ejército ya llevara el suyo propio, lo que fue celebrado en las páginas de *Arte y Cinematografía*: “Ya era tiempo de que nuestro gobierno pensara

⁹⁴ Todas recogidas en <http://catalogos.mecd.es>

⁹⁵ Véase Martínez Álvarez, *El cine... op. cit.*, pp. 835-862.

⁹⁶ Véase García Palomares, *El origen... op. cit.*, pág. 235.

en tan interesante detalle para nuestra historia”⁹⁷. La exclusiva cinematográfica la obtuvo la Regia Art Film de Barcelona, fundada el año anterior por José Gaspar, un operador con una larga trayectoria en España y en el extranjero⁹⁸.

Las operaciones militares se iniciaron a las cinco de la mañana y poco después los periodistas se trasladaron a Dar Akkuba desde donde presenciaron los acontecimientos. Los corresponsales trasladaron el hecho:

*La ciudad quedó dominada á las once, hora en que fueron tomadas todas las alturas. Dos horas más tarde, el Alto Comisario, con los generales Manzano, Barrera, Davalillo y Vallejo, acompañados de lucidos Estados Mayores, la Comisión civil de Tetuán y representantes de la Prensa, hizo su entrada solemne en Xexauen á los acordes de la Marcha Real, que tocaban las músicas del Serrallo y del regimiento de Ceuta*⁹⁹.

En los días sucesivos se enviaron crónicas desde Larache, Tetuán, Ceuta y Melilla, subrayando los valores patrios, la exaltación al Rey, al Ejército y a España. El resto de la prensa acogió con tibieza la recuperación, aunque en tono positivo: se daba por terminada la conquista de la Yebala y se invitaba a confiar en el inicio de la pacificación. Por su parte, Gaspar filmó escenas de la entrada del ejército en Xauen, reuniéndolas en una cinta, *La toma de Xexauen* que se proyectó en diferentes cines de toda España. Parecía que las insistentes sugerencias lanzadas por el corresponsal de *Arte y Cinematográfica* en Melilla sobre el necesario apoyo de las filmaciones y su difusión en las pantallas nacionales e internacionales de la obra de España en Marruecos, habían sido por fin escuchadas. Llevaba años insistiendo en esa positiva simbiosis puesto que, tras la Gran Guerra, se había demostrado que el cine era uno de los mejores aliados y bien podría utilizarse con efectividad a favor del reconocimiento de la labor en el Protectorado: “Constantemente oigo renegar y hasta maldecir de nuestra intervención en Marruecos... Pero señor... ¡si es que el noventa y cinco por ciento de los españoles ignoran por qué y para qué estamos en Marruecos y qué es lo que allí se ha hecho!

⁹⁷ *Arte y Cinematografía*, 1 de septiembre de 1920.

⁹⁸ Véase González López, *Els anys... op. cit.*, pág. 814.

⁹⁹ *La Época*, 15 de octubre de 1920, en García Palomares, *El origen... op. cit.*, pág. 237.

Mostradlo al pueblo y se asombrará. Y se hará honor y práctica al ejército y hasta a nuestros políticos”¹⁰⁰.

EL CINE, FEDATARIO DE LA VICTORIA

En enero de 1921, desde Sidi Dris hasta Afru y Annual, en la costa melillense, se había establecido una línea de posiciones preparada para el asalto definitivo a la cabila de Beni Urriaguel. La Comandancia General disponía de más de 21.000 hombres, entre jefes, oficiales y tropas. A mediados de marzo la línea estaba asegurada y, tal vez pensando en el éxito de Xauen, con el consiguiente permiso del Comandante General, el delegado de la Gaumont, Antonio Delgado acompañado de un operador y del propietario del salón Alfonso XIII, Antonio Aguado, se desplazaron hasta Sidi Dris para filmar la plaza y sus alrededores. La cinta resultante contenía el desembarque de material militar, la marinería del patrullero *Laya*, un desfile de la policía indígena, el morabito que se venera visto desde la playa, así como “curiosas escenas y paisajes”¹⁰¹.

Aunque habían comenzado a llegar informes de concentraciones guerrilleras lideradas por Abd-el-Krim, todo parecía tranquilo en la zona. Antonio Delgado filmó la jura de bandera en la ciudad¹⁰² y el 21 de mayo se trasladó a Málaga para rodar la visita del Rey. Nada hacía prever que, quince días después, el 2 de junio, la harka amiga de Tensaman se iba a volver en contra y atacara Sidi Dris, pudiendo resistir 26 horas gracias a la ayuda del *Laya* y de la aviación. Menos aún se podía prever el desastre desencadenado a partir del 21 de julio en Annual. El Gobierno ocultó lo sucedido a la opinión pública, acalló a la prensa y minimizó los daños. El 25 de julio el Consejo de Ministros decretó la censura previa, lo que exacerbó los ánimos antibelicistas de la sociedad. Esta situación se mantuvo hasta el 14 de agosto al asumir Maura la presidencia en su quinto y último gobierno. Se establecieron, en lugar de la censura previa, una serie de temas de los que no se podía escribir, lo que venía a ser lo mismo. Con la llegada de La Cierva al Ministerio de la Guerra, el 12 de septiembre, se volvió a

¹⁰⁰ Paco Requena, “Para el señor ministro de la Guerra”, *Arte y Cinematografía*, 1 de enero de 1918.

¹⁰¹ *El Telegrama del Rif*, 16 de marzo de 1921.

¹⁰² *El Telegrama del Rif*, 10 de mayo de 1921.

la situación anterior: solo podrían publicarse las noticias oficiales y las informaciones periodísticas que coincidiesen con ellas. Así se mantuvo amordazada la prensa hasta el 20 de octubre¹⁰³.

No obstante, a primeros de septiembre, Delgado acompañó al general Fresneda con sus tropas que protegían un convoy compuesto por la columna Farnesio, el tercio de extranjeros y batallones de la Reina entre otros, para aprovisionar los blocaos y reparar el tren blindado de abastecimiento¹⁰⁴. A los quince días, la Gaumont estaba presta a servir *España en África. Campaña 1921*. Un reclamo publicado en *El Cine* prometía “emocionante y detalladísima información de la guerra de Marruecos”¹⁰⁵. La cinta estaba dividida en cinco partes: la primera, titulada “Poco antes de la traición”, que contenía vistas de Melilla antigua, Annual y Sidi Dris, la oficialidad del *Laya*, escenas del general Silvestre y de la jura de bandera. La segunda, “Después de los sucesos”, con imágenes de los campamentos levantados en el límite de la ciudad y el bombardeo del Gurugú desde el *Alfonso XIII*. La tercera, “En el Zoco el Had de Benisicar”, que mostraba las tropas del general Neila defendiendo una posición y la salida de una columna para proteger un convoy. La cuarta, dedicada a los legionarios y a los regulares con sus mandos en acción y, por último, “Escenas íntimas de la vida en campaña”, con secuencias en el barbero, escribiendo a la novia, etc.¹⁰⁶. Como no podía ser de otro modo, un operador de la Pathé también se desplazó hasta Beni Sicar para filmar los avances de las columnas camino de Nador.

Por su parte, el 12 de septiembre la Alta Comisaría invitó a 20 periodistas a subir al *Mediterráneo* para acercarse al istmo de La Restinga, a unos 25 km al sur de Melilla, por donde discurrían las tropas del general Cabanellas. Pero tres millas mar adentro, poco se podía ver. El 18 de septiembre se puso a disposición de la prensa otra embarcación para presenciar la toma de Nador. La recuperación de Zeluán y el Gurugú se resaltaron como victorias importantes. El 24 de octubre, a la vez que la legión entraba en Monte Arruit encontrando 3.000 cadáveres insepultos y un hedor a muerte irrespirable, en el Reina Victoria se estrenaba el documental *Marruecos*, un suplemento

¹⁰³ Véase García Palomares, *El origen... op. cit.*, pág. 255.

¹⁰⁴ *El Telegrama del Rif*, 3 de septiembre de 1921.

¹⁰⁵ *El Cine*, 17 de septiembre de 1921.

¹⁰⁶ *El Mundo Cinematográfico*, 22 de septiembre de 1921.

extraordinario de la Pathé que recogía los últimos acontecimientos: “Tanto por su insuperable fotografía como por sus interesantes escenas, esta hermosa cinta (honra de la cinematografía española) fue celebradísima por cuantos admiraron tan extraordinaria película”¹⁰⁷. Tuvo tanto éxito que a continuación se proyectó en el Kursaal y en el Salón Imperial¹⁰⁸. A finales de mes, asegurados los alrededores de Melilla y recuperadas las posiciones perdidas en el verano, se detuvieron las operaciones militares, desapareciendo los corresponsales.

Las imágenes captadas por el operador de la Pathé fueron directas a los cines de Madrid. Desde el lujoso y recién inaugurado Real Cinema, al Príncipe Alfonso, el Cinema España y el Doré programaron durante 25 semanas el *Suplemento Marruecos*. Planos generales de Melilla, de Tizza, de la toma del Gurugú, panorámicas de blocaos, del Monte Arruit o del acorazado *Alfonso XIII*..., ante las evocadoras imágenes, los espectadores “puestos en pie, rendían una gran ovación”¹⁰⁹. La prensa especializada apostillaba: “Aparte del interés narrativo y heroico de estas producciones, poseen un gran valor sentimental, ya que la nación entera puede darse perfecta cuenta de cómo luchan nuestras armas y cómo se desenvuelven los asuntos estratégicos de nuestro Alto Mando en Marruecos. Así lo ha demostrado la opinión que acoge estas revistas con verdadera expectación.”¹¹⁰ Hasta las últimas operaciones, ya a finales de febrero de 1922 (Imagen nº 4), los ojos de todo el mundo observaron, una tras otra, las dramáticas secuencias llegadas del otro lado del Estrecho.

¹⁰⁷ *El Telegrama del Rif*, 25 de octubre de 1921.

¹⁰⁸ *El Telegrama del Rif*, 16 de octubre de 1921.

¹⁰⁹ *Blanco y Negro*, 20 de noviembre de 1921.

¹¹⁰ *Cine Popular*, 8 de octubre de 1921.

Imagen nº 4. José Navarro Alemany filma entrega de armas en Arbaa, 1922



Fuente: García Palomares, *El origen...*, *op, cit*, pág. 296.

En cuanto a la zona francesa, los continuos ataques de los montañeses desde el sur también motivaron el desplazamiento de operadores con las tropas del Mariscal Lyautey en 1922. No estaban dispuestos a consentir que Abd-el-Krim extendiera sus ideas independentistas por su propio protectorado. Así, a través de las filmaciones de la Pathé quedaron también patentes las victorias de su Ejército. Las cámaras recogieron secuencias con los traslados de suministros, el posicionamiento de las tropas en las laderas, los disparos de las unidades de artillería y la conquista de una colina. Finalmente, sometidos los rebeldes, el mariscal Lyautey, junto a sus oficiales, pasaba revista¹¹¹.

PRIMO DE RIVERA Y ALHUCEMAS: EL COLOFÓN

Si entre la prensa y el ejército africano las relaciones fueron bastante tirantes durante todo el conflicto, bien diferente fue en el caso del cine. Sobre todo, a la hora de

¹¹¹ <https://www.britishpathe.com/video/french-moroccan-campaign-1922>

filmar el desembarco de Alhucemas. Ahora sí que el cine se convirtió en un aliado incondicional: todas las filmaciones ofrecieron una imagen única y épica del ejército español.

En abril de 1925 Abd-el-Krim, confiado en sí mismo, con unos 8.000 hombres atacó las líneas defensivas francesas por el sur, en el río Uarga, causándoles una derrota tan amarga como la de Annual. En julio habían caído 48 posiciones de las 66 habidas en la zona. Se contabilizaron cerca de 2.000 muertos o desaparecidos y los heridos superaron los 3.700, unas bajas que suponían el 20% del ejército francés desplegado en su protectorado. Además, entre otras muchas piezas, los rifeños se habían apoderado de 51 cañones y 35 morteros, más de siete millones de cartuchos, 60.000 granadas y 5.000 fusiles. Con todo este material amenazaron Taza y llegaron a estar a solo 30 km de Fez, la capital del protectorado francés.

Pero este avance fue el mayor error de Abd-el-Krim. Los franceses reaccionaron enérgicamente y se sumaron al desembarco español de Alhucemas, una enorme operación aeronaval que se pensaba efectuar en Axdir, cerca del reducto de Abd-el-Krim y su base entre los Beni Urriaguel. Así se lo expuso Primo de Rivera al mariscal Pétain, convencido de que este era el modo de acabar con la insurgencia rifeña. Un desembarco de unos 18.000 hombres para enfrentarse a los cerca de 11.000 que había reunido el jefe rifeño. Finalmente, la operación se desarrolló en la playa de la Cebadilla.

Y si enorme fue el desembarco, igual de ambiciosa resultó la cobertura mediática que se desplegó. Desde junio hasta agosto los medios se ocuparon de preparar a la opinión pública española, francesa y mundial para la ofensiva. Primero, una comisión parlamentaria francesa se desplazó a Fez y al frente cercano, acompañada por la prensa de varios países, debidamente acreditada en el Bureau de Presse del Estado Mayor francés, servicio similar al Negociado de Información y Prensa de la Presidencia del Directorio español. A continuación, los periodistas emprendieron un periplo desde Casablanca y los frentes cercanos hacia Tánger, Ceuta y Melilla para relatar, constreñidos por la censura militar, los mismos asuntos aunque dotados del estilo personal de cada redactor.

Los operadores de cine españoles y franceses se unieron a la comitiva para filmar, el 28 de julio, la llegada de Pétain a Ceuta. El reportaje aparece incluido en el

documental titulado *Guerra de África* (Actualidades Gallardo, 1926)¹¹², que presenta un esquema clásico: llegada al puerto de Primo de Rivera “el caudillo encargado por España para el mando de sus ejércitos, presidente de su gobierno y bravo soldado” — rezan los intertítulos—, que es recibido por sus hombres, “pequeños tornillos de la máquina guerrera que ha de poner en marcha el caudillo”. El General saluda a la bandera, pasa revista a las tropas y se dirige a la ciudad. A continuación, junto a su Estado Mayor, va al encuentro del mariscal Pétain. Ambos mandatarios se inclinan ante la enseña española, pasan revista y se encaminan a la Comandancia. El uso de los planos cortos de ambos generales confiere al breve documento una enorme fuerza discursiva.

Será también Primo de Rivera en *España en Alhucemas: Septiembre, 1925*, reportaje realizado por el Estado Mayor Central y filmado por el comandante de Artillería Zaragoza¹¹³, el único personaje que aparezca en plano medio, mayestático, desde la barandilla del *Alfonso XIII* y siguiendo las operaciones del desembarco (Imagen nº 5). El general Saro será el otro personaje que también aparecerá en solitario, pero en un plano general, y el almirantazgo de la flota, junto a Primo de Rivera, posará ante la cámara en una escena de conjunto.

Imagen nº 5. Primo de Rivera en *España en Alhucemas: Septiembre, 1925*



Fuente: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/espana-alhucemas-septiembre-1925/2916041/>

¹¹² <https://www.rtve.es>

¹¹³ *ABC*, 26 de noviembre de 1925.

Dividido en tres partes, el documental se inicia con el embarque en Ceuta, el sobrevuelo de aviones e hidroaviones, la toma de la Cebadilla —ya en la segunda parte—, bombardeos y cañoneos desde el mar, el avance sobre las crestas cercanas, el desembarco de hombres y pertrechos y el campamento instalado en derredor de la playa. Por último, ya en la tercera parte, se muestra el escenario de las operaciones, un hospital de campaña y el traslado de heridos al buque hospital para concluir con un desfile de la victoria delante del palacio de Buenavista en Madrid. El documental se presentó en el cine Monumental de la capital. Por el local pasó “lo más saliente de nuestra guarnición”, jefes y oficiales y 4.000 soldados: “El entusiasmo fue tan grande como la emoción producida por tantos motivos de heroísmo y tantos arranques de gentileza realizados por nuestros hombres de guerra.”¹¹⁴ Y una vez más, el corresponsal en Madrid de *Arte y Cinematografía* apostillaba: “Mucho, muchísimo se hubiera hecho para la causa de Marruecos si desde 1907 hasta el día hubiera habido un operador permanente que a diario nos hubiera dado a conocer la formidable labor de España en Marruecos.”¹¹⁵ El 26 de noviembre de 1925 se proyectaba en el Príncipe Alfonso y en el Real Cinema de Madrid para un país anhelante de paz¹¹⁶.

El desembarco fue una noticia de alcance internacional. Reporteros de las más prestigiosas empresas cinematográficas tomaron imágenes del final de una larga y costosísima guerra: las norteamericanas United Artists y la Metro Goldwyn Mayer; la francesa Pathé y la UFA alemana; las productoras y distribuidoras españolas Exclusivas Diana, Vilaseca y Ledesma, Cinematográfica Cuevas y la Studio Film¹¹⁷.

Actualidades Cinematográficas Gallardo, de la empresa del Teatro del Rey de Ceuta, reunió gran parte de estos materiales en *Guerra de África*. Compuesta por nueve partes, tras la entrevista de Primo de Rivera y Pétain, siguiendo una secuencia más o menos cronológica, muestra elementos y momentos significativos del conflicto hasta su final. En la segunda parte, Berenguer visita al gran Visir de Ceuta quien recibe pleitesía de sus huéspedes, para continuar con la descripción de las fuerzas operativas españolas: el

¹¹⁴ *Arte y Cinematografía*, 1 de noviembre de 1925.

¹¹⁵ *Arte y Cinematografía*, 1 de noviembre de 1925.

¹¹⁶ *ABC*, 26 de noviembre de 1925.

¹¹⁷ Intertítulos de todas estas empresas aparecen en la versión conservada de *Guerra de África*.

práctico campamento de la Legión en Dar Riffien; su granja, las caballerizas, el arduo cultivo de la tierra, sus mandos —Millán Astray y Huguet—, el preciso armamento y el desenfado de los legionarios, “los del alegre morir”, que posan divertidos ante la cámara. El tercer apartado se detiene en varios cuerpos del ejército y en su moderno material de guerra: sólidos camiones blindados, largas panorámicas recogiendo las escuadrillas de *Foker* comandadas por el general Soriano y la actividad del piloto Alfonso de Orleans, revisando su aeronave. El Crucero *Reina Victoria* listo para intervenir, los gigantescos hidroaviones; en suma, toda la fuerza hispano-francesa armonizada para alcanzar un solo objetivo, la pacificación de Marruecos. No faltan escenas emotivas: el soldado que escribe a su amada o el que muestra sus amuletos.

La cuarta parte se refiere al valor de la recuperación de Xauen, en “el corazón de hierro” de las tropas indígenas dirigidas por el comandante Capaz. Muestra el reportaje la belleza y animación de la céntrica, ahora plaza de España, de la ciudad santa, resaltando los intertítulos la agradecida acogida de los comerciantes al ejército liberador tras sufrir los “asaltos de los montañeses” y, como toque de humor, planos de hebreos allí asentados que, indica un rótulo, “la primera vez que entramos en Xauen nos recibieron a los gritos de ¡Viva Isabel II!”. Los planos generales tomados desde la lejanía hablan de penosos riscos y escaladas por laderas yermas, que dan idea de los combates entablados para conseguir la ansiada paz; posados de alegres soldados abrasados por el sol dan fe del “triunfo completo de nuestro ejército”. Triunfo patente tras la recogida de las armas.

Los tres últimos capítulos están dedicados al desembarco de Alhucemas. Largas panorámicas de la flota, barcazas “K” con tropas y armamento; planos cortos de soldados de tropa cariacontecidos que contrastan con el desparpajo de los legionarios; secuencias con los oficiales al mando de las diferentes operaciones: Sanjurjo, Saro, Liniers y Franco. Finalmente, tras un conjunto desordenado de imágenes sobre el poblado de Cala Quemado, su nuevo alcalde y varios guardiaciviles, el reportaje culmina con un cartel apuntado con fusiles aludiendo a las armas recogidas en Axdir.

La crítica especializada se mostró decepcionada con este tipo de documentales y los consideró nuevamente un “error grave” al mostrar “unos desembarcos de tropas, o material de guerra, la visión de unos buques que permanecen en el campo del objetivo que baila horriblemente durante varios minutos y metros, el aspecto panorámico de las

elevadas montañas de estas tierras y las figuras más o menos interesantes de prestigiosos jefes del valeroso ejército español”¹¹⁸. El historiador y crítico del diario ilustrado barcelonés *El Día Gráfico*, Alfredo Serrano¹¹⁹, desde Tetuán, clamaba por la producción de otro tipo de filmes:

*El esfuerzo español en África. El esfuerzo de una nación que civiliza un territorio, su labor, su obra verdadera se ve en las ciudades que creó. Las casas, los jardines, las carreteras, las industrias y el comercio, las escuelas sobre todo, son la más viva expresión de este esfuerzo. Y eso los españoles no lo han visto aún en una película (...) Son las calles nuevas y las céntricas de una población, el indumento y el aspecto de las gentes, el comercio, los teatros y los hoteles lo que acredita el progreso (...) Y eso, todo eso debe mostrarse a los españoles, del Marruecos que han modernizado, y civilizado a costa de mucha sangre, muchas lágrimas y muchos millones. Serán mil veces más interesantes las películas que ofrezcan eso que las que, como esa última que vi en Ceuta, nos plasman un panorama aburrido y nos enseña unas barcazas llenas de material de guerra. ¡Si siquiera nos ofrecieran algo de la notable acción militar!*¹²⁰.

Estas aspiraciones se materializarán durante los siguientes años en varios reportajes de diversa índole. El primero, *Viaje de Sus Majestades a Marruecos* (J. Almeida, 1927), que recoge el periplo de Alfonso XIII, la reina Victoria y otras autoridades por varias ciudades del Protectorado, visita que también fue seguida por los operadores de la Paramount News los días 5 y 6 de octubre de 1927¹²¹.

Otros aspectos son los reflejados durante 1929 en cuatro reportajes más: *Para Marruecos en la paz*, del comandante Tomás García Figueras, *Marruecos en la guerra y en la paz*, del realizador Luis Ricart, y dos documentales turísticos para la Exposición Iberoamericana de Sevilla y la Internacional de Barcelona titulados *Melilla* y *Larache* que supondrán un antecedente de las campañas publicitarias realizadas en los años treinta para promocionar el turismo a través del Comité Oficial del Turismo en Marruecos.

¹¹⁸ *Arte y Cinematografía*, 1 de noviembre de 1925.

¹¹⁹ Ese año acababa de publicar uno de los estudios pioneros sobre el cine español: *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción-cinematográfica en España. Su pasado, su presente y su porvenir*. (Barcelona, 1925).

¹²⁰ *Arte y Cinematografía*, 1 de noviembre de 1925.

¹²¹ <https://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-real-alfonso-xiii/alfonso-xiii-ceuta/2833158/>

Pero el proyecto que más parecía acercarse a estas propuestas era el documental ideado en 1928 por Rafael López Rienda, corresponsal de *El Sol* y *El Defensor de Granada* y sargento de regulares, guionista y director de *Águilas de Acero* (1927) y de *Los héroes de la Legión* (1928). Pretendía rodar “una película patriótica”¹²² que mostrara a la sociedad española y en el extranjero la obra española en África: “Todos los países tienden a hacer propaganda de sus costumbres, de su historia, de sus bellezas, ¿por qué España ha de permanecer indiferente y no copiar siquiera lo que hacen los demás países cuando tantas y tantas bellezas y tan hermosa historia tiene nuestra patria?”. En esta línea, había rodado sus otros dos filmes para “rendir homenaje a nuestros valientes aviadores y legionarios y en general al Ejército de operaciones. Pero quiero seguir propagando nuestras cosas de África”, afirmaba. Su intención era ilustrar con su película una serie de conferencias en la América española sobre la obra civil de España en Marruecos y “extenderlas a los últimos rincones de España también, pues por desgracia se desconoce lo que se ha hecho aquí”. Junto al operador Carlos Pahissa¹²³, y aprovechando un pase en Melilla de *Águilas de Acero*, López Rienda desveló sus proyectos inmediatos. Entrevistado en *El Telegrama del Rif*, donde también había colaborado, comentó su intención de filmar en esos días varias secuencias sobre “Melilla en domingo, esos domingos llenos de luz y de caras bonitas”¹²⁴, escenas que se proyectarían a continuación en el Alfonso XIII, “la película completa de la zona oriental, la daremos después” anunciaba. Así, el 6 de marzo se exhibió ese primer rollo, titulado *Melilla al día*, y a la semana siguiente, tras pasar por Villa Sanjurjo, se hizo otra proyección. Pero, desgraciadamente, un accidente automovilístico truncó su vida. El 22 de marzo, en Valencia y junto a otros periodistas, su coche chocó violentamente contra un carro rodando por la cuneta. Seis meses después, con solo 31 años, fallecía en Madrid¹²⁵.

Su documental, titulado *Marruecos en la paz*, fue remontado en 1951 por la Dirección General de Marruecos y Colonias. Consta de cuatro partes: una primera, dedicada a los antecedentes bélicos; la segunda, sobre las peculiaridades urbanas y las

¹²² *El Telegrama del Rif*, 9 de febrero de 1928

¹²³ Director de fotografía en más de veinte largometrajes. Hasta ese momento solo había colaborado en seis filmes a las órdenes de Florián Rey, López Rienda y Agustín Carrasco.

¹²⁴ *El Telegrama del Rif*, 9 de febrero de 1928.

¹²⁵ *El Telegrama del Rif*, 16 de septiembre de 1928.

costumbres de Xauen, Tánger, Larache y Alcazarquivir, para, luego dedicar un apartado mayor a Melilla. En la última parte, además del recorrido por los acuartelamientos de Regulares en Sengagan y Nador se recoge la actividad educativa, sanitaria, agrícola y comercial en los zocos. “Todo lo hecho y conseguido —paz y colonización—, aún nos pide un recuerdo”, proclama el último rótulo. La cinta demostraba cómo la labor de España en Marruecos había impulsado el desarrollo de la región, tal y como le habían confiado las grandes potencias.

CONCLUSIONES

El cine inició su andadura a la par que la expansión colonialista de principios del siglo XX. Al poco tiempo de su nacimiento, las empresas cinematográficas enviaron a sus camarógrafos para tomar imágenes que saciaran la curiosidad del público sobre la fortaleza de las naciones, sus mandatarios, sus ejércitos y el exotismo de parajes lejanos. Un mercado muy floreciente que pronto se nutrió de las victorias sobre un incógnito enemigo, construido visual y retóricamente como el “otro”, y que alimentaba el sentido de civilización y pertenencia en las metrópolis y en los enclaves coloniales. Por su parte, los grupos de poder de las grandes potencias aprovecharon el furor provocado por el nuevo espectáculo para mostrar a sus ciudadanos la importancia de tener colonias.

A su vez, los ejércitos occidentales muy pronto descubrieron el enorme valor de las imágenes en movimiento como aliadas indiscutibles en sus avances civilizadores. A las tropas enseguida las acompañaron los operadores, que establecieron un discurso específico para narrar esas victorias. Lo mismo que los diarios, las informaciones fueron agrupadas y ordenadas en secciones y, como los rotativos, se distribuía periódicamente. Tanto los filmes franceses como los norteamericanos, alemanes, británicos o españoles recogieron escenas de la salida de los soldados, su travesía, la llegada a los puertos coloniales, los edificios de la administración ultramarina, panorámicas con parajes selváticos, montañosos o desérticos, las milicias coloniales, los sistemas de transporte, las tierras roturadas y el exotismo de los nuevos territorios, junto a los bailes nativos, los mercados locales y diversas escenas de la vida cotidiana. Todos los reportajes cultivaban con éxito un mensaje similar: se estaba educando a los colonizados en el

occidentalismo, una ideología que solo podía entenderse mediante el trabajo disciplinado cuyo fruto era la armonía allende los mares.

En España, una industria cinematográfica incipiente también colaboró con la empresa civilizadora. Los primeros acontecimientos en que España participa, los sucesos de Casablanca de 1907 fueron proyectados en diferentes cines nacionales. Las distribuidoras llevaron en sus catálogos las cintas que permitieron conocer los graves sucesos que colocaron en las pantallas mundiales al que pronto sería el protectorado español y francés.

Pero fue la toma del Gurugú de 1909 el primer hecho de armas que las productoras españolas y francesas lanzaron al mercado internacional de las actualidades. A partir de aquí, las victorias y los avances en la pacificación serán recogidas por las cámaras para satisfacer esos sentimientos patrióticos despertados y la necesidad de conocer “verazmente” los hechos. Eso sí, los operadores trabajaron bajo las mismas cortapisas que los corresponsales de prensa establecidas por las normas censoras del Estado Mayor Central.

Por otro lado, el crecimiento del parque cinematográfico fue considerado como una expresión de la modernización norteafricana. Ciudades en constante desarrollo acogieron al espectáculo más innovador como un elemento definitorio de esa civilización, como la mejor vía para la penetración pacífica. En cierto modo, el cine fue un medio para ganar la voluntad de una parte significativa de dirigentes y etnias indígenas despertando su admiración por España, lo que contribuyó a que, progresivamente, muchos abandonaran su actitud beligerante. La presencia de marroquíes de cualquier condición social en las salas indicaba que el proceso de aculturación comenzaba a dar sus frutos.

Tanto la producción como la exhibición cinematográfica actuaron como agentes activos a la hora de transmitir los beneficios de la colonización en el propio protectorado y entre los peninsulares. A su valor socializador, artístico y empresarial se unió otro aspecto, la divulgación. Quienes vivían de continuo la “obra civilizadora” clamaban por ese uso del cine para mostrar y demostrar la significación de la tarea realizada en las zonas confiadas para su desarrollo. Esperaban obtener del cine la ayuda inestimable para

difundir una acción “necesaria y encomiable”, encomendada por las potencias a España que se mostró dispuesta a cumplir con sus compromisos internacionales.

BIBLIOGRAFÍA

- Benet, Vicente J. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Ekchajzer, François. “Le Pathé Journal”. En *Pathé premiere empire du cinema*, dirigido por Jacques Kermabon, 320-331. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.
- Elena, Alberto. *La llamada de África: Estudios sobre el cine español colonial*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2010.
- Fuhrmann, Wolfgang. “German Colonial Cinematography in Africa”. *Africa Studie Centrum*, (2003). www.ascleiden.nl
- García Palomares, Antonio. “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, Universidad Complutense de Madrid, 2014. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/27709/1/T35547.pdf>
- Gómez Barceló, José Luis. “El cine en Ceuta”. En *Memoria del cine. Melilla, Ceuta y el Norte de Marruecos* editado por Eloy Martín Corrales et alii, 59-76. Melilla: Ciudad Autónoma de Melilla, 1999.
- González López, Palmira. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987.
- Lahoz, Juan Ignacio. *A propósito de Cuesta. Escritos sobre el comienzo del cine español. 1896-1920*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2010.
- Marchán, Jesús. “Tarragona en 1909: entre el militarismo, el clericalismo y la candidatura popular”. En *Semana Trágica. Entre las barricadas de Barcelona y el Barranco del Lobo*, editado por Eloy Martín Corrales, 303-345. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2011.
- Martín Corrales, Eloy. “El cine español y la guerra de Marruecos (1896-1994)”. *Hispania, Revista Española de Historia*, vol. 55, nº. 190, (1995): pp. 693-708.
- Martínez Álvarez, Josefina. *Los primeros veinticinco años del cine en Madrid, 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española, 1992.
- . “El cine como arma durante la Primera Guerra Mundial”. En *La guerra en el arte*, editado por Enrique Martínez Ruiz et alii, 835-862. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017.

- Parés, Luis E. *La actividad de Antonio de P. Tramullas como síntoma de la naciente industria cinematográfica española*. Trabajo fin de máster, Universidad Rey Juan Carlos, 2012. <https://www.academia.edu/>
- Rotellar, Manuel. *Cine Aragonés*. Zaragoza: Cineclub Saracosta, 1970.
- Santaolalla, Isabel. *Los “Otros”: etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- Saro Gandarillas, Francisco. “El cine en Melilla”. En *Memorias del cine*. Melilla, Ceuta y el Norte de Marruecos, editado por Eloy Martín Corrales et alii, 87-93. Melilla: Ciudad Autónoma de Melilla, 1999.
- Terreros Ceballos, Gonzalo. “Antonio Maura y la cuestión marroquí”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/22275/1/T34561.pdf>
- Veyre, Gabriel. *Dans l'intimité du sultan, au Maroc, 1901-1905*. Casablanca: Afrique-Orient, 2008.