

PASEANDO POR LA DRAMATURGIA DE LA GUERRA DE CRIMEA: ¿UN ENSAYO GENERAL DE LA GUERRA DE ÁFRICA?

MARIE SALGUES
Universidad de París VIII
marie.salgues@laposte.net

(Recepción: 06/07/2012; Revisión: 22/08/2012; Aceptación: 22/10/2012; Publicación: 21/11/2013)

I. DE CÓMO LA GUERRA DE CRIMEA SUBIÓ A LAS TABLAS.—2. DE CÓMO LA GUERRA DE CRIMEA LE HABLABA A ESPAÑA DE SU PRESENTE.—3. DE LA GUERRA DE CRIMEA A LA GUERRA DE ÁFRICA.—4. CONCLUSIONES.—5. BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN

En 1854-1855, Francia forma parte de la coalición que lucha contra la Rusia zarista en Crimea, participando activamente en este conflicto que termina victoriosamente para las fuerzas aliadas con la toma de Sebastopol. Si bien España queda al margen de la conflagración, algunos militares españoles acuden al teatro de la guerra, ya porque pidieran (y consiguieran) una excedencia para ello, ya porque fueran designados como integrantes de la comisión de observación sufragada por el gobierno, como fue el caso del general Prim, entre otros. En este contexto, la guerra de Crimea parece haber funcionado como una cámara de experimentación para las estrategias, tanto políticas como textuales, que los diferentes actores de la guerra de África pondrán en marcha, cinco años después. Entre ellos, el general Prim, que se las ingenia para ocupar una posición destacada en el conflicto marroquí y sacar un partido muy personal de su mando. Los múltiples puentes que se pueden establecer entre ambas guerras encuentran un eco en el teatro de actualidad militar destinado a ensalzarlas, haciendo de Crimea y África dos conflictos, dos escenarios, mucho más cercanos de lo que a primera vista pueda parecer.

Palabras clave: Teatro de actualidad militar; guerra de Crimea; guerra de África.

BROWSING PLAYWRITING ABOUT THE CRIMEAN WAR: A DRESS REHEARSAL FOR THE AFRICAN WAR?

ABSTRACT

In 1854-55, France belonged to a coalition fighting the tsarist Russia in Crimea and actively participated in the conflict which ended with the victory of the allies and the fall of Sevastopol. Even if Spain did not really entered the conflict, a few members of its armed forces went there, either because they had asked for (and got) a leave or because they had been designated to be part of an observation commission financed by the government, as happened for example to General Prim. In this context, the Crimean war apparently worked as a sort of experiment for the different strategies, in politics as well as in texts, which the different participants in the Spanish-Moroccan war used five years later. Among them, General Prim who did his best to be in the limelight in the African war and get a very personal benefit from his command. The numerous links that can be found between both wars are echoed in the patriotic theatre aimed at glorifying them, making the Crimean and the African wars much closer conflicts and scenes than could have been thought first.

Key words: Patriotic theater; Crimean war; African war.

* * *

Al estudiar la política exterior de la Unión Liberal, el historiador Inarejos Muñoz defendió la idea de que esta *no* hilvanó una serie inconexa de expediciones militares más o menos románticas o quijotescas, sino una política estratégica que respondía a una visión global: la España de entonces, ante el temor a perder sus últimas colonias americanas, siempre intentó y consiguió mantener una «inusual» y fuerte «estabilidad gubernamental» (1). Entre todos los conflictos que jalonan el periodo, la guerra de África constituye un caso emblemático debido a «la ascendencia que ejerció en el plano político, simbólico y estratégico sobre el resto de las campañas» (2), una ejemplaridad que también resalta la producción de *teatro militar de actualidad* (3) ya que ningún conflicto de la segunda mitad del siglo XIX generó tantas obras dramáticas como este (4). Para los historiadores, este modelo encuentra una fuente de inspiración en la guerra de Crimea y la utilización que de ella hizo la Francia imperial de Napoleón III. Así se explica que Inarejos Muñoz titulara «La campaña de África de la Unión

(1) INAREJOS MUÑOZ (2010):167-177 y 167 para la cita.

(2) *Ibíd.*: 11.

(3) Llamo «teatro militar de actualidad» a las obras escritas al calor de un conflicto y tomando este como tema central para infundir y exaltar el patriotismo. Una panorámica de este teatro, para los años 1859-1900, en SALGUES (2010).

(4) SALGUES (2010). De un corpus de unas 200 obras de actualidad militar que comentasen los 12 conflictos o enfrentamientos que enlutaron la España de la segunda mitad del siglo XIX, más de 80 conciernen a la guerra de África (p. 246 y el catálogo del corpus, pp. 309-318).

Liberal, ¿una Crimea española?» el capítulo dedicado al conflicto marroquí de 1859-1860 (5). Sin embargo, y a pesar de la importancia que esta guerra cobra en la historia mundial de los conflictos (6), no suele aparecer en las historias españolas del siglo XIX por una razón evidente: España no participó en ella. Lo más normal es que solo se mencione, cuando se hace, como factor de desarrollo económico de la España isabelina, ya que a raíz del conflicto las exportaciones de trigo, principalmente destinadas a Francia e Inglaterra, aumentaron extraordinariamente para suplir la falta de suministro ruso (7). María Teresa Menchén ha estudiado detenidamente la vertiente diplomática de la neutralidad española a lo largo del conflicto, y ha demostrado que los rápidos beneficios económicos fueron un potente argumento para seguir manteniendo a España fuera del conflicto. También ha recalcado la importancia que pudieron cobrar otros factores como la oposición mayoritaria de la opinión pública o la conciencia de que el país no estaba en condiciones de prestar una ayuda que no lo pusiera en apuros, por la falta de material y de soldados preparados (8).

Hemos localizado un par de piezas teatrales destinadas a darle eco a esta conflagración un tanto exótica para los españoles, y las utilizaremos aquí para analizar cómo se forjó en torno a la guerra de África la idea de una guerra modélica, indagando sobre todo en la génesis de la retórica que hizo de ella el conflicto español más popular de la segunda mitad del siglo XIX. No se trata, evidentemente, de demostrar que los españoles que se vieron implicados directamente en la guerra de Crimea actuaron para preparar a la opinión pública a una guerra futura en Marruecos, cuya existencia se desconocía cinco años antes (9). Esto solo se dio en 1859, cuando ya quedó claro que España no iba a

(5) INAREJOS MUÑOZ (2010): 15. Las notas 28 y 56 de las pp. 25 y 39 ahondan en los paralelismos entre sendos conflictos. Comentando los recelos que el conflicto marroquí acaba despertando en Inglaterra y Francia, temerosas de conquistas territoriales, comenta el historiador: «Y no por los numerosos puntos de contacto existentes entre la campaña marroquí y la guerra que ambas habían sostenido coaligadas contra Rusia en Crimea. Paralelismos que abarcaron, entre otros, el intento de neutralización de las facciones liberales radicales, el atenazamiento de la prensa para ensalzar la unión nacional, el soterramiento de los sinsabores de las operaciones o la articulación de apologías liberales y discursos civilizadores» (pp. 168-169).

(6) Así por ejemplo, la enfermera británica Florence Nightingale, entre otras mujeres, consigue alertar a la opinión pública sobre las atroces condiciones higiénicas y sanitarias de los soldados a los que ha seguido a Crimea con otras 38 enfermeras voluntarias, y pondrá las primeras piedras de un edificio que, muy a la larga, desembocará en la creación de la Cruz Roja, entre otras consecuencias. Véase HAROUEL-BURELOUP (2012), s.p. Esta investigadora también recuerda que, por primera vez en un conflicto, un gobierno (el de Gran Bretaña) contrató a un fotógrafo para retratar la guerra. Estas, y otras características del conflicto, justifican la denominación de «primera guerra moderna» que le da el historiador Gouttman (véase *infra*).

(7) Por ejemplo, en LÉCUYER Y SERRANO (1976): 19, y CARR (2002): 264. Este último también resalta el papel que pudo tener la carestía en la revolución de 1854, dado que esas exportaciones masivas provocaron un fuerte aumento del precio del trigo (pp. 244-245).

(8) MENCHÉN (1983).

(9) Si bien los repetidos incidentes en los enclaves españoles en Marruecos y los recelos ante el éxito de la empresa colonial francesa en Argelia permitían pensar en la posibilidad de una

dejar impunes mucho más tiempo las repetidas agresiones que se producían. Lo que queremos resaltar aquí es que cuando estallaron los nuevos incidentes en Ceuta en 1859, muchos se acordaron de la reciente experiencia «oriental» e intentaron aplicar las «recetas» que ya habían resultado provechosas. Y eso a pesar de que establecer semejante continuidad supusiera, a nivel ideológico, darle una vuelta casi completa a la imagen tópica que se tenía del Islam, entre otros elementos comunes a ambos conflictos. Como recordó Martín Corrales

En la España liberal, existió una clara corriente de simpatía hacia un debilitado Imperio Otomano, asediado por la Rusia zarista y el Imperio Austro-húngaro. Se basaba en la creencia en una común y paralela lucha por la libertad, el progreso y la modernización que llevaban a cabo los liberales españoles y los reformistas otomanos, ambas fuerzas enfrentadas a poderosos enemigos exteriores. Lo curioso del caso es que no se consideraba que el Islam fuese un obstáculo capaz de impedir la modernización del Imperio Otomano. Por el contrario, en el caso marroquí se consideraba que la religión imposibilitaba su modernización (10).

I. DE CÓMO LA GUERRA DE CRIMEA SUBIÓ A LAS TABLAS

Si España como país no participó en la guerra de Crimea, el tema no dejó de interesar a la población, o por lo menos así lo dan a entender las frecuentes y minuciosas noticias difundidas por los principales órganos de prensa. Los españoles pudieron seguir paso a paso todos los vericuetos diplomáticos de la llamada «Cuestión de Oriente» desde que, en 1853, surgieran conflictos entre Rusia y el Imperio Otomano respecto a los Santos Lugares. *La Iberia*, *La Época*, *El Clamor Público*, entre otros periódicos, proporcionaron detallados pormenores de cada etapa hasta llegar, a mediados de 1854, a la declaración de guerra de Inglaterra y Francia a Rusia para ayudar al aliado otomano. Aunque Napoleón III presentó esta guerra como la del derecho contra la fuerza bruta, una confrontación entre el liberalismo y el progreso, por una parte, y la autocracia y el inmovilismo por otra (11), el apoyo de las dos grandes potencias europeas al Imperio Otomano tuvo en realidad motivos algo menos altruistas: Inglaterra pretendía poner coto a la expansión rusa en un Medio Oriente que quería

futura guerra con Marruecos, como explica Eloy Martín Corrales: «En todo caso, el comienzo de la conquista francesa de Argelia en 1830 fue determinante en la nueva orientación política para con el país vecino. El miedo a verse rodeado por Francia alimentó el deseo de participar en la conquista del cercano litoral norteafricano. Solo así se explica que un incidente con un representante consular español en Mazagán, estuviera a punto de provocar el envío de tropas españolas a Marruecos en 1844, medida solicitada frenéticamente por la prensa madrileña y barcelonesa [...] El clima bélico resultante explica el posterior estallido de la guerra de África de 1859-1860, conflicto que, lejos de ser un episodio aislado, vino a culminar varias décadas de continuos incidentes entre los dos países». MARTÍN CORRALES (2010): 169.

(10) MARTÍN CORRALES (2010): 171.

(11) GOUTTMAN (2006): 376.

reservarse para sí misma, mientras el Imperio galo buscaba desbaratar la unión de las cortes absolutistas que lo condenaba al aislamiento (12). Nada más desembarcar las tropas, las fuerzas franco-británicas se apuntaron la victoria de Alma, en septiembre de 1854, y pusieron cerco a Sebastopol, un sitio que los rusos intentaron romper en vano en Balaklava e Inkerman. El asedio duró casi un año. Mientras tanto el reino de Piamonte-Cerdeña entró en guerra (enero de 1855) y mandó entonces un Cuerpo expedicionario de 15.000 hombres como refuerzo. Finalmente, el asalto a la torre Malakoff selló la derrota definitiva de Rusia y la caída de Sebastopol, el 10 de septiembre de 1855.

El sitio de Sebastopol y toma de la torre de Malakoff es, precisamente, el título del «drama de grande aparato en tres actos y en prosa» que el dramaturgo Liberto Berzosa estrenó en el madrileño teatro de Variedades el 6 de diciembre de aquel 1855 (13). La obra se amolda al género del teatro de actualidad militar en su vertiente melodramática, al poner en escena la historia de una joven rusa criada por un misterioso benefactor que le enseña el francés para convertirla luego en su espía entre las tropas francesas. Con ella, Uterkoff, el hombre misterioso, pretende vengarse de Alberto, un general francés al que odia por haber sido amante de su hermana antes de desaparecer. Ignorando que se había casado con el francés, Uterkoff había matado a su propia hermana y criado luego a la hija, fruto de ese amor, sin darse a conocer. Consigue comprometer irremediablemente a la joven en un asunto de espionaje y solo anhela verla morir ante los ojos de su propio padre, el general Alberto. Guiado por una especie de sexto sentido que le lleva a interesarse por la joven, auxiliado por Abdul-Sen, enviado extraordinario del Sultán en la corte del emperador ruso y enamorado de una joven rusa que resulta ser la misma espía, Alberto consigue salvar a su hija al mismo tiempo que las naciones aliadas celebran la victoria en Malakoff.

Thomasseau (14) ha estudiado la trayectoria del melodrama francés y ha dedicado uno de los capítulos al apoyo que algunas obras teatrales le han brindado —o no— a la propaganda imperial ligada a la guerra de Crimea (15). Es posible que la única verdadera diferencia con las obras españolas sea un carácter bastante más alocado o burlesco en general, por lo menos en este tema ruso. Para el profesor francés, lo significativo no es el tema de actualidad militar sino la forma misma del melodrama. En efecto, explica que

(12) *Ibíd.*: 115.

(13) BERZOSA (1855).

(14) THOMASSEAU (2009), en particular «*Schamyl ou comment dénoncer le crime et approuver la Crimée*» (pp. 161-176).

(15) Entre todas esas obras, pudimos encontrar y leer: ARNAULT, AINE (Lucien), *La Crimée*, París, 1855; BOUQUET, MAURICE y JALOUX EDOUARD, *Sébastopol ou la revanche de Moscou*, París / Marsella, Michel Lévy Frères / Lafitte & Roubaud, 1855; COIGNARD, FRERES, y BOURDOIS, A., *La bataille de l'Alma*, París, Librairie Théâtrale, s.f.; MOINAUX, JULES (mús. de Victor Parizot), *La Question d'Orient*, París, Colombier, 1854; MOINAUX, JULES, *Dromadard et Panadier en Orient*, París, Colombier, 1854; y RIMBAUT, TH., *Le méchant espiègle. Episode du retour de Crimée*, París / Tournai, H. Casterman, 1858.

quiso el carácter cívico, patriótico y educativo del espíritu revolucionario, en un gran desorden refundador, responder inmediatamente a este deseo [el de un teatro que fuera la expresión privilegiada de unos ciudadanos emancipados, libres e iguales] y a la llegada de un nuevo público que no sabía leer pero sí mirar. Derivó de allí una remodelación en profundidad de las formas teatrales entre las cuales, al acabar la época revolucionaria, el melodrama fue la expresión más perfecta. Así, acentuó la Revolución la politización de las formas, ratificando el abandono de la tragedia de tendencia aristocrática en provecho de la tragedia popular que era el melodrama (16).

El melodrama, como nuevo género teatral, pasaría a ser, según Thomas-seau, la expresión idónea, privilegiada, de un «pueblo» (constituido por los ciudadanos de la nación liberal) al que iba dirigido.

La segunda obra que evoca la guerra de Crimea, *El Zuavo* (17), no utiliza lo melodramático sino lo pintoresco, o sea lo estrafalario y lo digno de ser pintado. La atracción por este aspecto visual queda patente en los trajes del protagonista y de su hija adoptiva, descritos en la advertencia preliminar:

El traje de Fermín es el de zuavo de la Guardia Imperial francesa, sin armas. El de Isabel el de vivandera del regimiento que consiste en una gorrita de color grana con borla amarilla; chaqueta y justillo azul con adorno de trencilla amarilla: falda corta, grana; calzón ancho, azul, atado debajo de las rodillas; botín anteado, guardnecido de negro, sin polaca, y botas negras (18).

Dicha ropa provoca que la vizcondesa Melitona piense que el zuavo es un príncipe de Arabia y el barón se deje embaucar por la vivandera creyendo que tiene enfrente a una princesa africana. El barón, un político madrileño que vino a Guipúzcoa para tomar las aguas, se acerca al rincón más retirado de la villa de Azpeitia atraído por la belleza de la aldeana Mari-Ignacia con la que se cruzó. El arrebato amoroso les permite, a él y a dos jóvenes amigos suyos (19), ser testigos privilegiados de la vuelta a casa de Fermín Zubiri. Este hombre es un navarro y bravo zuavo y acude como intercesor de su comandante, un guipuzcoano que prefirió irse a Francia al final de la primera guerra carlista antes que aceptar las condiciones del Abrazo de Vergara de 1839. Al exiliarse, el comandante dejó abandonadas a una hija ilegítima y a la joven madre que murió de pena muy poco después, provocando tanta ira en su padre que este ya no quiso

(16) THOMASSEAU (2009): 280. La traducción es mía.

(17) SOBRADO (1859b).

(18) *Ibíd.*: 3.

(19) El interés del personaje del barón estriba, sobre todo, en su calidad de valedor de la hija adoptiva del zuavo, cuya vis cómica aparece cuando se burla del aristócrata. En cambio, sus dos jóvenes amigos no tienen más papeles que el de interpelar de vez en cuando al barón, comentando lo tonto de sus reacciones. Son un doble perfecto del público, cuyas reacciones anticipan, comentan en voz alta, en una especie de desdoblamiento divertido de los espectadores. Ambos personajes subrayan el talento del dramaturgo, ducho en lenguaje teatral y acostumbrado a hacer reír desde las mismas tablas: también era actor y, de hecho, en esta obra hace el papel del zuavo.

oír hablar nunca más de tan indigno hijo y crió solo a su nieta. Esta es precisamente Mari-Ignacia, ya toda una mujer, y muy guapa, dado que le robó el corazón, o por lo menos la razón, al barón con solo cruzarse con él. Cumpliendo la misión que le encargó su comandante, el zuavo conseguirá ablandar al abuelo y hacer que pida llorando abrazar a su hijo, una acción que ya es inminente cuando concluye el drama y baja el telón. El comandante es el gran ausente de la obra —nunca aparece en escena— y el interés reside en la sucesión de escenas cómicas y cantadas, en las que el zuavo y su hija exhiben modales algo brutos pero muy simpáticos, cuando el barón, exageradamente fanfarrón, hace el ridículo.

La prensa no falla a la hora de juzgar la nueva producción. En *La Iberia* se publica esta reseña al día siguiente del estreno:

El Zuavo es un conjunto de cosas extrañas en que el autor lisonjea los instintos populares haciendo además cantar y bailar a sus personajes, cuando lo juzga oportuno. Como en todos los entretenimientos del Sr. Sobrado, los *pollos* hacen la víctima [...] El público se rió mucho y aplaudió algunos de los buenos chistes de *El Zuavo* que, después de todo, es un santo varón (20).

En este aspecto, la obra es muy representativa de la producción dramática de su tiempo ya que, según demostró Eva Lafuente en una tesis muy sugerente, a partir del descubrimiento del espacio —conquista primordial de la dramaturgia romántica (21)— el teatro decimonónico va a ser «percibido antes que nada como un espectáculo, en el que la parte visual es fundamental y favorece la cristalización de los personajes, las escenas, los motivos, como si de un cuadro se tratase» (22). Con la importancia de lo pintoresco, la sucesión de escenas divertidas, las canciones y fragmentos que dan pie a golpes, tropiezos y pellizcos, *El Zuavo* ejemplifica esta diversión en que lo lineal y coherente del argumento ya no es forzosamente prioritario.

Si bien la primera obra se representó cuando aún retumbaban los ecos de la toma de Sebastopol, la fecha de estreno de *El Zuavo* es más desconcertante. ¿Qué actualidad tiene, en junio de 1859, este zuavo de vuelta de Sebastopol? Y, sin embargo, no fue un caso aislado, puesto que la cartelera de esos mismos meses muestra un interés renovado por el tema, si bien las funciones cobraron a veces formas que podían sorprender. Algunas semanas antes de darse a conocer la obra de Pedro Niceto de Sobrado *El Zuavo*, una compañía francesa estuvo trabajando en el madrileño Teatro Francés, representando, entre otras piezas, *Le*

(20) *La Iberia*, 29.VI.1859, p. 4, sección «teatros».

(21) Esta fórmula es de Eva Lafuente (LAFUENTE, 2011:178) y constituye una síntesis particularmente pertinente de la obra de Georges Zaragoza, dedicada a estudiar el espacio en el teatro romántico europeo del siglo XIX (ZARAGOZA, 1999).

(22) LAFUENTE (2011): 178-179, la traducción es mía. La autora recalca también que «la producción teatral del siglo XIX parece anteponer la imagen escénica al texto dramático», y concluye diciendo que «el teatro estaba considerado, más que nada, en su dimensión espectacular» (pp. 190 y 201).

retour de Crimée. La prensa alabó, en especial, el trabajo de M.^{lle} Céline en esta obra, en la que «desempeña con tanta gracia como desembarazo tres diferentes papeles de señorita, de zuavo y de marinero, en virtud de lo cual fue el miércoles estrepitosamente aplaudida por la escojida (sic) concurrencia que llenaba la sala» (23). Quince días después, la compañía seguía actuando, M.^{lle} Céline (Montaland) continuaba recogiendo muchos aplausos, sobre todo el día de su beneficio, y había vuelto a lucirse en los papeles de *Le retour de Crimée* (24). Paralelamente, un mes después del estreno de *El Zuavo*, el Circo de Paul también se apoderó del tema y dio su propio espectáculo sobre Crimea: «*La toma de Sebastopol*, desempeñada por los perros y monos sabios» (25).

En otro lugar hemos estudiado las dudas que plantea al investigador, a la hora de valorar la eficacia de la ilusión teatral, el hecho de que las mujeres asuman papeles de heroicos combatientes. Pero esto responde a una larga tradición teatral destinada a tocar otra fibra distinta de la patriótica en los espectadores: la «estética», ya que estos pueden solazarse en la contemplación de un cuerpo femenino ceñido en ropa masculina (26). El protagonismo de los animales remite al circo, una diversión muy popular que linda con la versión más espectacular del teatro (particularmente en estas obras de actualidad militar en las que, por ejemplo, aparecen caballos en el escenario), y además tiene aquí menos probabilidades de herir el sentimiento patriótico de los espectadores porque al fin y al cabo, la toma de Sebastopol no es un hecho de guerra español (27). *La Iberia* entendió perfectamente la importancia de los efectos aparatosos de la puesta en escena de este tipo de teatro y, comentando el estreno de la obra de Berzosa, añadía:

Y a propósito de este belicoso espectáculo, también en La Habana se ha estrenado una producción dramática con el título de *La toma de Sebastopol*. Dicha composición es una zarzuela escrita con el objeto de aprovechar las ventajas que para este género de espectáculos ofrece el vasto escenario del teatro de Tacón, que en la noche de la representación se ha visto transformado en un verdadero campo de batalla donde se han efectuado complicadas evoluciones militares, presentándose tres numerosos cuerpos de infantería, caballería y artillería, y dándose resueltamente el asalto por los aliados al compás de la célebre Marsellesa (28).

Cuando el teatro romántico, no solo español sino europeo, descubrió lo difícil que le resultaba representar escenas de batalla (29), buscó apoyo en la tradición circense para enfrentarse a este reto teatral.

(23) *La Iberia*, 25.III.1859, p. 3.

(24) *La Iberia*, 06.IV.1859, p. 3.

(25) *La Iberia*, 24.VII.1859, p. 4, sección «Espectáculos».

(26) SALGUES (2010): 75-84.

(27) SALGUES (2010): 26, detalla cómo el protagonismo de otro miembro del circo —el payaso— en una función de actualidad militar causó revuelo y airadas protestas en Portugal en 1890.

(28) *La Iberia*, 15.XII.1855, p. 4, sección «Espectáculos».

(29) ZARAGOZA (1999): 280-298. Subraya la atracción del teatro romántico por esas escenas de batalla, derivada de su ambición de inspirarse en la historia nacional, y las dificultades técnicas

2. DE CÓMO LA GUERRA DE CRIMEA LE HABLABA A ESPAÑA DE SU PRESENTE

¿Puede entonces explicar esta potencial espectacularidad la longevidad de la guerra de Crimea como tema teatral? De ser esta la respuesta, no explicaría que el interés desbordara el marco dramático y contagiase las demás páginas de los periódicos. En efecto, el 21 de julio de 1859, *La Época* dedicó un largo párrafo a la presentación de los zuavos, repasando sus actuaciones —comparando su labor en la colonización de la Argelia francesa con la de las legiones romanas, en aquel entonces «primeras etapas de una nueva civilización»— y resumiendo la historia de la creación y organización de este cuerpo (30). Parece, pues, que aunque popularizada de manera eficaz por el teatro, la guerra de Crimea despertaba un interés que la superaba ampliamente. Un primer indicio de lo que esconde esta reaparición del conflicto se halla en el género al que Sobrado adscribió su obrilla, y que hacía exclamar a un periodista a propósito de *El Zuavo*: «No se asusten los austro-filos. Se trata nada más que de un juguete lírico-dramático *vascongado*» (31). O sea que, en realidad, más que del otro, de quien se habla en esta obra, y en el teatro de actualidad militar en general, es de uno mismo. Cuando le piden a Zubiri que cuente las circunstancias que lo tuvieron alejado de su patria durante tantos años, él se remonta al año 1839, momento en que algunos carlistas eligieron abandonar su patria:

Una legión se formó / para combatir en África, / y en ella mil españoles / al servicio de la Francia / prefirieron el pelear / a recibir la soldada / de emigrados: noble orgullo / de hidalguía castellana! / En Constantinopla, en Issly, / en Hemcen... en mil jornadas / señalaron los primeros / su valentía y su audacia. / Guerra declaran al ruso / las potencias coligadas / y desde la ardiente Libia / a las regiones heladas / del Norte, fuimos también / en los zuavos de la guardia (32).

Más que Crimea, importa el exilio de esos carlistas, su experiencia colonial y su vuelta a España. En un momento en que Francia se estaba erigiendo como modelo colonizador, cabía recordar que algunos españoles habían contribuido de manera decisiva al éxito que todos admiraban (33). En 1854, en la reseña biográfica sobre el general Canrobert que el editor francés antepuso a la publicación de la pieza militar que se representó en el parisino teatro imperial del

que surgen de inmediato. La estrechez del escenario se opone a los extensos espacios donde se exhiba la guerra y obligan a una puesta en escena necesariamente fragmentaria. De allí el uso de trucos, más o menos eficaces.

(30) *La Época*, 21.VII.1859, p. 3.

(31) *La Iberia*, 29.VI.1859, p. 4, sección «Teatros». La cursiva es mía.

(32) SOBRAO (1859b): 36 (acto I, esc. 10ª).

(33) Es una actitud algo parecida de agradecimiento y reconocimiento por la hazaña lo que movió al teniente coronel José Enrique López Jiménez a interesarse por los «Españoles en la guerra de Crimea», describiendo varias fuentes que mencionan la presencia de unos 900 legionarios españoles, muchos de ellos antiguos soldados carlistas refugiados en Francia, entre los combatientes mandados por el país vecino a Crimea, donde lucharon y murieron con valor (LÓPEZ JIMÉNEZ, 2010).

Circo para escenificar un episodio de la batalla de Alma, apuntaban en el haber del general, aparte de su actuación en dicha batalla y de su mando del ejército de Oriente tras la muerte de Saint-Arnaud, el que le hubieran encargado «organizar, para la legión extranjera, un batallón sacado de las partidas españolas rechazadas con Cabrera hacia el territorio francés» (34). Si España seguía sin recuperar su rango de primera potencia colonial, por lo menos Francia, candidata a suplantarla en esa carrera, no hubiera llegado tan lejos sin ella. El mensaje no podía ser más oportuno cuando solo faltaban algunas semanas para que empezara la guerra de África. A estas alturas, descartado el envío de una expedición militar a México para conseguir el cumplimiento de las reivindicaciones abiertas desde la independencia de la excolonia e «impulsar la cohesión del sentimiento nacional en España» (35), todos sabían que, tarde o temprano, se daría una intervención en el país africano: los incidentes con Marruecos eran recurrentes desde hacía años y O'Donnell ya estaba pensando en buscar allí una vía de escape a los problemas internos del país. Por otra parte, la reconciliación, en la obra de Sobrado, del comandante del zuavo con su padre, tras veinte años de odio casi, ilustra también el final de los enfrentamientos fratricidas, otro tema nacional candente en la agenda gubernativa de la Unión Liberal.

Además, hacer una alabanza del zuavo como soldado en julio de 1859, no podía sino remitir a los acontecimientos de Italia, ya que esos soldados tuvieron una importante actuación en las batallas de Magenta y Solferino (36). Las páginas de los periódicos españoles rebosaban en esos días de noticias sobre lo que allí pasaba. Como recordó La Parra, a pesar de unos primeros años de relaciones desapacibles entre la monarquía de Isabel II y la Santa Sede, en cuanto Pío IX tuvo que abandonar Roma, en 1848, el gobierno español, presidido por Narváez, mandó un contingente de 8.000 hombres para restituir al Sumo Pontífice en su sede, aunque en vano (37). En cambio, bajo el gobierno de O'Donnell, se optó por la neutralidad, para no arriesgar las últimas colonias en una jugada diplomática que podía salir mal (38), lo que obligó al general a sortear las presiones enfrentadas que padecía por parte del gobierno francés para que interviniese a favor de los italianos, y por parte de Isabel II deseosa de que se auxiliara al Papa (39). En este contexto, titular su obra *El Zuavo* también podía ser una convocatoria tramposa, pero hábil, para un público interesado en la cuestión

(34) GUILLEMIN (1854): 4. La traducción es mía.

(35) ANGUERA (2003): 303. En las páginas siguientes, el autor detalla la actuación parlamentaria de Prim para descartar definitivamente esta intervención en México, así como sus alusiones a la necesidad de plantear un ataque contra Marruecos, que todos saben casi inevitable ya.

(36) Recordemos que la incorporación de Piamonte-Cerdeña a la guerra de Crimea, aunque algo tardía, le permite invitarse a la firma del Tratado de París y conseguir el apoyo de Francia contra Austria cuando empiecen las luchas que conducirán, en febrero de 1861, a la proclamación del reino de Italia (GOUTTMAN, 2006: 389).

(37) LA PARRA LÓPEZ (2004): 204.

(38) INAREJOS MUÑOZ (2010): 135-136.

(39) *Ibíd.*:177.

italiana. Esto muestra una vez más la maña de un autor curtido en estrategias teatrales, si bien es evidente que, a nivel ideológico, no había confusión ni asimilación posible entre el tema italiano y la guerra de Crimea. El equívoco se desvanecía en los primeros minutos de la representación.

Todo ello deja pensar que la guerra de Crimea no interesaba tanto en sí como por lo que permitía evocar. Sin embargo, para que pudiera tener algún alcance el mensaje difundido con el pretexto de este conflicto, hacía falta asegurarse un mínimo de audiencia, lo cual significaba otorgarle como poco un barniz de prestigio para conseguir interesar al público. El que una pieza sobre Crimea perteneciera al repertorio de una compañía francesa, era ya una manera de dar lustre al conflicto, sobre todo cuando, entre todas las obras representadas por los artistas galos, las reseñas periodísticas precisamente insistían en esta. Si bien cabe suponer que el idioma de la función limitara al público, se sabe que el francés estaba ampliamente difundido entre las clases medias y altas. El mismo Prim dio testimonio de ello en la *Memoria* que redactó a la vuelta de la Campaña de Oriente para dar cuenta a la Reina de la misión de la Comisión española. Cuenta que, a principios de mayo de 1854, en Constantinopla coincidieron Napoleón III, el Duque de Cambridge y los miembros de la Comisión española, convidados todos ellos por los magnates turcos, «y un mismo idioma, el universal francés, servía para la inteligencia recíproca en aquellas fastuosas reuniones» (40). Bien es cierto, no todos los españoles lo hablaban, y los diarios se encargaban de hacérselo llegar a los que no podían presenciar la función. Eva Lafuente demostró cómo la prensa, como soporte del mercado del espectáculo, también funcionaba, en la segunda mitad del siglo XIX, «como sustituto de este, para cuantos lectores no pueden ir al teatro» (41), ya fuera por falta de dinero, ya fuera porque vivían en una provincia a la que llegaban pocos espectáculos de los estrenados en la capital. En nuestro caso, y aunque sea una reseña algo escueta, el lector de *La Iberia* tiene noticia dos veces en quince días de la obra *Le retour de Crimée*. La similitud de ambos párrafos, casi idénticos, incide en el fenómeno que describe Lafuente, de una uniformización del discurso periodístico (a veces por ser reseñas que redactó y distribuyó a todos la misma empresa teatral) tanto más eficaz cuanto que unívoco (42).

Esas inserciones podían llegar a repetirse de un diario a otro, o bien porque estos se copiaban la información entre sí, o porque, de nuevo, constituían recortes para nada espontáneos, sugeridos por quien tenía interés en ello. Así publicaron *La Época* y, tres días después, *La Iberia*, a finales de diciembre de 1855, el mismo texto para intentar popularizar el conflicto y despertar una ola de simpatía entre la gente. Lo curioso es comprobar que, una vez más, el teatro aparece como el lugar idóneo donde poner en escena la estratagema. Leemos que

(40) PRIM (1855): 271.

(41) LAFUENTE (2011): 255. La traducción es mía.

(42) *Ibíd.*: 253-255.

Ha llamado mucho la atención en estos días un joven soldado francés que se veía en el palco del embajador de Francia y que llevaba las charreteras de lana y todo el uniforme del soldado de Francia. Es el hijo único del marqués de Turgot, cuyo regimiento va a partir para Crimea y que ha venido a abrazar a sus padres (43).

Es imposible saber de dónde viene la información pero podemos aventurar que del gobierno (44), o de alguna empresa teatral, interesados todos ellos en publicitar el conflicto. Estos procedimientos no presentan ningún tipo de originalidad (45) sino que ejemplifican algunas prácticas de propaganda, frecuentes en el contexto del teatro de actualidad militar.

3. DE LA GUERRA DE CRIMEA A LA GUERRA DE ÁFRICA

El Zuavo no era la primera obra de Pedro Niceto de Sobrado, pero representó su primera incursión en el teatro militar de actualidad. La experiencia le debió gustar porque a las pocas semanas incurría de nuevo en el género con *La playa de Algeciras*, su gran éxito estrenado el 11 de noviembre de 1859, tres semanas después de la declaración de guerra. En ella desarrolló las recetas ensayadas en su anterior producción, logrando así pingües beneficios (46). El dramaturgo no se detuvo ahí sino que, aprovechando el rebrote de entusiasmo provocado por la entrada en Tetuán, en febrero de 1860, menos de una semana después del fausto acontecimiento, estrenaba para celebrarlo su nueva producción, *Escenas de campamento*. El filón se agotó, al parecer, con la tercera obra dedicada por Sobrado al tema, con algo menos de suerte puesto que *Los tres húsares* (47) no llegó a estrenarse que sepamos.

(43) *La Época*, 19.XII.1855, p. 3; *Iberia*, 22.XII.1855, p. 4.

(44) MARIÑAS OTERO (1966) detalla la propuesta que Francia e Inglaterra le hicieron a España: mandar a Crimea un contingente de entre 15.000 y 30.000 hombres, cuyo equipamiento pagaría Inglaterra. El Consejo de Ministros trató de enviar una legión de 20.000 hombres al mando del general Zavala pero «probablemente fracasó por la resistencia de la opinión pública española a dejarse arrastrar a una campaña en territorio lejano [...]. El subsidio ofrecido por los aliados —50.000.000 de reales— parecía un pago por la carne de cañón española» (pp. 440-441). O sea que, durante un momento por lo menos, le interesó al gobierno popularizar la guerra de Crimea.

(45) INAREJOS MUÑOZ (2010):137-138. Relata un interesante caso de unión de varios periódicos para proponer sus servicios a otros gobiernos, ofreciéndoles dirigir la opinión pública según sus intereses. En frente, claro, la prensa llamada «ministerial» publicaba noticias favorables al gobierno.

(46) En la BNE se conserva un recibo firmado por el dramaturgo al cobrar los derechos de autor que le correspondían por la séptima representación de *La playa de Algeciras*, el día 16 de noviembre, a 2% del total de las entradas más abonos (total calculado a partir de una cifra errónea sin embargo, ya que se escribió 1.635 en vez de 1.653). Pedro Niceto de Sobrado se embolsó aquella noche 32 reales de vellón. Véase SOBRADO (1859c).

(47) En esta obra, el abuelo y el padre, exhúsares retirados, lloran la probable muerte del nieto/hijo en la guerra de África. El responsable del infundido rumor es un chico del pueblo, enamorado de la novia del soldado. Al no ser correspondido, pretende hacer sufrir a quien lo re-

En esta última pieza, Pedro Niceto de Sobrado cambió de estilo, acercándose más bien a otros esquemas del género, pero en *La playa de Algeciras* y *Escenas de campamento*, encontramos todos los ingredientes que llamaron la atención de la crítica y del público en *El Zuavo*: las obras son más bien pretexto a una sucesión de escenas divertidas, focalizadas alrededor de unos personajes muy pintorescos —un moro y un soldado algo tonto en *La playa de Algeciras*, un inglés más hispanófilo que algunos españoles en *Escenas de Campamento*—. La dedicatoria y los últimos versos de esta última muestran hasta qué punto el dramaturgo supo sacar las lecciones de su anterior producción. Se mostraba tan consciente como antes de que, al poner en escena al otro, las obras de actualidad militar debían hablarle al público de sí mismo. Así, después de expresar su admiración por Alarcón y el compromiso de este con el ejército español en África, Sobrado concluía que había seguido sus consejos al plasmar en su obra «las historias, los cuadros, los paisajes, las consejas, las melodías, los usos y los modismos de las provincias de España...» (48). Y la toma de Tetuán, a la vez que constituía un triunfo que asombraría a Europa, también demostraba «que si víctima fue España / de disensiones fatales / ora se levanta erguida» (49). Este himno a la recuperación de la unidad interior constituye los últimos versos de la obra, las palabras que seguirían retumbando en el oído del espectador después de la representación.

Pedro Niceto de Sobrado no era el único en haberse aprendido la lección. Otro hombre supo entender la oportunidad que le deparaba, primero la cuestión de Oriente, luego la guerra de África: el general Prim, denominador común entre ambos conflictos, aunque ostentara en cada uno un papel muy distinto. Fradera se encargó de fijar la trayectoria del general catalán, recordando que cometió un costoso error político en 1843 durante la revuelta de la *Jamància*. «Borrar el recuerdo de su comportamiento en aquella ocasión fue el hilo conductor del largo ciclo que concluye con la guerra de Marruecos», dice. Por ello, Prim multiplicó las actuaciones y

[e]n junio de 1853, el recrudecimiento de las tensiones entre la Rusia de Nicolás I y el imperio otomano brindaron una nueva oportunidad a Prim para evadirse de sus poco agradecidas obligaciones de diputado de la minoría. El general Lersundi, ministro de la Guerra, accedió a nombrarle jefe de la Comisión española que debía informar de las operaciones militares y de los aspectos políticos de[] conflicto (50).

chazó (SOBRADO, 1860b). Son legión los chicos que intentan aprovechar la ausencia de un rival para llevarse a la novia, aunque sea propagando la noticia de la muerte del soldado. Entre otras obras, utilizaron este argumento las siguientes: *¡Ja tornan!*, de Ferrer Fernández (1860), sobre la guerra de África; *Un voluntari de Cuba o l'honra de un jornalер*, de Piquet y Piera (1891), sobre la guerra de los Diez Años; *Andrés el repatriado*, de Vigo (1899), y *Arturo el repatriado*, de Barnetos (1899), sobre la última guerra de Cuba.

(48) SOBRADO (1860a): 3. La cursiva es mía.

(49) *Ibíd.*: 48.

(50) FRADERA (2000): 239-266, respectivamente 243 y 251 para las citas. ANGUERA (2003: 241) da dos motivos para explicar que Prim solicite ir a Crimea: la posibilidad de ensanchar su

Mariñas Otero estudió la presencia de España en esa campaña a la que fue en misión de observación y concluye que el gobierno accedió tanto más gustoso a esta petición cuanto que le permitía «mantener alejado a un militar como Prim, prestigioso y no afecto al gobierno moderado» (51). De hecho, si le permitió al general ampliar sus relaciones diplomáticas, poner a prueba algunas de sus teorías militares (lo consultan sobre las baterías en Tortokan y manda colocar otra más, hacia la derecha (52)), la Península seguía siendo su prioridad y, como lo explica él mismo al final de la *Memoria*, no le quedó más remedio que abandonar el frente cuando iba a empezar la guerra de Crimea. La Vicalvarada puso un punto final a la misión de dicha Comisión española, que se volvió para España (53).

El definitivo golpe de suerte le llegó a Prim con la guerra de África. Garcia Balañà mostró cuánto estaba en juego con el reclutamiento del cuerpo de los voluntarios catalanes, un cuerpo constituido por el capitán general de Cataluña a petición del ministro de la Guerra. Estos soldados solo intervienen durante las últimas seis semanas del conflicto, pero logran un protagonismo que deja huella. Esto incita a un dramaturgo a escribir una tetralogía para poder ir siguiendo su trayectoria en África. Reagrupadas bajo el título global *Los catalans en África*, las obras constituyen, según reza el subtítulo, una «crónica dramática dels voluntaris de Catalunya» (54). Con una increíble maña política, Prim consiguió que le dieran el mando, burlando así el puesto de segunda categoría que le había reservado O'Donnell, temeroso de su competencia. Al nombrar a la cabeza de esos voluntarios a Victorià Sugranyes, militante del liberalismo radical, con fuertes vínculos con la milicia nacional barcelonesa, Prim pasó a ser considerado como un liberal «de primera», lo cual, unido al prestigio que le granjearon sus victorias en el frente, acabó de lavar su pasado manchado (55). El éxito de la estrategia política de Prim marcó el final de su calvario, como se puede ver en la obra de teatro titulada *La Profecía*. Antonio Mallí y Ramón

proyección internacional y el deseo de olvidarse de su reciente ruptura amorosa con Francisca Agüero.

(51) MARIÑAS OTERO (1966): 20. El autor también detalla la incorporación de excombatientes carlistas al cuerpo de los zuavos de la que hablamos antes (pp. 29-30).

(52) PRIM (1855): 214-215.

(53) *Ibíd.*: 286. La salida apresurada de Prim trunca en ese momento el relato de la guerra de Crimea desde el punto de vista de sus observadores españoles. Los lectores interesados en conocer el final (feliz) de la historia, pueden consultar la *Memoria* redactada por los dos principales militares de la siguiente comisión de observación (O'RYAN Y VÁZQUEZ Y VILLALÓN, 1858). La actuación y el devenir de cuantos españoles estuvieron en algún momento implicados en el conflicto quedan detallados en PANDO DESPIERTO (1987).

(54) FERRER FERNÁNDEZ (1860).

(55) GARCIA BALANÀ (2002), en particular pp. 41-42. ANGUERA (2003: 335) recuerda que «sus amigos, aprovechando la popularidad obtenida en la guerra de Marruecos, demostraron una gran habilidad organizándole una auténtica marcha triunfal por toda la fachada marítima catalana, que sirviera para que los catalanes le perdonaran las actuaciones de 1843, incluso en aquellas ciudades donde su imagen estaba especialmente deteriorada como Figueres, Mataró o Reus».

Lladró escribieron este propósito para estrenarlo en el teatro de Reus el 15 de octubre de 1860, «con motivo de la vuelta triunfal del Excmo. Sr. Marqués de los Castillejos», a quien también iba dirigida la dedicatoria. La obra transcurre en 1492, al acabar la Reconquista cuando Gonzalo, el héroe de esta hazaña, suplica a Isabel la Católica permiso para irse a África a perseguir en su propio suelo a quienes acaban de infligir siete siglos de dominación a España. El cardenal aconseja a la reina denegar la autorización, por no haber llegado aún la hora de acometer semejante proeza, que debiera corresponderle a otro caudillo militar: otra Isabel coronará la empresa de la primera, y entre los héroes se alzará uno en particular «¡y por hazaña tal ese caudillo / añade a su blasón otro castillo!» (56).

4. CONCLUSIONES

Con la llamada Guerra de África se cierra un ciclo, tanto para Prim como para España. Más allá del éxito momentáneo —la estrategia a corto plazo del general y del gobierno trajo a cada uno lo que quería—, la historia recordó aquel conflicto con muchos claroscuros. España no sacó ninguna ventaja clara de su victoria en esta «guerra grande», sancionada por «una paz chica» (57), a la vez que su neutralidad en la guerra de Crimea sería vista por algunos como la ocasión perdida de poder participar en el «reparto del previsible botín que supondría el derrumbe otomano» (58). Por su parte, el teatro de actualidad militar, pasado el entusiasmo del primer momento, tampoco consiguió ofrecer ningún proyecto de futuro, ninguna imagen de una patria entrañable, maternal, que justificase que los españoles sacrificasen su vida por ella. El fracaso quizá fuera inevitable en un teatro que no dejaba de mirar hacia el pasado. En efecto, en la segunda mitad del siglo XIX, España parecía muy consciente de que ya solo era una potencia de segunda categoría. Todas las obras de teatro militar de actualidad lo dejaban muy claro al multiplicar las fórmulas que rezaban que el león español, tantos años dormido, había despertado por fin al calor del conflicto (59). Ante semejante evidencia, los dramaturgos recuperaban el recuerdo glorioso de un pasado cuya vuelta anhelaban, y se desvivían por medir cualquier actuación presente al raso de una hazaña pasada. Como vimos con *La Profecía* —aunque esto dista mucho de constituir un rasgo original— la guerra de África se consideró como el colofón glorioso de la Reconquista medieval, una especie de repetición de la epopeya sin par de todo un pueblo. Tampoco era específica del mundo teatral esta concepción de la historia como un círculo en el que se repiten los acontecimientos, lo que tiende a sugerir que España vuelva a ser la

(56) MALLÍ Y LLADRÓ (1860): 15 (acto I, esc. 5ª).

(57) LÉCUYER y SERRANO (1976): 91.

(58) MARTÍN CORRALES (2003): 264.

(59) SALGUES (2010): 298-302.

primera potencia del mundo. Martín Corrales lo demostró para el ámbito editorial recordando, por ejemplo, lo que pasó con la guerra de Crimea: la expectación despertada por el conflicto provocó, entre otras publicaciones, la edición de obras dedicadas a la batalla de Lepanto (60).

Esta concepción nostálgica del teatro de actualidad militar probablemente no tenía remedio, ya que le tocaba a esta producción dramática comentar y acompañar, entre otras guerras, todas las expediciones extranjeras de la Unión Liberal cuya meta, si hemos de creer a Inarejos Muñoz (61), solo era conservar lo que quedaba del imperio americano de antes, los restos de la España que otrora fuera la nación más potente del mundo. La guerra de Crimea no se salía de semejante esquema. Poco antes del inicio de la Cuestión de Oriente, el incidente del buque norteamericano *Black Warrior* estuvo a punto de provocar una guerra entre España y Estados Unidos cuyas pretensiones sobre Cuba se exhibían ya claramente en 1854. En Ostende, en una reunión algo posterior, se trató de la incorporación de Cuba a Estados Unidos, un motivo suficiente para que España se acercara a las potencias occidentales, hasta el punto de que llegara a contemplar una eventual participación en la guerra de Oriente a cambio de la garantía francesa e inglesa en la conservación de la isla de Cuba (62).

En la España del siglo XIX, el teatro de actualidad militar tuvo, junto con la guerra de África, una oportunidad inédita de escenificar en las tablas de toda la Península la representación de una victoria militar, la primera desde que la pérdida de la mayoría de sus colonias americanas le hiciera retroceder mucho en el *ranking* de las potencias mundiales. Si la guerra de Crimea le ofrecía un modelo aprovechable en todos los aspectos, solo supieron verlo unas cuantas individualidades excepcionales: el dramaturgo Sobrado pulió su retórica teatral para ganar dinero y alguna fama, mientras el general Prim consiguió por fin recuperar la consideración perdida con su actuación antiliberal de 1843. El conjunto de la nación no supo, o no pudo, sacar lecciones de la cuestión de Oriente. O'Donnell, y toda la prensa gubernamental tras él, presentó la intervención en Marruecos como el triunfo de la civilización sobre la barbarie, acordándose de la retórica paternalista de la Francia imperial para con la Rusia autócrata. Pero no supo en cambio enmarcar el conflicto en la organización de un nuevo ordenamiento mundial, vertebrado por unas cuantas potencias coloniales. Napoleón III había conseguido una doble jugada con la guerra de Crimea: romper el cerco diplomático de las potencias absolutistas y favorecer la unidad italiana (63), aunque esta no fuera exactamente en la dirección que imaginaba. En cuanto a España, no sacó absoluta-

(60) MARTÍN CORRALES (2003): 265.

(61) Véase *supra*, nota 1.

(62) MARIÑAS OTERO (1966): 28.

(63) Véanse *supra* notas 12 y 36.

mente nada de la guerra de África, ni en el plano colonial, ni siquiera en el diplomático. Todo quedó en nada, en menos incluso que al finalizar la guerra de Crimea. En efecto, cuando a principios de 1855 recrudecieron las presiones de Francia e Inglaterra por una parte y Rusia por otra, para que España rompiera su neutralidad, Rusia había dado una señal de buena voluntad, reconociendo por fin a Isabel II como reina legítima (64). Toda una victoria en comparación con lo que le deparó a España su «triumfo» en Marruecos.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ANGUERA, PERE (2003): *El general Prim. Biografía de un conspirador*, Barcelona, Edhasa.
- BARNETOS, AGAPITO (1899): *Arturo el repatriado*, Zamora, Impr. católica «El Comentarista».
- BERZOSA, LIBERTO (1855): *El sitio de Sebastopol y toma de la torre de Malakoff*, Madrid, Impr. de José Rodríguez.
- CARR, RAYMOND (2002): *España. 1808-1975*, Barcelona, Ariel.
- FERRER FERNÁNDEZ, JOSEPH ANTONI (1860): *Los catalans en África (¡Al África, minyons! / Ja hi van al África / ¡Minyons, ja hi son! / Ja tornan!)*, Barcelona, Impr. de la Publicitat de Antoni Flotats.
- FRADERA, JOSEP M. (2000): «Prim conspirador o la pedagogía del sable», en ISABEL BURDIEL y MANUEL PÉREZ LEDESMA, coords., *Liberales, agitadores y conspiradores*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 239-266.
- GARCIA BALANÀ, ALBERT (2002): «Patria, plebe y política en la España isabelina: la guerra de África en Cataluña (1859-60)», en ELOY MARTÍN CORRALES, ed., *Marruecos y el colonialismo español (1859-1912). De la guerra de África a la penetración pacífica*, Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 13-77.
- GOUTTMAN, ALAIN (2006): *La guerre de Crimée, 1853-1856. La première guerre moderne*, Paris, Perrin.
- GUILLEMIN, LEON (1854): *Notice biographique sur le Général Canrobert, suivie d'un Épisode de la bataille de l'Alma*, Paris, 16, rue Sainte-Marguerite-Saint-Germain.
- HAROUËL-BURELOUP, VERONIQUE (2012): «Le rôle de la presse pendant la guerre de Crimée (1854-1856)», *Grotius International — La grande histoire de l'humanitaire*. <http://www.grotius.fr/le-rolle-de-la-presse-pendant-la-guerre-de-crimee-1854-1856>. Artículo consultado el 7 de julio de 2012. s.p.
- INAREJOS MUÑOZ, JUAN ANTONIO (2010): *Intervenciones coloniales y nacionalismo español. La política exterior de la Unión Liberal y sus vínculos con la Francia de Napoleón III (1856-1868)*, Madrid, Sílex.

(64) MENCHÉN (1983): 113-114.

- LA PARRA LÓPEZ, EMILIO (2004): «La Reina y la Iglesia», en JUAN SISINIO PÉREZ GARZÓN, ed., *Isabel II. Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons Historia, pp. 197-212.
- LA FUENTE, EVA (2011): *La représentation de l'Amérique hispanique dans la littérature et l'iconographie espagnole entre 1838 et 1885*, tesis inédita de doctorado, bajo la dirección de la Prof.^a Marie-Linda Ortega, Universidad de Toulouse-le-Mirail.
- LECUYER, MARIE-CLAUDE y SERRANO, CARLOS (1976): *La guerre d'Afrique et ses répercussions en Espagne, 1859-1904*, París, Presses Universitaires de France.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ ENRIQUE (2010): «Españoles en la guerra de Crimea», *Ejército de Tierra Español*, n° 834, pp. 104-109.
- MALLÍ, ANTONIO y LLADRÓ, RAMÓN (1860): *La Profecía*, Reus, Impr. de Juan Bautista Vidal.
- MARIÑAS OTERO, LUIS (1966): «España ante la guerra de Crimea», *Hispania*, n° 113, pp. 410-466.
- MARTÍN CORRALES, ELOY (2003): «Relaciones de España con el imperio otomano en los siglos XVIII-XIX», en PABLO MARTÍN ASUERO, ed., *España-Turquía. Del enfrentamiento al análisis mutuo*, Estambul, Editorial Isis, pp. 253-270.
- (2010): «El “moro”, decano de los enemigos exteriores de España: una larga enemistad (siglos VIII-XXI)», en JOSÉ M. NÚÑEZ SEIXAS y FRANCISCO SEVILLANO CALERO, eds., *Los enemigos de España. Imagen del otro, conflictos bélicos y disputas nacionales (siglos XVI-XX)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 165-182.
- MENCHÉN, MARÍA TERESA (1983): «La neutralidad española ante la guerra de Crimea», *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, n° 4, pp. 79-117.
- O'RYAN Y VÁZQUEZ, TOMÁS y VILLALÓN, ANDRÉS (1858): *Memoria sobre el viaje militar a la Crimea, presentada por los oficiales del Cuerpo de Ingenieros nombrados en 1856 para seguir y estudiar las operaciones de la guerra entre Rusia y las potencias occidentales Francia e Inglaterra, auxiliando a la Turquía...*, Madrid, Impr. del Memorial de Ingenieros, 2 vols.
- PANDO DESPIERTO, JUAN (1987): «Españoles en Oriente: campañas del Danubio y Crimea», *Revista de Historia Militar*, n° 62, pp. 93-146.
- PIQUET Y PIERA, JAUME (1891): *Un voluntari de Cuba o L'honra de un jornalier*, Barcelona, Impr. de Henrich y Cía.
- PRIM, JUAN, CONDE DE REUS (1855): *Memoria sobre el viaje militar a Oriente, presentada al gobierno de S. M.*, Madrid, Impr. de Tejado.
- SALGUES, MARIE (2010): *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SOBRADO, PEDRO NICETO DE (1859a): *La playa de Algeciras*, Madrid, Impr. de Anselmo Santa Coloma.
- (1859b): *El zuavo*, música de Oudrid, Madrid, Impr. de José Rodríguez.
- (1859c): *Recibo por el pago de derechos de autor a Pedro Niceto de Sobrado por La Playa de Algeciras, representada en el Teatro Lope de Vega, el 16 de noviembre de 1859* (manuscrito BNE, Mss/12977/56).
- (1860a): *Escenas de Campamento*, Madrid, Impr. de Cristóbal González.

- (1860b): *Los tres húsares* (manuscrito BNE, Mss/14226/6).
- THOMASSEAU, JEAN-MARIE (2009): *Mélodramatiques*, St. Denis, Presses Universitaires de Vincennes-St. Denis.
- VIGO, MANUEL (1899): *Andrés el repatriado*, Barcelona, M. Tassis impresor.
- ZARAGOZA, GEORGES (1999): *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen. Essai de dramaturgie comparée*, París, Honoré Champion. Existe versión española: *El espacio en el teatro romántico europeo: ensayo de dramaturgia comparada*, trad. de Yolanda Millán, Lleida, Pagès / Universitat de Lleida, 2003.

