

José Luis Agudín Menéndez

La obra literaria del neocatólico Ramón Nocedal y Romea (1842-1907):
análisis y recepción de los dramas teatrales *El Juez de su causa* y *La Carmañola*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCVIII-2, 2022, 253-283
<https://doi.org/10.55422/bbmp.816>

LA OBRA LÍTERARIA DEL NEOCATÓLICO RAMÓN NOCEDAL Y ROMEA (1842-1907): ANÁLISIS Y RECEPCIÓN DE LOS DRAMAS TEATRALES *EL JUEZ DE SU CAUSA Y LA CARMAÑOLA*

José Luis Agudín Menéndez
Universidad de Oviedo

Resumen:

Este artículo pretende analizar el contenido de dos piezas teatrales del político y propagandista neocatólico Ramón Nocedal y Romea. Conocido fundamentalmente por su oratoria parlamentaria y las campañas periodísticas que lideró durante la Restauración, este texto se ocupa de una faceta apenas conocida del vástago de Cándido Nocedal. Inscritas en plena ebullición del triunfo de la septembrina y aprovechando el desenvolvimiento propagandístico católico-monárquico, *El Juez de su causa* y *La Carmañola* suscitaron una recepción dispar y la intervención de las autoridades y organizaciones proclives al nuevo régimen.

Palabras clave: Ramón Nocedal. Neocatolicismo. Teatro. Sexenio Democrático.

Abstract:

This article aims to analyze the content of two plays by the neo-Catholic politician and propagandist Ramón Nocedal y Romea. Known fundamentally for his parliamentary oratory and the journalistic campaigns he led during the Restoration, this text deals with a barely known facet of the offspring of Cándido Nocedal. Inscribed in the heat of the triumph of Glorious Revolution and taking advantage of the Catholic-monarchist propagandistic development, *El Juez de su causa* and *La Carmañola* provoked a mixed reception and the intervention of the authorities and organizations prone to the new regime.

Key Words: Ramón Nocedal. Neo-Catholicism. Theater. Democratic six-year term.

El novelista carlista Julio Nombela publicó, al poco de culminar la Segunda Guerra Carlista (1872-1876), un valiosísimo testimonio sobre el despliegue político y propagandístico protagonizado por la Comunión Católico-Monárquica durante el Sexenio Democrático (1868-1874). La Gloriosa Revolución de septiembre de 1868 produjo en el carlismo un milagro al proporcionarle la organización, muchedumbres y directores de los que carecía el partido. En lo que se refiere a los medios propagandísticos, este movimiento contrarrevolucionario solo disponía en la capital de un gran periódico, *La Esperanza* (1844-1874), tal como recuerda Manuel Polo y Peyrolón (Urcelay: 2013: 314). La situación cambió por completo a partir de entonces, participando el carlismo del juego legal sin renunciar a su propensión insurreccional. En cuanto a la propaganda de la que se sirvió la Comunión Católico-Monárquica, Nombela reconoció que este concepto comprendería «desde la anécdota a la frase, desde el romance al himno, desde el retrato al grupo». Todos estos procedimientos, señalaba Nombela a renglón seguido (1876: 201), resultaron de gran eficacia, ya que «habla[ban] al sentimiento y a la imaginación». La propaganda artística a la que se refirió el afamado escritor, en la que se significó como parte integral la publicación y representación de obras de teatro, formó parte de esa «palanca poderosa», tal como la describió el carlista Valentín Gómez

en una conversación con el propio Nombela (1876: 203-204): «Las grandes ideas no llegan a las masas sin el poderoso concurso de las artes». Las élites intelectuales carlistas no se conformaron con ganar nuevos partidarios aparte de los ya persuadidos veteranos y nostálgicos de los conflictos pretéritos, sino también comprendieron que la propaganda artística en su conjunto se configuró como un mecanismo de instrucción idóneo de la ortodoxia carlista para contrarrestar el predominio liberal en el fomento de la literatura y las artes. Si acudimos a la prensa que representó los intereses de la Comunión Católico-Monárquica, esta nos puede ilustrar idóneamente las distintas vertientes de la propaganda periodística, fotográfica, literaria y musical de las que se hicieron eco Nombela y luego otros cronistas tradicionalistas. Efectivamente, y tal como rezaba el contenido de un artículo del diario madrileño neocatólico *La Regeneración*, propiedad del Conde de Orgaz, el carlismo lo había invadido todo:

Si el carlismo es un cadáver como en toda clase de tonos dicen los liberales, preciso es conocer que es un cadáver que se mueve y se propaga extraordinariamente, y pone a su servicio todos los medios que usan los vivos para dar muestras de vitalidad.

[...] todo el que tenga ojos en la cara puede fácilmente convencerse de su existencia con solo abrirlos y mirar por todas partes las señales que deja el carlismo y las muestras que da de su movimiento.

El carlismo es un cadáver que encuentra a su paso la fotografía y la vivifica [...]; es un cadáver que, al pasar junto a la prensa, la anima, haciendo surgir numerosos y entusiastas periódicos que todos viven, crecen, se multiplican y no mueren, y dando a luz infinidad y folletos y obras; es un cadáver que halla a su paso a la industria y la fomenta, al comercio y lo extiende (*sic*), a la pintura, a la música y a la poesía y las inspira; es un cadáver, en fin, que da movimiento y vida a cuanto le rodea¹.

¹ *La Regeneración*, 27 de mayo de 1870. Acerca de la idea de las *muerdes* del carlismo es preciso acudir a los trabajos del profesor Jordi Canal y en especial de las

Cuando la Comunión Católico-Monárquica efectuó este extraordinario despliegue propagandístico contó con la cooperación activa de un equipo de escritores y artistas. Aquí se nutrió, principalmente, del sustrato neocatólico, huérfano como estaba de un monarca fuerte tras el exilio de Isabel II. Escritores y académicos que se habían distinguido en los años anteriores y que habían combatido las posiciones carlistas, como el dramaturgo Manuel Tamayo y Baus, pusieron sus plumas al servicio de Carlos VII a partir de 1868. La obra de este último inspiró, como habrá ocasión de ver, las dos piezas teatrales de Ramón Nocedal que serán objeto de estudio de este artículo. Durante el Sexenio laboraron a favor de la causa poetas como Patrocinio de Biedma o Jaime Collell, novelistas como Antonio de Valbuena, Francisco Navarro Villoslada, José de Selgas y José María de Pereda o dramaturgos como el ya mencionado Valentín Gómez, Leandro Herrero o Santiago de Liniers, quien además destacó como novelista, poeta y crítico literario. Queda claro que a través de la literatura y el arte se podían transmitir los principios religiosos y legitimistas de un modo que conmoviese y arrebatase al público (Vizconde de la Esperanza: 1871: 164 y ss.). Los propagandistas, asimismo, se emplearon a fondo en cantar las gestas de los héroes carlistas de los conflictos de 1833-40 y 1846-49 y las virtudes de los nuevos *reyes-pretendientes*: Carlos VII y Margarita de Borbón-Parma². La literatura, en general, y el teatro, en particular, compusieron, siguiendo la propuesta de Alexandre Dupont (2017: 54-55 y 56-58), un eficaz medio de politización popular. Que carlistas y neocatólicos se valieran de la literatura y el arte en sus variadas formas para propalar el ideario con el que buscaban acceder al poder tampoco supuso una novedad, ya que católicos de otras centurias y otras latitudes -con los que incluso de una forma u otra cooperaban los carlistas y neocatólicos españoles en su combate contra el triunfo de la revolución liberal a través de la informal *Internacional Blanca*- recurrieron a nuevas técnicas de difusión y exploraron otras formas de divulgación, entre las que se en-

monografías de referencia de su autoría *El carlismo* (2000: 23-24) y *Banderas blancas, boinas rojas* (2006: 96).

² Un repaso a toda la producción literaria de los partidarios de la Comunión Católico-Monárquica hasta el inicio de la Segunda Guerra Carlista se recoge en Ferrer (1958: 285-287).

contraba lógicamente el teatro, de acuerdo con lo que expone con acierto Javier Ramón Solans (2012: 436)³. Se asistía, en resumidas cuentas, a un prototípico ejemplo de *modernización defensiva*, es decir, los antiliberales hicieron uso de cuantos instrumentos y medios que la modernidad puso a su disposición para enfrentarse a la modernidad liberal propiamente dicha. Ello no significaba, en cualquier caso, una renuncia expresa a sus principales axiomas ideológicos.

En un contexto como el del Sexenio donde se concedieron amplias libertades, carlistas y neocatólicos se aprovecharon de estas ventajas con la finalidad de derribar al nuevo régimen (Dupont: 2017: 49-50). La adaptación a la propaganda, con todo, no fue sencilla, y en el seno del catolicismo en general y del carlismo en particular se dieron en todo momento recelos (Canal: 2000: 17). En una de las críticas literarias que dedicó el periódico católico-monárquico *La Regeneración* a la comedia de Ramón Nocedal *La Carmañola*, se dejaba patente hacia donde debían orientarse las intenciones carlistas en lo que atañe al teatro, esto es, el combate de las tendencias consideradas indecorosas del teatro revolucionario mediante la composición de obras inspiradas en la tradición cristiana:

Es indudable que la literatura dramática en estos tiempos contribuye como todos los géneros literarios a propagar las ideas disolventes y anárquicas que conmueven y agitan a los pueblos; pues los demoleedores de las creencias tradicionales acuden a cuantos medios pueden para conseguir sus desastrosos fines; y es indudable también que el teatro es hoy en sus manos cátedra de la maldad, piqueta destructora de las costumbres, ensalzador y glorificador de los vicios y crímenes y enemigo formidable de la moral.

Contra esta literatura corruptora, deber es oponerse para evitar que logre apoderarse del público. No hay para ello mejor medio que ofrecer a cada paso el antídoto, presentando en oposición a la literatura malsana otra literatura

³ El empleo de estos medios modernos para combatir el liberalismo es examinado en la obra coral dirigida por Rújula y Ramón Solans (2017), recomendando en lo que al teatro concierne el capítulo firmado por la profesora Marie Salgues centrado en la época fernandina.

donde resplandezca la belleza y la bondad, y en la que encuentren poderosa ayuda, la moral, la religión y las buenas costumbres: que todo esto puede hermanarse fácilmente con el interés dramático, con la galanura de la forma y con la belleza literaria⁴.

Así pues, el recurso al teatro por parte de los integrantes de la Asociación Católico-Monárquica buscó diferenciarse netamente de los dramas y comedias con tinte político, publicados y representados por los partidarios de la Septembrina y también por los republicanos. En el caso de esta última cultura política, como ha subrayado atinadamente Gregorio de la Fuente (2008: 83-85), sus élites intelectuales se concienciaron de las enormes ventajas de que las representaciones llegaran a un público en su mayor parte «iletrado o de menor formación intelectual», a diferencia de lo que ocurrió con la difusión de otros medios de propaganda escrita. Las piezas que fueron firmadas por escritores republicanos tuvieron una enorme notoriedad, permaneciendo en cartel varias semanas después de su estreno. En contraposición a estas, como sucedió con los trabajos de Ramón Nocedal, las tragicomedias carlistas no contaron, ni en el mejor de los casos, con un apoteósico éxito en escena. Lo que sí lograron, sin lugar a dudas, fue que estas se convirtieran, cuando lograban ser interpretadas, en objeto de airosos desencuentros entre revolucionarios y contrarrevolucionarios.

El ecosistema que se acaba de esbozar puede ayudar a entender -y por extensión a encuadrar-, en parte, la aparición de las comedias *El Juez de su causa* y *La Carmañola*. Mas queda conocer a su autor, Ramón Nocedal y Romea, cuya obra literaria es apenas conocida⁵. La pretensión fundamental de este texto es abordar el contenido y la recepción de la crítica periodística, así como la reacción del público, que fue especialmente virulenta en el caso de *La Carmañola*. Para ello, se ha acudido a la prensa de la época y a las distintas ediciones de los libelos de Nocedal y en particular

⁴ *La Regeneración*, 23 de octubre de 1869. En un mismo sentido, el artículo de Valentín Gómez en la revista *Altar y Trono*, 24 (28 de octubre de 1869), p. 430.

⁵ Un estado de la cuestión sobre el teatro político durante el siglo XIX, con especial interés por lo producido acerca del Teatro durante el Sexenio Democrático, es obra de Fuente Monge (2013: 27-28).

las reediciones de estos, producto de la recopilación de su obra escrita que vieron la luz poco después de su muerte. Todavía no se ha examinado como se merece este par de comedias, con independencia de su factura literaria que no estaría a la altura de las obras de sus maestros e inspiradores⁶. Ahora bien, no cabe descuidar que, como hijas que fueron de su época, tales obras buscaron criticar a la revolución que acababa de triunfar y su deriva política y cultural (Fuente Monge: 2008; Salgues: 2010). Esta premisa se observa con nitidez en el caso de *La Carmañola*. Durante los últimos años se ha venido estudiando la obra literaria de carlistas muy conocidos y otros que no lo fueron tanto⁷. Y en lo que se refiere al ámbito de estudio del neocatolicismo, cabe destacar que está siendo revisitado por la profesora María Cruz Romeo, indagando en la producción de Tamayo y Baus (2016). Sin embargo, queda aún mucha tela que cortar habida cuenta de que, conforme a lo que apunta Javier Caspistegui (2021: 169), el hecho de que el tradicionalismo carlista contase con «una literatura propia, bien en forma de narraciones, teatro o poesía, sigue requiriendo un análisis que, si bien tal vez no rescate grandes figuras, como conjunto tal vez deparase un buen sustrato desde el que explicar comportamientos de grupo, mecanismos de adscripción o percepciones compartidas». Se produjo, desde luego, un teatro anticarlista durante el Sexenio que atacó a la figura de don Carlos. Con todo, y al parecer de Gregorio de la Fuente (2013: 21), hubo poco desarrollo del teatro carlista en el siglo XIX, habiendo defendido el teatro conservador los valores que representó esta cultura política.

⁶ Así, Manuel García Gómez (2007: 594) destaca «su escaso valor dramático y alto contenido político».

⁷ Sin ánimo de ser exhaustivos, Ramón María del Valle Inclán y su producción literaria carlista ha merecido hace poco un nuevo y exhaustivo acercamiento por parte de Alfredo Comesaña Paz (2021), el dirigente del carlismo valenciano Manuel Polo y Peyrolón debido a Javier Esteve Martí (2017: 61-112) y de Dolores de Górtazar se ha ocupado Alejandro Camino (2021). Son relevantes, de todos modos, los trabajos coordinados por Solé i Sabaté (1995) y los que derivan de las III Jornadas de Historia del Carlismo que acogió el Museo de Estella (2010).

Más Romea que Nocedal: anotaciones biográficas sobre Ramón Nocedal y Romea (1842-1907)

Ramón Nocedal pasó a la historia por haber escindido al carlismo durante la Restauración y por haber fundado el diario integrista *El Siglo Futuro* (1875-1936). A la hora de interpretar los motivos que condujeron al cisma integrista de 1888, el Conde de Rodezno defendió en su *Carlos VII. Duque de Madrid* que por las venas del vástago de Cándido Nocedal circulaba más la sangre del gran actor teatral Julián Romea -tío de Ramón- que la de su padre, cuya conversión al carlismo fue objeto en su momento de una enorme controversia (1929: 224). Por este motivo, Rodezno y otros políticos se refirieron a Nocedal como «más Romea que Nocedal». Su madre, Manuela Romea, también había sido actriz de teatro. Esa teatralidad acusada estuvo presente en las intervenciones parlamentarias de su hijo Ramón. No parece, sin embargo, que el destino le hubiera reservado un gran papel como un precoz escritor literario. Tampoco es que se sintiera orgulloso de esta faceta, tal como confesó su sobrino Agustín González de Amezúa. Donde sí exhibió su capacidad fue, por tanto, como editorialista, organizador de empresas periodísticas y como orador parlamentario. En las cercanías del triunfo de la Revolución de 1868, trabajó como redactor del diario *La Constancia* del que era propietario su padre (Urigüen: 1986: 549-550; Hoces Íñiguez: 2022: 372-383). Se ha destacado la gran influencia que ejerció sobre él, en todos los sentidos, Manuel Tamayo y Baus⁸. De hecho, este revisó su *opera prima* como escritor teatral, *El Juez de su causa*, tras haberle persuadido su padre de la potencialidad de su representación en verso (González de Amezúa: 1909: IX)⁹. En 1871 resultó triunfante como diputado electo por Valderrobles (Teruel)¹⁰, destacando Julio Nombela que Nocedal ya había adquirido cierto renombre por sus «muy atrevidas» incursiones teatrales (Vizconde de la Esperanza: 1871: 315).

⁸ *El Siglo Futuro*, 19 de marzo de 1925. Se han destacado, de hecho, las enormes afinidades entre *La Carmañola* con *Lances de honor* y *No hay mal que por bien no venga* (Blanc: 1891: 417; Sicars y Salvadó: 1906: 126).

⁹ Cándido Nocedal vio en su hijo a un nuevo Lope de Vega.

¹⁰ La actividad parlamentaria de la gran minoría católico-monárquico ha sido estudiada por Urigüen (1986) y hace poco por Verri (2021).

Por desgracia, no se cuenta todavía con una biografía en profundidad de Ramón Nocedal, una figura clave para comprender las disensiones en la Comunión Católico-Monárquica y en el seno del proyecto nacionalcatólico durante el transcurso del siglo XIX al XX (Botti: 1992). Se han ocupado con cierto detenimiento, no obstante, historiadores como Begoña Urigüen (1972: 1778-1780 y 1986), Jordi Canal (1991: 773-80) y, sobre todo, María Obieta Vilallonga (1996: 301-314). Que Nocedal hubiera sido el responsable de llevar al límite la ortodoxia antiliberal, provocando numerosos seísmos en la fuerza que acaudilló que le restaron apoyos, no significó que las élites eclesiásticas no hubieran dejado de tenerle en consideración. Así lo pone de manifiesto su, a fines del siglo XIX y comienzos de la siguiente centuria, en los Congresos Católicos y en las dos primeras Asambleas de la *Buena Prensa* (Hibbs-Lissorgues: 1995). El hecho de que también se hubiera dejado llevar y aconsejar por los jesuitas, que tuvieron no poca importancia en su formación académica, muestra el tirón del que viene siendo considerado minúsculo proyecto del Partido Católico Nacional entre esta orden regular y el bajo clero (Agudín Menéndez: 2021).

En cuanto a su relación con la literatura cabría destacar la preocupación que Ramón Nocedal demostró en las páginas del diario que le dio tanto notoriedad como animadversión al procurar folletines edificantes por entregas. Como recuerda Francisco Carantoña Dubert (1955: 22-23), el procedimiento de elección de los folletines era el siguiente: «se hacía un cuidadoso expurgo de los originales, rechazando sin contemplaciones todos los que no reunieran las condiciones de pureza preceptivas». Circunscribiéndonos a los primeros años de Nocedal como director de *El Siglo Futuro*, destacaron autores franceses como Louis Veuillot, Paul Féval o Mathilde Bourdon, ingleses como los Cardenales Newman o Wiseman, Charles Dickens, Fenimore Cooper o los españoles José de Selgas, Francisco Navarro Villoslada o la considerada musa del neocatolicismo, Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero).

Con todo, podemos preguntarnos sobre qué movió a Nocedal a escribir y a representar estas dos piezas teatrales. Naturalmente no era un autor profesional, sino un *amateur* aficionado al teatro y que gracias a sus parentescos y amistades políticas pudo ver ejecutadas sus obras. Como reconoció tanto el propio Nocedal en el prólogo a una edición posterior de *La Carmañola* como su sobrino González de

Amezúa, no parece que entre las intenciones del primero estuviera la búsqueda de notoriedad. Que hubiera hecho uso de un pseudónimo como el del *Ingenio de esta Corte* puede ofrecernos una idea meridiana de sus propósitos modestos¹¹. ¿Pretendió Necedal, por el contrario, contrarrestar por medio de las representaciones teatrales el creciente éxito del teatro que se puso al servicio de la revolución y de otras culturas políticas? Por ello, y de acuerdo con lo que propugna Marie-Pierre Caire (2006: 272), Necedal se acogería a ese conjunto de autores que publicaron movidos por su entusiasmo político y convicciones. Eran dramas que no pasaron a la perpetuidad, pero que sirvieron fielmente para abordar crítica y jocosamente temas de candente actualidad, aunque para ello Necedal tuviera que trasladarse al pasado como hizo en *El Juez de su causa*. Al poco de morir Necedal, el partido integrista acordó recopilar sus artículos más célebres, los discursos parlamentarios y sus manuscritos literarios tanto los que vieron luz como los que no pasaron de meros borradores. Parte de la producción literaria no vio la luz en las obras completas, porque estas nunca fueron terminadas de editar como hubo ocasión de comprobar en el Legado Ramón Necedal en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Además de textos para representar en el teatro, Ramón Necedal cultivó la novela. Dentro del género teatral, su sobrino Agustín González de Amezúa (1909: VI) destacó que su tío compuso otras dos comedias y una zarzuela: *Marta y Resabios del convento* y *El Moro encantado*.

El argumento de las piezas teatrales de *El Juez de su causa* y *La Carmañola*

Ambas piezas teatrales se estructuraron en tres actos, componiéndose cada uno de estos actos aproximadamente por un promedio de entre seis y diez escenas. La primera en publicarse fue *El Juez de su causa* y relata un enredo amoroso ambientado en la comarca toledana de La Sagra durante el siglo XVII. Necedal redactó esta obra castiza en verso, al contrario de lo que aconteció con *La Carma-*

¹¹ Ya había sido empleado por el rey Felipe IV en sus imitaciones del teatro calderoniano (Blanco: 1891: 416).

ñola, que fue escrita en prosa por recomendación expresa de Manuel Tamayo y Baus. Fue estrenada el 12 de febrero de 1869 en el Teatro Español¹². Con tintes moralistas, la obra comienza con la celebración de una boda entre los protagonistas Pedro y María, una pareja de labradores acomodados, a quien dieron vida en el teatro respectivamente Manuel Catalina -a la sazón director de la representación¹³- y Matilde Díez¹⁴. Fueron precisamente Catalina y Cándido Nocedal quienes convencieron a Ramón Nocedal de que cambiara el final, que hubiera sido muy propio del *Hamlet* de William Shakespeare. Según el sobrino de Ramón Nocedal, Agustín González de Amezúa (1909: VIII-IX), varias ediciones con que contó esta obra años después de su estreno (Nocedal: 1909: 106-107)¹⁵ recogieron la versión trágica con la que culminaba *El Juez de su causa*. De manera fulminante, el protagonista acababa por asesinar erróneamente a su esposa. Acompañando a los protagonistas desposados, aparece otra pareja que contribuye a enturbiar el relato y es la conformada por el hijodalgo, alférez y Caballero de Santiago don Juan y la hermana del protagonista, Isabel, enamorada del primero y celosa del matrimonio de Pedro. El vínculo de este par de personajes acapara la deriva de las dos escenas siguientes. Don Juan despista al recién desposado Pedro, que iba camino de Toledo, con la intención de volver a casa de este para declararse a Isabel. Aquel flirteo resultaba de total deshonra al consumarse a espaldas de personaje encarnado por Manuel

¹² Se pueden consultar en la Biblioteca Nacional de España los ejemplares manuscritos de las dos obras de Nocedal. Igualmente, véase Un Ingenio de esta Corte (1869a y b) y Nocedal (1909). Todavía a comienzos de 1870 continuaba anunciada su puesta en escena: *La Iberia* y *La Época*, 15 de enero de 1870.

¹³ Catalina (1820-1886) llegó a ser el propietario del madrileño Teatro del Príncipe y compartió escena durante mucho tiempo con la actriz que interpretaba a María en *El Juez de su causa*. Puede que su relación con Ramón Nocedal viniera de que hubiera contratado al tío de este, Julián Romea. Más detalles en Gómez García (2007: 169).

¹⁴ Celeberrima actriz en los escenarios de teatros españoles y americanos (1818-1883) que fue cuñada de Cándido Nocedal y tía, por ende, de Ramón, al haber contraído nupcias con el actor Julián Romea (Gómez García: 2007: 256-257).

¹⁵ La segunda edición de *La Carmañola* se imprimió a los dos meses de ver la luz (*La Esperanza*, 7 de diciembre de 1869) y la tercera hizo su aparición en 1878 tirada por la Imprenta del Fortanet -que imprimía también *El Siglo Futuro*-, tal y como se recoge en *Boletín de la Librería* (1878: 464).

Catalina, una suerte de *pater familias*. De modo que tanto don Juan como su secuaz Guzmán son perseguidos por el propio Pedro en el inesperado camino de vuelta a su residencia, ya que este último pensaba que el alférez aspiraba a conquistar el amor de María y no el de su hermana. Otro de los personajes secundarios que merecen mención son tanto el lacayo de don Juan, Guzmán, como el labrador y propietario de gorrinos, Sancho, que aportan una carga humorística a la acción. Se detecta un contraste también propio del tradicionalismo que se identificaría con lo rural a lo que se adscribiría el campesino acomodado Pedro frente al alférez don Juan¹⁶:

Aun de pensallo, me espanto.
 Las casas de la ciudad
 parecen a la verdad
 los nichos de un campo-santo.
 Su vista me agobia tanto,
 que ni aun puedo respirar;
 ni me acostumbro a mirar
 el cielo por cervatana¹⁷.

En cuanto a *La Carmañola*, se enmarca en la proximidad de la septembrina, iniciándose el relato en la redacción de un periódico republicano que dirigía uno de los protagonistas de esta comedia, Rafael Baralda, que, a la sazón, también era diputado. Nocedal debió inspirarse en sus primeras experiencias periodísticas a la hora de idear la antítesis de lo que debió ser el día a día en un diario neocatólico como *La Constancia*. Esta segunda obra parece que respondió al encargo de una compañía teatral y fue representada en uno de los principales teatros de la capital, propiedad del hijo del célebre escritor y periodista romántico Mariano José de Larra, Luis Mariano. *La Carmañola* retrataba la imagen de un rotativo político que calumniaba a una respetable familia católica. Como debió ocurrir con tantos otros periódicos políticos de entonces, *La Carmañola* sobrevivió gracias a que su propietario y director fuera diputado, así como por

¹⁶ Acerca de la percepción negativa de la ciudad en el tradicionalismo resulta sugestivo el texto de Caspistegui (2002).

¹⁷ Un ingenio de esta corte (1869a: 41) y Nocedal (1909: 53-54).

la repercusión de los dimes y diretes de lo que se cocía en la villa de Madrid, con los que se llenaba de información sus columnas. Este último aspecto aparece inmortalizado en un personaje que irradiaba tanta o más inmoralidad que la transmitida por el propio protagonista, Andrés. Así lo reconocía este último en un pasaje de la obra:

Desde el primer ministro al último gacetillero, desde el banquero más encopetado hasta el más humilde mercachifle, no hay en Madrid quien no me diga lo que quiere que se sepa, en la seguridad de que a mí nada se me pudre en el pecho. Solicítanme los hombres de importancia para que les cuente lo que se dice de ellos; las muchachas me buscan para saber qué adornos están de moda [...]. Los ricos capitalistas me sientan a su mesa, porque después me haga lenguas de su riqueza; no hay baile ni comedia casera donde yo no tenga entrada, a condición de publicar la amabilidad del anfitrión, los trajes de las convidadas y el lujo de la fiesta [...]. Los perfumistas me regalan sus cosméticos más finos, las tiendas de lujo ponen a mi disposición sus géneros más nuevos y mejores [...]. En todas partes soy bien recibido; todo el mundo me agasaja y me temo todo el mundo, porque en el modo y la ocasión de dar la noticia suelo hacer más daño que diez artículos de fondo y quince discursos parlamentarios, que es cuando se puede encarecer. Hablo más que siete, miento más que la *Gaceta*, y yo mismo tengo que contradecirme a cada paso: y, sin embargo, ¡cosa admirable!, todo el mundo me llama embustero, eso sí; pero todo el mundo rabia u se afana por saber lo que yo cuento (Nocedal: 1909: 139-140)¹⁸.

El otro protagonista, que ejerce de contrapeso de esta historia y con el que lógicamente se identificaría el autor, es el veterano coronel don Antonio. Se le presenta como un católico ferviente y dispuesto a salvar, a cualquier precio, la reputación de su familia con

¹⁸ En opinión del carlista Valentín Gómez, este noticiero de oficio no era sino un trasunto de *La Correspondencia de España*. Al respecto su extensa reseña en *Altar y Trono*, 24 (28 de octubre de 1869), p. 481.

la finalidad de reparar la calumnia propagada por *La Carmañola*¹⁹ y, más adelante, cuando descubra que su hijo Eduardo abrazó la causa republicana al formar parte de la redacción de *La Carmañola*, pretenderá poner coto a lo que percibía como una involución. Esta militancia fue debidamente ocultada por Eduardo a su familia. Don Antonio se desplaza a la redacción del periódico para exigir a su director que rectificara el chisme donde se aludía a la infidelidad de su no menos cristianísima y devota esposa (doña Ignacia) con el rival político de Rafael, el diputado no liberal Manuel Vidarte. Baralda pretendía destruir la proyección pública de Vidarte con toda clase de infundios. Este personaje saldría también bien parado en la trama al reflejar la generosidad cristiana, que contrastaría con uno de los desviados de esta historia. La acción se traslada en el siguiente acto a la casa de los padres de Eduardo, adonde además se dirigió el propio director de *La Carmañola*, enamorado como estaba de la hermana del ya aludido Eduardo para que este último hiciera las presentaciones. A cambio, Rafael se ofreció interesadamente a saldar las deudas del hijo de Antonio e Ignacia con un prestamista. Como Eduardo era aficionado al juego, se hizo derrochador e hipotecó con sus empréstitos la herencia que le dejaba su padre. La acción alcanza su clímax con la aparición del mismo padre, que había sido previamente humillado por Rafael en la redacción del periódico, y del supuesto amante de su esposa. El inmoral gacetillero Andrés será quien desvele que fue el hijo de don Antonio quien redactó la noticia, sin saber siquiera Eduardo que su madre era la principal perjudicada de la noticia. Al final se dibuja un camino esperanzador tanto para Eduardo que se salva de ir a prisión y vuelve a abrazar la profesión de fe católica, como para el desalmado director de *La Carmañola*, que encuentra la redención al enamorarse de María y dejar la dirección del rotativo en manos de su rival Manuel. Obsérvese en este sentido el momento

¹⁹ Desde el *Gil Blas* (17 de febrero de 1870) se aseguraba que el coronel era neocatólico, destacando la flagrante contradicción al no ponerse de lado del personaje decente que era el director del periódico: «Entre varios caracteres, tan falsos como mal contenidos, presenta en *La Carmañola* dos principales. El de un director de cierto periódico liberal, que es algo más que una persona decente. El de un neocatólico, que es algo menos que un asesino. El autor pretende, sin embargo, defender la causa de los neos contra la de los liberales. Con que, digo, ¿será inocente el infeliz?».

en que la hermana de Eduardo le entrega un crucifijo que en un primer este lo considera sacrílego (Nocedal: 1909: 227). También se produce una reconciliación del veterano coronel con su mujer, ya que en el acto anterior no daba crédito a la infidelidad de su esposa. Y todo esto aconteció tras haber leído don Antonio la carta que le escribió su hijo donde revelaba que no se produjo tal infidelidad. En realidad, lo que su esposa hizo era intentar saldar la deuda de su vástago Eduardo. En fin, la importancia que concede Nocedal a la familia como asociación natural frente al individualismo de matriz liberal es otra de las temáticas tradicionalistas presentes tanto en esta como en la anterior obra²⁰.

La Carmañola no constituye únicamente un ataque contra la libertad de prensa, sino también contra el régimen político liberal y las fuerzas políticas que lo sustentaban. En la escena que acontece dentro de la sede del rotativo, los componentes del equipo de redacción se disponen a rellenar con cualquier noticia las tres columnas que les faltaban por completar en las planas del periódico, dada la escasez de ideas o la falta de facilidad en emitirlos. Así, *La Carmañola* habría rebuscado afanosamente trabajos y noticias ajenas con la meta de aprovecharse de ellas²¹. La prensa de la época percibió en la obra de Nocedal analogías con los integrantes del Gobierno Provisional de entonces, algo que no era nuevo en las piezas teatrales de carácter político que se representaron. Así pues, se menciona en la segunda escena al propio Manuel Ruiz Zorrilla, ministro que fue de Fomento en el Gobierno Provisional (Nocedal: 1909: 120 y 135-136). Las metáforas son mucho más evidentes en *La Carmañola* que en la escenificación precedente, habiendo puesto Nocedal toda la carne en el asador. En el texto también se detecta algún que otro fragmento auto-paródico en el que el hijo de Cándido Nocedal se refiere a las críticas que se vertieron contra una de las obras de Manuel Tamayo y Baus en las que Ramón Nocedal se inspiró, así como a los ataques que el periódico democrático dirigiría a los neos (Nocedal: 1909: 131-133).

²⁰ Pedro Carlos González Cuevas (2020) perfila con claridad la doctrina tradicionalista durante el Sexenio Democrático.

²¹ *Revista de España*, 51 (1870), p. 148.

Recepción de la crítica carlista y liberal y los altercados durante el estreno de *La Carmañola*

Nada más producirse el estreno y publicación de ambas obras en 1869 y 1870, la prensa liberal y católico-monárquica mostró reacciones dispares por el contenido, la calidad y su componente ideológico. El caso de *La Carmañola* fue especialmente controvertido a causa de que era un ataque en toda regla a la prensa de información y a la libertad de prensa. También se quería conocer al autor de ambas comedias, habiéndose descubierto Nocedal en la segunda de ellas en los escenarios. Se apuntaba, erróneamente, que *El Juez de su causa* había sido escrito por el literato romántico y estadista moderado Mariano Roca de Togores, el Marqués de Molins. Con el tiempo se sugirió que no era un autor reputadísimo, sino un joven neófito cuyo nombre se estaba haciendo famoso merced a sus intervenciones en el Parlamento, en el foro y en la prensa.

En lo que concierne a *El Juez de su causa*, con independencia del credo ideológico que profesara la publicación que reseñara la obra y su puesta en escena, se señalaba que Nocedal había imitado al teatro antiguo español. Así, para el semanario satírico *Gil Blas*, y por extensión para el diario progresista *La Iberia*, el argumento del libelo era pobre, los caracteres vulgares, la acción lánguida y el lenguaje florido y ñoño. Tampoco tuvieron las dos publicaciones buenas palabras para los intérpretes y en particular la pareja protagonista interpretada por Manuel Catalina y Matilde Díez²². Eduardo Bustillo compartía, en parte, este parecer subrayando que *El Juez de su causa* no era sino un calco de *Del rey abajo, ninguno* del dramaturgo calderoniano Francisco de Rojas Zorrilla. La forma, a su modo de ver, era su principal aspecto positivo; no ocurrió así con las situaciones y caracteres, faltos de fuerza de vida, colorido y verdad que sí estaban presentes en la comedia barroca²³. Fue encumbrada, en cambio, por diarios no precisamente carlistas como *La Correspondencia de España* y *La Época*. Este último, con todo, puso sobre el tapete que *El Juez de su causa* rebosaba un excesivo lirismo. Para el crítico teatral del

²² *Gil Blas* y *La Iberia*, 17 de enero de 1869.

²³ Eduardo BUSTILLO, «Revista dramática», *El Museo Universal*, 14 de febrero de 1869, pp. 51-52.

diario alfonsino *La Época*, Ramón de Navarrete, el novel dramaturgo Nocedal inició «bajo tan buenos auspicios la espinosa carrera del teatro», aunque con el tiempo se arrepintió de esta opinión²⁴. Por su parte, el primer rotativo subrayó, en línea con otros periódicos, que «esta preciosísima comedia» se trataba de una actualización del mejor teatro español de los Siglos de Oro y que hasta los propios Calderón de la Barca y Lope de Vega hubieran firmado. Finalmente, ponía el acento en la brillantez de las interpretaciones de los actores, en especial de Matilde Díez, y el gran lujo de la puesta en escena²⁵.

Desde la revista neocatólica *La Cruzada*, el dramaturgo e historiador Aureliano Fernández-Guerra escribió una extensa y laudatoria reseña a la *opera prima* de Nocedal, como no podía ser menos. Se preguntaba si *El Juez de su causa* era el canto de cisne de un «estro nacional que se apaga» y de «los acentos de la hermosa lengua de Cervantes que muere». Consideraba que la pieza teatral superaba a los clásicos en los que se inspiraba al cuidar con esmero la rima y evitar «cualquier verso flojo y rastrero». Detectaba, asimismo, algunos cantos propios de Petrarca. La de Nocedal no parecía la obra de un escritor novel, algo que también reflejó el padre Blanco, inspirándose en la reseña de Fernández-Guerra (1891: 417)²⁶. En cualquier caso, todos quedaron deseosos por conocer quien se escondía tras el pseudónimo. Sería durante el estreno de *La Carmañola*, meses después, cuando lo desvelaron tanto los críticos afines como el propio Nocedal que no había salido a escena un año antes cuando Manuel Catalina lo animó.

De entrada, Nocedal prefirió dar a conocer *La Carmañola* en forma de publicación antes que probar suerte con que fuese representada en los teatros, al contrario de lo que ocurrió con *El Juez de su causa*. Así, el volumen apareció en las librerías de Madrid en octubre de 1869²⁷, presagiando *El Pensamiento Español* que no sería una comedia del agrado de la prensa liberal. En efecto, *La Iberia* la recibió beli-

²⁴ ASMODEO [Pseudónimo de Ramón de NAVARRETE], «Ecos de Madrid», *La Época*, 21 de enero de 1869. Igualmente *vid. La Época*, 13 de enero de 1869.

²⁵ *La Correspondencia de España*, 13 de enero de 1869 y González de Amezúa (1909: XI).

²⁶ Aureliano FERNÁNDEZ-GUERRA, «Miscelánea/ El Juez de su causa», *La Cruzada*, 101 (6 de marzo de 1869).

²⁷ *La Correspondencia de España* y *La Época*, 22 de octubre de 1869.

cosamente y la consideró una humorada. De hecho, les pareció una repugnancia que las compañías teatrales aceptaran representar esta obra y echaron en falta que no hubiera censura de teatros²⁸. Meses más tarde, con motivo de su representación en el Teatro de Rueda, tras el rechazo del empresario del Teatro Español a la puesta en escena del libelo anónimo, este rotativo progresista reconoció, en todo caso, su mérito artístico y literario. De este modo, *La Carmañola* atacaba los vicios de los que habían sido responsables los amigos políticos de los Nocedal²⁹. Las palabras más gruesas provinieron, no obstante, de rotativos con posiciones ideológicas próximas al progresismo y al republicanismo federal como ocurrió con *La Discusión* y *La Igualdad*. Para el primero de ambos, *La Carmañola* se trataba de una colección de «situaciones absurdas, inverosímiles y [...] necias»; mientras que para el segundo era un plagio simple del Teatro francés con atuendo neo que tenía la pretensión de dirigir «groseros y sangrientos insultos» a la prensa política. Como corolario, cabe recoger la reseña del director del *Gil Blas*, el republicano Antonio Sánchez Pérez, quien percibió improbables y contradictorios a buena parte de los caracteres. Lo ejemplificó a través del caso de la hermana de Eduardo, que discurría en la segunda escena como una niña de catorce años y peroraba en la tercera como un anciano sapientísimo³⁰. Entre los defectos capitales de la obra, Sánchez Pérez destacó la languidez, la falta de movimiento y la propensión de Nocedal en abundar en los diálogos demasiado largos, como ya había hecho en *El Juez de su causa*. Puso de relieve el desconocimiento palmario de Nocedal de la profesión del periodista; de ahí que considerara su libelo una fantasía pueril. Desde su perspectiva, *La Carmañola* hubiera sido un cuadro de verdad si denunciara los casos de periodistas que se doblegaban a las exigencias del momento mercadeando míseramente sus creencias y opiniones, los envidiosos que ponían en aprietos a otros compañeros de profesión o los que encubrían a los embaucadores que les financiaban³¹. Sánchez Pérez no vio ningún indicio de calumnia en el

²⁸ *La Iberia*, 21 de octubre de 1869.

²⁹ *La Iberia*, 6 de febrero de 1870.

³⁰ Antonio SÁNCHEZ PÉREZ, «Teatros», *La Ilustración de Madrid*, 11 de marzo de 1870 e ÍD., «Crónica», *Gil Blas*, 3 de marzo de 1870.

³¹ A nuestro entender, Sánchez Pérez yerra en parte de sus aseveraciones habida cuenta de un fragmento del libelo de Nocedal donde el gacetillero Andrés se

chisme del que se hizo eco *La Carmañola*. Sin embargo, aplaudió dos escenas del acto segundo hábilmente preparadas.

La acogida más benévola a la segunda incursión teatral de Nocedal se halla, naturalmente, en las páginas de la prensa carlista y neocatólica³². Al parecer del propio Ramón Nocedal (1909: 118), críticos afines al clan Nocedal como Manuel Cañete y Aureliano Fernández-Guerra obraron más por caridad que por justicia en la defensa de la obra. Se excedieron en los aplausos; de la misma manera que los progresistas y republicanos en las censuras, a diferencia de lo que ocurrió con la anterior tragicomedia. La reseña doble que Manuel Cañete dedicó a la comedia constituía un ataque visceral a la profesión periodística más que una crítica teatral propiamente dicha³³. Vino a pontificar que la prensa periódica era la «hija bastarda» de la imprenta de Gutenberg. En su análisis se valió de las palabras del periodista francés Émile de Girardine, director por entonces del diario *La Liberté*, para definir al periodismo como una «explotación mercantil de la opinión y de las pasiones ajenas». De modo que entendió que *La Carmañola* era una demostración palmaria de las horribles consecuencias de «esta nueva manera de industria» elevada a la categoría de institución. Los carlistas caían, una vez más, en un debate que arrastraba el catolicismo desde hacía decenios sobre el uso de la prensa y eran presas de la contradicción que suponía la publicación de periódicos propios al tiempo que cargaban las tintas contra ellos (Hibbs-Lissorgues: 1995; Caspistegui: 2021: 43-53). *La Carmañola* era una obra que, al parecer de Cañete, llegaba tarde en denunciar el dominio del «imperio del mal» que encarnaba el cuarto poder y evitar así su perpetuación. Por ello, Cañete alababa que hombres como Nocedal iniciasen las tareas de desbroce necesarias. Del dominio de la lengua y versificación

refiere con claridad a los pocos escrúpulos ideológicos del periodista: «Amigo, no hay más remedio que cambiar la casaca cada vez que se cambia el ministerio» (Nocedal: 1909: 140-141).

³² *La Esperanza*, 30 de octubre de 1869, recogió una carta de un lector que elogiaba la intención de Nocedal, el asunto y la trama. De igual manera, hacía referencia al interés, emoción y ansiedad que generó entre los miembros de su familia la lectura de cada escena.

³³ Manuel CAÑETE, «La Carmañola», *La Esperanza*, 27 y 29 de noviembre de 1869 y *El Siglo Futuro*, 31 de mayo y 1 de junio de 1878.

que Nocedal exhibió en *El Juez de su causa*, señaló Cañete, en esta ocasión el autor empleó con maestría las pasiones y sentimientos de la época en que vivía.

En cuanto a lo expuesto por Aureliano Fernández-Guerra, el dramaturgo consideró que muy pocas comedias tanto en España como en Francia podían estar al alcance de esta segunda representación teatral de Nocedal por el interés dramático, por la incuestionable y profunda moralidad y por lo bien urdida que estaba la trama³⁴. Afirmó que su éxito se basaría en que deleitaría a sabios y sobre todo a mujeres, que a su entender eran la «parte mejor y más autorizada del público». Consideró lícito, al igual que Cañete, el que Nocedal señalase que «la tiranía de la prensa» se hubiera puesto «al arbitrio de las pasiones bárbaras». Era obligación del escritor denunciar los vicios y *La Carmañola* no constituía, por tanto, una afrenta al cuarto poder. Por su parte, Valentín Gómez aplaudió que obras como la de Nocedal eran más necesarias que nunca en unos momentos en el que triunfaba el género bufo que puso de moda la revolución y que a su modo de ver era un consorcio entre lo insulso y lo obsceno. Como solía ocurrir en estos casos, Gómez alabó en su conjunto a *La Carmañola*, aunque admitió que perdía fuerza en el tercero de sus actos. No tenía por qué censurarse tal o cual vicio en una obra de teatro, concluía esperanzador Gómez, sino que el teatro estaba necesitado de piezas firmadas por católicos que promovieran la regeneración social³⁵.

Entre progresistas y republicanos y carlistas y neocatólicos estableció algo de cordura el punto de vista del político y periodista Fernando Cos-Gayón en la publicación de pensamiento político e intelectual *Revista de España*³⁶. Lamentaba la contienda establecida por ambas partes durante el preludio a la puesta en escena y el estreno propiamente dicho. Por una parte, atizaba a Ramón Nocedal

³⁴ Aureliano FERNÁNDEZ-GUERRA, «Variedades/ La Carmañola», *El Pensamiento Español*, 30 de octubre de 1869.

³⁵ Valentín GÓMEZ, «Revista literaria», *Altar y Trono*, 24 (28 de octubre de 1869), pp. 430-432; *La Esperanza*, 12 de febrero de 1870. Un punto de vista similar en *La Regeneración*, 23 de octubre de 1869. Se afirmaba que la acción iba con alguna lentitud.

³⁶ Fernando COS-GAYÓN, «Noticias literarias», *Revista de España*, 51 (1870), pp. 147-154.

porque en realidad el periodismo no venía a ser responsable de la calumnia que dirigió el periódico de Rafael Baralda contra su rival político, ya que se apresuraba a borrarla, siendo remedio suficiente. No lograba, en su opinión, el propósito de desacreditar a los periodistas y al periodismo. Saltaba a la vista que no era una obra preparada para ser representada, tal como reconoció el propio Nocedal³⁷, y estaba concebida para el aplauso de un público amigo. Por otra parte, Cos-Gayón entendía que los liberales que se dedicaron a atacar a *La Carmañola* no les asistía la razón en hacerlo porque «tienen el deber de respetar una opinión ajena (sic.), aunque no sea liberal». Nocedal estaba en su derecho de zaherir los sistemas liberales; estaba juzgando de hecho una institución.

Una opinión no muy distante fue la del crítico de cabecera del diario canovista *La Época*, Ramón de Navarrete, que había felicitado el anterior éxito de Nocedal, pero en esta ocasión en poco o en nada le favoreció a la luz de los acontecimientos que acompañaron al estreno en el Coliseo Lope de Rueda. En manos de Nocedal estuvo haber evitado el tumulto acontecido en la noche del 11 de febrero, impidiendo la ejecución de su tragicomedia. A su modo de ver, Ramón Nocedal apostó por un género que era el más difícil y escabroso de todos, el de la comedia filosófico-política, por el que transitaron estrepitosamente autores españoles y extranjeros. Los personajes y las situaciones no estaban a la altura y el lenguaje y los diálogos inconmensurables no hacían presagiar, al parecer de Navarrete, una fulgurante carrera de Nocedal como escritor dramático³⁸.

Con razón o sin ella, muchos de los juicios hasta aquí expuestos estaban movidos por los acontecimientos que acompañaron a la puesta en escena, así como por haberse desvelado quien se

³⁷ Así aparece recogido en el prólogo de la tercera edición del libelo nocedalista: «Imprímese esta comedia sin que se haya representado en ningún teatro. La razón de esto saltará a la vista de quien la lea y tenga en cuenta los tiempos y las circunstancias». Sin embargo, a renglón seguido, afirmaba que no iba a oponerse a su representación: «Pero si ahora o andando el tiempo hay, sin embargo, empresa que quiera representarla, excusado es decir que el autor no ha de oponerse» (Nocedal: 1909: 118).

³⁸ ASMODEO [Pseudónimo de Ramón de NAVARRETE], «Revista de teatros/ La Carmañola», *La Época*, 16 de febrero de 1870.

escondía tras el pseudónimo del *Ingenio de esta Corte*. Debió también influir la mala fama que Nocedal se ganó como redactor en el diario neocatólico *La Constancia* que preludió prácticas que se convirtieron en seña de identidad de *El Siglo Futuro*.

El estreno de *La Carmañola* el 11 de febrero de 1870 estuvo empañado por la intervención de la célebre *Partida de la Porra* en el Teatro Lope de Rueda que pobló prácticamente todo el palco, asistiendo pocas damas a la representación (Nocedal: 1909: 119-120)³⁹:

Llegó la noche del estreno. Antes de la hora señalada ya se agolpaba la gente a las puertas del teatro. En cuanto se abrieron, fueron poblándose el palco de señoras, las lunetas de algunas señoras y muchísimos hombres. Las galerías estaban pobladas de siniestras cataduras. En lunetas y galerías se veía la más variada colección que puede imaginarse de bastones, porras, estacas y garrotes [...].

Era evidente que la mayor parte de aquel concurso no acudía a conocer una comedia publicada [...]. Por su aspecto, su actitud y conversaciones, más que a ver una comedia parecía que iba a dar una batalla.

El preludeo a su estreno estuvo marcado por la tensión entre católico-monárquicos y liberales en sus respectivos órganos periódicos. El diario carlista *La Esperanza* acusó a la prensa liberal de amenazar a la empresa teatral con la ira popular⁴⁰. Según recordó Emilia Pardo Bazán (1947: 707), se contrarrestó esta presencia con integrantes de la Juventud Católica a la que pertenecía el propio Nocedal⁴¹. Por si fuera poco, el joven autor tuvo el arrojo de pre-

³⁹ *La Gorda. Periódica* (sic.) *liberal*, 15 de febrero de 1870.

⁴⁰ Este punto de vista se vio respaldado por opiniones similares que vertieron otros rotativos católico-monárquicos como *Altar y Trono*, 39 (20 de febrero de 1870), p. 271; *¡España con honra!* *Periódico católico-monárquico*, 27 de febrero de 1870; o Julio NOMBELA, «Madrid», *El País Vasco Navarro*, 23 de febrero de 1870.

⁴¹ El periódico progresista *La Discusión* afirmaba que la mayor parte del numeroso público asistente estaba compuesto por «individuos pertenecientes a la misma familia» que recibieron al autor entre entusiastas aplausos y gritos. El diario republicano federal fue todavía más lejos al señalar que, además de miembros de la juventud católica, estuvieron presentes periodistas y diputa-

sentarse en el palco escénico al final del segundo acto, generando actitudes de entusiasmo por parte de los carlistas y de repudio por parte de los críticos⁴². En efecto, y tal y como se hizo eco *La Correspondencia de España*, fue especialmente al final del segundo y tercer acto cuando la sala del teatro se convirtió en «un centro de gritos, palmadas, silbidos y violentos apóstrofes». El espectáculo lo protagonizaron, por una parte, los amigos de Nocedal, que aplaudieron imprudentemente los ataques dirigidos contra la institución de la prensa, y, por otra, los adversarios, que se empeñaron en silbar tras las mejor consideradas situaciones literarias del libelo nocedalista. Se impuso, en fin, la pasión política al gusto literario⁴³. Ramón de Navarrete responsabilizó, desde las columnas de *La Época*, a la empresa del Teatro por haberse movido por el espíritu mezquino de lucro a la hora de representar el libelo de Nocedal, a sabiendas de la atmósfera que se venía generando en torno a él. En el prólogo a la cuarta edición de *La Carmañola*, Nocedal reconoció que se llegó a tales extremos, pero por temor a repetir acontecimientos como los que tuvieron lugar aquella noche, la empresa propietaria del Teatro retiró la obra de Nocedal de escena (Nocedal: 1909: 122-123; Ferrer: 1958: 200-202). Coincidió temporalmente este acontecimiento con el asesinato del general Juan Prim, Presidente del Gobierno Provisional producto de la Revolución de Septiembre, en la Calle del Turco y el asalto al Casino Carlista de Madrid. Se había intentado previamente solicitar sin éxito al Gobernador que truncase la representación a causa de que la legislación vigente no impedía su representación⁴⁴. Cabría preguntarse si la negativa de la empresa teatral hubiera sido coaccionada a instancias del Gobernador y no tanto motivos eco-

dos legitimistas. Muchos de los asistentes carlistas y neos vinieron acompañados de garrotes con la finalidad de «cohibir las muestras de desaprobación del público imparcial».

⁴² El *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, en su ejemplar correspondiente al 14 de febrero de 1870, dejó a un lado su imparcialidad al resaltar la odiosidad con que Nocedal retrató a una «clase digna y honrada» que se ocupaba de las tareas periodísticas.

⁴³ *La Correspondencia de España*, 12 de febrero de 1870.

⁴⁴ Tanto Gregorio de la Fuente (2008: 108) como Marie Salgues (2010: 273) aducen que fue suspendida por el Gobernador de Madrid al día siguiente de su puesta en escena. Ambos parten del testimonio del obrero y dramaturgo malagueño Francisco Flores García (1909: 50-52 y 1913: 130-134). Este punto de vista también aparece reflejado en *El Imparcial*, 13 de febrero de 1870.

nómicos los que hubieran desaconsejado la continuidad de la representación de la pieza de Nocedal⁴⁵. Estaban de hecho vendidas todas las entradas para la segunda representación en el Coliseo Lope de Rueda. Días más tarde de los acontecimientos, fue el turno del crítico teatral Eduardo Bustillo, que convenció a la compañía de actores del Teatro de Lope de Rueda para que no llevaran a escena una comedia que homenajeara al tío de Ramón Nocedal, Julián Romea⁴⁶. Admitió, asimismo, que a la obra no le faltaban condiciones buenas, pero los incontables defectos, la sensiblería religiosa, la languidez en la acción y los pomposos parlamentos y diálogos que a su juicio rayaban la ridiculez perjudicaban el conjunto. Sentenciaba que era intolerable que la política se entrometiese en escena donde se la condenaba vivamente, disponiendo de un terreno propio y amplio. Los ataques desmedidos de Nocedal contra el progreso, la ciencia y la civilización eran fieles a los dictados de su padre que en el pasado había contribuido a engrandecer lo que ahora renegaba⁴⁷.

Comoquiera que sea, hubo una parodia de *La Carmañola*, obra del republicano Luis Blanc, que se tituló *La Verdadera Carmañola* donde se confrontaban un periódico neocatólico (*El Justo*) y uno republicano cuyo nombre era homónimo al título de la obra de Nocedal (Fuente Monge: 2008)⁴⁸. Aquí, lógicamente, salía mejor parado el periódico republicano que en aquella. Marie Salgues ha apuntado que *La Verdadera Carmañola* partió de los esquematismos de la pieza de Nocedal para dar la vuelta a todos sus elementos. Igualmente, el empresario y actor Francisco Arderius, el conocido introductor del género bufo en España y que triunfaba precisamente aquellos días, improvisó coplas alusivas a los sucesos que envolvieron el estreno de la obra de Nocedal (Ferrer: 1958: 202). De hecho, *La Verdadera Carmañola* integró el repertorio de los Bufos Arderius. Por su parte, los neocatólicos lanzaron a las calles, asimismo, un periódico para defender la obra teatral estrenada el 11 de febrero que recibió el mismo nombre que la pieza de Nocedal y del que solo consta que

⁴⁵ *La Época*, 12 de febrero de 1870.

⁴⁶ *La Iberia*, 13 de febrero de 1870.

⁴⁷ Eduardo BUSTILLO, «Teatros», *La Iberia*, 20 de febrero de 1870.

⁴⁸ Fue representada en once ocasiones y en uno de los actos hay un fragmento concreto donde se alude al estreno de la comedia nocedalina con la que llegó el escándalo (Blanc: 1870: 9-10 y 43).

se imprimiera un solo ejemplar (Navarro Cabanes: 1917: 83; Ferrer: 1958: 295). Su único redactor fue, parece ser, el propio Ramón Nocedal que buscó defenderse de las embestidas de la prensa progresista y la republicana.

Al establecer un precedente *La Carmañola*, compañías teatrales como la de la Zarzuela temieron sufrir las mismas dificultades por las que pasó el libelo de Nocedal cuando se disponían a llevar escena la zarzuela o farsa lírica de dos actos *El grito en el cielo*, que fue escrita a dos manos por el dramaturgo y censor teatral que antaño fue moderado Juan José Herranz y el escritor satírico carlista Santiago de Liniers⁴⁹. Este último, por cierto, estaba muy ligado por militancia con el carlismo y por parentesco con los directores del diario *La Esperanza*, aunque con el tiempo militó en las filas de la Unión Católica pidalina. Por igual situación pasó la zarzuela de Juan Rico y Amat *El infierno con honra. Zarzuela bufo-político social en tres actos* (1870), donde se atacaba a uno de los héroes de la septembrina: el almirante Juan Bautista Topete. La escenificación de estas polémicas zarzuelas suponía un riesgo para las compañías teatrales y un desafío contra la *Partida de la porra* que velaba por el orden establecido. Los carlistas se podían conformar, simplemente, con el éxito editorial de la publicación de sus escritos y reimpressiones.

Conclusiones

Volviendo al punto de partida de este artículo, el testimonio de Julio Nombela, convendremos en señalar que Nocedal pareció comprender hacia donde debían encaminarse los esfuerzos de la Comunion Católico-Monárquica durante el Sexenio, si bien no consiguió extender con *La Carmañola* el éxito que en un primer momento le dio *El Juez de su causa* donde reivindicaba, de un modo que podría calificarse de *retrotópico*, la comedia de los Siglos de Oro frente a las producciones del siglo XIX al servicio como estaban del triunfo de

⁴⁹ ASMODEO [pseudónimo de Ramón de NAVARRETE], «Revista de teatros», *La Época*, 4 de abril de 1870.

las ideas de la revolución⁵⁰. Suponía hacer «una revolución literaria» coincidiendo con la «revolución política» que la Compañía Católica-Monárquica preparaba. Nótese el oxímoron que proclamaba con naturalidad el periódico satírico carlista *El Papelito* cuando se felicitaba por el éxito de Nocedal empleando términos que no eran propios de esta cultura política⁵¹. Una vez más, y como venía experimentándose desde inicios del siglo XIX, se producía una tensión en los escenarios entre posiciones liberales y absolutistas. Aunque a ambos textos no les faltaba la calidad necesaria en cuanto a la construcción en prosa y verso, la originalidad lamentablemente brillaba por su ausencia y era un aspecto por el que quizás no hubiesen pasado a la posteridad. Los diálogos interminables y la lentitud de la acción de las tragicomedias nocedalistas hicieron otro tanto en su perjuicio. En Nocedal se aprecia, pues, la imitación de los cánones del teatro barroco y de las producciones neocatólicas de Tamayo y Baus. Estaban presentes, asimismo, las temáticas idiosincráticas del pensamiento tradicionalista como la defensa de la moral, el honor o la familia. El fracaso de la representación de *La Carmañola* en los escenarios pudo condicionar que Nocedal no se hubiera atrevido a probar suerte nuevamente con la escritura de más dramas teatrales. Por entonces, cabe recordar, ya había comenzado a despuntar como letrado y como periodista y, al año siguiente, se convertiría en diputado. Se absorbía así el poco tiempo con que pudo contar Nocedal para que diera rienda suelta a su ingenio como escritor. No se puede descartar que también esa visión posterior que transmitió su autor en el prólogo a la tercera edición de *La Carmañola* fuera fruto de la frustración que produjo ese fracaso y hubiera querido transmitir que su intención era simplemente la de un puro pasatiempo. Se ha destacado, además, lo comedidas que fueron sus veladas críticas a través de ambas comedias, lo que contrastaría con la ferocidad que

⁵⁰ Entendiendo por *retrotopía* la confianza que depositarían los contrarrevolucionarios en las ideologías y costumbres de tiempos pretéritos con el pretexto de combatir los errores de las sociedades modernas. Al respecto y en relación con el tradicionalismo es sugerente el reciente ensayo de Hibbs-Lissorgues (2021) dentro del número que dedicó *Pasado y Memoria* a las utopías del tradicionalismo español y que coordinaron Josep Escrig Rosa y Encarna García Moneris.

⁵¹ *El Papelito*, 20 de febrero de 1870.

exhibió tanto en la prensa como en la tribuna parlamentaria en las posteriores décadas.

Este trabajo permite examinar, de una parte, una faceta pasada por alto en los estudios que viene mereciendo el estudio de la cultura política antiliberal-tradicionalista-carlista y no porque ambas representaciones nocedalinas compongan trabajos menores y sin ninguna importancia, sino porque posibilitan abordar el interés católico-monárquico por copar un espacio que el liberalismo les había vedado. Como se ha podido comprobar, los propagandistas que prestaron pleitesía a Carlos VII desde 1868 eran perfectamente conscientes de que librar la batalla en los escenarios no podía conformarse solo con establecer una nítida línea divisoria entre *buen* y *mal* teatro, sino que los escritores carlistas debían ser capaces de sacar a la luz producciones que brillaran con luz propia y entretuvieran combinando lirismo y tramas convincentes, al tiempo que resultaran un vehículo fidedigno para la transmisión de ideas políticas. Frente al acceso que tendría el género bufo, lo que a nuestro entender ocurría es que Nocedal compuso sus escritos para un público selecto y elitista, como pudo ocurrir con *El juez de su causa*. Se demanda, en este sentido, un acercamiento a las pocas representaciones teatrales que se presentaron en esta tesitura y que anteceden una producción también de autores menores, pero que contenían una doble intencionalidad: servir para la instrucción de la militancia carlista e integrista y constituir un elemento para su sano esparcimiento. Así, la prensa recoge multitud de ejemplos de veladas músico-teatrales en los espacios de sociabilidad formal carlistas e integristas, ya en época de la Restauración. Javier Caspistegui (2021: 114-116) recoge una suerte de riguroso decálogo de las juventudes integristas guipuzcoanas con las metas que perseguía la extensión del teatro entre los alevines jóvenes del partido. De otra parte, las comedias estrenadas a comienzos del Sexenio dan pie a seguir los primeros pasos de Ramón Nocedal en el esbozo de una biografía aún por construir y testifican la polémica en que vivió siempre envuelta su trayectoria, incluso desde los días de la primera cuestión universitaria. Nocedal se hallaba, por tanto, en el ojo del huracán.

Bibliografía

AGUDÍN MENÉNDEZ. José Luis. (2021). *El Siglo Futuro (1914-1936): Órgano del Integristismo y de la Comunión Tradicionalista*. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo.

BLANC. Luis. (1870). *La verdadera Carmañola. Drama en tres actos y en prosa*. Madrid. Imprenta de José Rodríguez.

BLANCO GARCÍA. Padre Francisco. (1891). *La literatura española en el siglo XIX*. Madrid. Sáenz de Jubera Hermanos, Editores.

Boletín de la Librería. Año quinto (junio 1877-junio 1878). (1878). Madrid. Librería de M. Murillo.

BOTTI. Alfonso. (1992). *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid. Alianza.

CAIRE, Marie-Pierre. (2006). «Teatro y política durante el Sexenio Democrático (1868-1874)». *Moenia*. 12. 265-272.

CAMINO RODRÍGUEZ, Alejandro. (2021). «Crítica religiosa y género en la obra literaria de la carlista Dolores de Gortázar (1895-1925)». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea*. 33. 167-186.

CANAL, Jordi. (1991). «La masonería en el discurso integrista español a finales del siglo XIX. Ramón Nocedal y Romea». *Masonería, revolución y reacción*. José Antonio Ferrer Benimeli (coord.). Vol. II. Alicante. Diputación Provincial de Alicante. 771-791.

----- (2000). *El carlismo. Dos siglos de contrarrevolución en España*. Madrid. Alianza.

----- (2006). *Banderas blancas, boinas rojas. Una historia política del carlismo, 1876-1939*. Madrid. Marcial Pons.

CARANTOÑA DUBERT. Francisco. (1955). *El Siglo Futuro. Diario de Madrid*. Madrid. Imprenta de Prensa Castellana.

CASPISTEGUI, Francisco Javier. (2002). «Esa ciudad maldita, cuna del centralismo, la burocracia y el liberalismo: la ciudad como enemigo en el tradicionalismo español». *Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*. Pamplona. T6 Ediciones. 71-86.

----- (2021). *Los espacios de la propaganda carlista*. Pamplona. Gobierno de Navarra.

COMESAÑA PAZ. Alfredo. (2021). *Tinta, Tierra y Tradición. Ramón María del Valle Inclán y el Carlismo*. Madrid. Reino de Cordelia.

DUPONT, Alexandre. (2017). «Una politización paradójica: carlismo, democracia e implicación popular durante el Sexenio Democrático». *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea*. 37. 40-68.

ESPERANZA. Vizconde de la. [Pseudónimo de NOMBELA. Julio.] (1871). *La Bandera Carlista en 1871*. Madrid. Imprenta de *El Pensamiento Español*.

ESTEVE MARTÍ, Javier. (2017). *La política antiliberal en España bajo el signo del nacionalismo: el padre Corbató y Polo y Peyrolón*. Tesis Doctoral. Universitat de València.

FERRER, Melchor. (1958). *Historia del Tradicionalismo Español*. T. XXIII-I. Sevilla. Editorial Católica.

FLORES GARCÍA, Francisco. (1909). *Memorias íntimas del Teatro*. Valencia. F. Sempere y Compañía, Editores.

-----, (1913). *Recuerdos de la Revolución (memorias íntimas)*. Madrid. Librería Gutenberg de José Ruiz.

FUENTE MONGE, Gregorio de la. (2008). «El teatro republicano de la Gloriosa». *Ayer*. 72. 83-119.

-----, (2013). «Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX». *Historia y Política*. 29. 13-43.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel. (2007). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid. Akal.

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos. (2020). «Neocatolicismo, carlismo y democracia». *Memoria y Civilización*. 23. 229-257. DOI: <https://doi.org/10.15581/001.23.007>.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín. (1909). «Advertencia preliminar». *Obras de D. Ramón Nocedal*. T. IV: *Comedias*. Ramón Nocedal. Madrid. Imprenta de Fortanet. V-XV.

HIBBS-LISSORGUES, Solange. (1995). *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)*. Alicante. Institución Juan Gil Albert.

-----, (2021). «Sueños nocturnos y retropias en el tradicionalismo español». *Pasado y Memoria*. 23. 139-159.

HOCES ÍÑIGUEZ, Ignacio. (2022). *De progresista a carlista. Cándido Nocedal (1821-1885), una biografía política*. Madrid. Ediciones Doce Calles.

Imágenes. El carlismo en las artes. III Jornadas de Historia del Carlismo. (2010). Pamplona. Gobierno de Navarra.

INGENIO DE ESTA CORTE. Un. [Pseudónimo de NOCEDAL. Ramón.] (1869a). *La carmañola. Comedia en tres actos y en prosa*. Madrid. José Rodríguez.

----- (1869b) *El juez de su causa, comedia en tres actos*. Madrid. El Teatro. Galería Dramática.

NAVARRO CABANES. José. (1917) *Apuntes bibliográficos de la Prensa Carlista*. Valencia. Sanchis, Torres y Sanchis.

NOCEDAL. Ramón. (1909). *Obras de D. Ramón Nocedal*. T. IV: *Comedias*. Madrid. Imprenta del Fortanet.

NOMBELA. Julio. (1876). *Detrás de las trincheras. Páginas íntimas de la guerra y la paz. Desde 1868 hasta 1876*. Madrid. Imprenta de Manuel G. Hernández.

OBIETA VILALLONGA. María. (1996). *Los integristas guipuzcoanos. Desarrollo y organización del Partido Católico Nacional en Guipúzcoa (1888-1898)*. San Sebastián. Instituto de Derecho Histórico de Euskal Herria.

PARDO BAZÁN. Emilia. (1947). *Obras Completa*. T. III. Madrid. Aguilar.

RAMÓN SOLANS, Francisco Javier. (2012). «El catolicismo tiene masas. Nación, política y movilización en España, 1868-1931». *Historia Contemporánea*. 51. 427-454.

RODEZNO. Conde de. (1929). *Carlos VII. Duque de Madrid*. Madrid. Espasa-Calpé.

ROMEO MATEO, María Cruz. (2016). «Catolicismo, mujer y modernidad: a propósito del teatro de Tamayo y Baus». *Izquierdas y derechas ante el espejo. Culturas políticas en conflicto*. Aurora Bosch e Ismael Saz Campos (Eds.). Valencia. Tirant Lo Blanc. 15-42.

RÚJULA. Pedro y Javier Ramón Solans. (Eds.) (2017). *El desafío de la revolución. Reaccionarios, antiliberales y contrarrevolucionarios (siglos XVIII y XIX)*. Granada. Comares.

SALGUES. Marie. (2010). *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.

SICARS Y SALVADÓ. Narciso. (1906). *D. Manuel Tamayo y Baus. Estudio crítico-biográfico*. Barcelona. Tipografía Católica.

SOLÉ I SABATÉ. Josep M. (Coord.) (1995). *Literatura, Cultura i Carlisme. III Seminari sobre Carlisme organitzat per la Fundació Francesc Ribalta i celebrat a Solsona els dies 18 i 19 de març de 1993*. Barcelona. Columna.

URCELAY ALONSO. Javier. (Ed.) (2013). *Memorias políticas de M. Polo y Peyrolón (1870-1913). Crisis y reorganización del carlismo en la España de la Restauración*. Madrid. Biblioteca Nueva.

URIGÜEN, Begoña. (1972). «Nocedal y Romea, Ramón», *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. T. III: MAN-RU. Quintín Aldea Vaquero, Tomás Marín Vázquez y José Vives Gatell (Dir.). Madrid. Instituto Enrique Flórez. 1778-1780.

----- (1986). *Orígenes y evolución de la derecha española: el neo-catolicismo*. Madrid. CSIC.

VERRI, Carlo. (2021). *Controrivoluzione in Spagna. I carlisti nell'assemblea costituente (1869-1871)*. Roma. Viella.