

**NOVELAS PARA LEER Y CANTAR:
LA PARTITURA COMO RECURSO PARATEXTUAL
EN ADELAIDA O EL SUICIDIO DE JOAQUÍN DEL CASTILLO**

Ana RUEDA
(University of Kentucky)

Aceptado: 10-V-2007.

rueda@email.uky.edu

RESUMEN. *Este ensayo analiza la novela musical Adelaida o el suicidio desde la perspectiva de la historia del libro y la cultura impresa en España hacia 1830. Su propósito es salvar la distancia entre el mundo del texto (compuesto por elementos visuales, discursivos y musicales) y el mundo del lector (prácticas sociales de lectores y escuchas) reconstruyendo el proceso por el que se actualizan los textos en su dimensión histórica y sociológica. Palabras clave: Castillo y Mayone, cultura impresa, pliegos de cordel, novela musical, sociología de la lectura.*

ABSTRACT. *This essay analyzes Castillo y Mayone's musical novel Adelaida o el suicidio (Adelaide or The Suicide) from the perspective of the history of the book and print culture in Spain in the 1830s. Its aim is to breach the gap between the world of the text (visual, discursive, and musical elements) and the world of the reader (social practices of readers and hearers) by reconstructing the process of the actualization of texts in its historical and sociological dimension. Key words: Castillo y Mayone, print culture, popular ballads, musical novel, sociology of reading.*

Joaquín del Castillo y Mayone es un prolífico autor de signo liberal, que en la década de 1830 se compromete con la abolición del Santo Oficio y las revueltas de Barcelona. Publica novelas sentimentales de hechura dieciochesca, como *La prostitución o consecuencias de un mal ejemplo* (1826), *El buen hijo y el matrimonio fraterno* (s. a.), *Adelaida o el suicidio* (2ª ed. 1833, 3ª ed. 1837); junto con obras de sesgo político y anticlerical, como *El Tribunal de la Inquisición* (1835), *Los exterminadores o planes combinados por los enemigos de la libertad* (1835), *La Ciudadela inquisitorial*

de Barcelona (1835), *Frailismonia o Grande historia de los frailes* (1836), *La seducción o los remordimientos* (1837) y *Las Bullangas de Barcelona* (1837). También es autor de una obra de ciencia ficción (*Viaje somniaéreo a la luna*, 1832), un poema en cartas (*Exclamaciones de un espatriado*, 1833), un manual sobre las relaciones marido-mujer (*Atalaya observatoria de ambos sexos*, 1833) y manuales sobre la lengua castellana.¹

Adelaida o el suicidio, cuyo subtítulo reza *novela original, sacada de la historia verdadera de la heroína*, es una novela «musicalizada» que presenta un caso muy especial en el ámbito de la historia social de la cultura escrita. La composición del libro —frontispicio, texto y partitura musical— implica unas prácticas de lectura que compaginan las artes visuales, las discursivas y las musicales. La lectura —y por tanto la interpretación de la novela— se inserta en un marco de sociabilidad que está implicado en la cultura del papel impreso. Veremos que la materialidad del libro proporciona algunos indicios importantes sobre las funciones y los usos sociales de la novela en el primer tercio del siglo XIX.²

La narración de la triste historia de Adelaida, está flanqueada por el frontispicio, una ilustración de la heroína arrojándose de un acantilado al mar (fig. 1), y por una canción que consiste en la letra y la partitura musical.³ La letra resume la intriga del relato, una historia de seducción que conduce a la joven al suicidio y que parece basada en un hecho real acaecido en el mar de Barcelona el 14 de abril de 1832 (Marco 317).⁴ El

¹ Ver la bibliografía citada para los datos bibliográficos completos. Incluyo otras referencias (*El incógnito en el subterráneo*, 1833; *Flores del siglo*, 1835?; *La seducción o los remordimientos*, 1837; *Liki o la Catecúmena*, 1834 ó 1841; ver Ferreras para esta última ref.) para dar una visión lo más completa posible de la producción de este autor, que actualmente se halla dispersa.

² Existe un ejemplar de la 1ª ed. en A.H.B.C., 160 pp., más la *Canción al suicidio de Adelaida I, engañada por su falso amante*, y una hoja desplegable con la música de la canción (Marco 330). Hay 2ª ed. de 1833 en la Biblioteca Nacional, 191 p. 1 h. pleg. de mús., 14 cm. Cito consistentemente del ejemplar correspondiente a la 3ª ed., «aumentada por el mismo autor» (12 x 8 cm), publicada en Barcelona: D. R. Indar, 1837, y localizada en University of Liverpool Library, Special Collections and Archives, Ref. number: Y83.3.327. Agradezco a Maureen Watry el trámite con el permiso de reproducción del texto.

³ La partitura es manuscrita, recordándonos que, al lado de los impresores hubo calígrafos y pendolistas que se ganaban la vida copiando libros o partes de libros.

⁴ No obstante, la novela de Castillo tiene un comienzo algo similar al de *Adelaide: or The Countercharm* (1813), en 5 t., de Catherine Cuthbertson. Un hombre recorre (a caballo en la novela inglesa, a pie en la española) una naturaleza plácida y descendiendo hasta la costa (de Kenil, de Barcelona, respectivamente), donde se encuentra con un anciano que le señala un sepulcro que sirve como punto de arranque para el resto de la novela. Sin embargo, los puntos de contacto entre ambas novelas son débiles. La popularidad del nombre Adelaida en las novelas sentimentales del dieciocho dificultan la tarea de identificar la «historia verdadera» que Castillo seguramente adaptó al ámbito catalán. Entre ellas destacan los títulos: *Adelaide of Brunswick*, del Marqués de Sade; *Adelaide of Wulfingen*, de Kolzobnc; *Adelaide or, The Countercharm*, de Catherine Cuthbertson; *Adelaide*, de Henry James Pye; *Adelaide*, de Richard Lalor Sheil; *Adelaide, a new and original novel*, de Margaret Boisford; *Adelaida, or Trials of Fortitude*, de Eliza Kirkham Mathews; *Adelaida de Wistburi o la perfecta colegiala*, trad. anónima. Tampoco faltan las «Adelaidas» que se acompañan de música, como la ópera italiana *Adelaide*, de Antonio Sartorio con libreto de Pietro Dolfino; *Adelaida di Borgogna*, de Giouccchino Rossini; o *Adelaida e Comingio* de Giovanni Pacini. Otras referencias musicales incluyen la celebrada cantata *Adelaida*, con acompañamiento al pianoforte, de Beethoven, y su Lied *Adelaide*, «Einsam

Prólogo de los Editores —éstos podían ser impresores-libreros que hacían de editores— comenta el éxito de las dos ediciones anteriores a la tercera de 1837, «aumentada por el propio autor» con «una sucinta narración histórica de la vida y reciente muerte de Gumarsinda, rival de la desgraciada Adelaida» (s. p.), que aparece como una *Adición* a la novela.⁵ En cuanto al componente musical, ya presente en la segunda edición, los editores lo justifican así:

Hemos adornado igualmente el final de esta obrita con unas canciones alusivas a su argumento, en las que no dudamos hallará el bello sexo, además de la natural distracción que porporcionan [sic], una importante lección para preservarse de los lazos que quizás pudiera tender a una joven incauta y sencilla algún pérfido y malvado seductor: de cuyas canciones, para mayor comodidad de los aficionados al canto, nos ha parecido del caso incluir al fin de la obra la música arreglada al fuerlepiano (s. p.)

No podemos subestimar la orientación a la venta de los editores de la novela. Éstos recurren a nuevas formas de publicidad que explotan la difusión de una historia popularizada a raíz de un probable suceso barcelonés. Joaquín Marco señala la relación entre la novela de Joaquín del Castillo y un pliego de amplia difusión titulado *Canción al desgraciado suicidio de Adelaida, joven de 19 años de edad, por verse engañada y despreciada de su amante* (1832) y remite al lector al texto de Joan Amades, *Literatura graciencia de canya y cordill* (1937) para una bibliografía de las diecisiete ediciones conservadas de dicho pliego (317-8), a las que Marco añade otras versiones y refundiciones sobre el mismo tema. Los pliegos y la canción de Joaquín del Castillo mantienen la característica forma del endecasílabo romántico (Marco 331), a la vez que el grabado que aparece en la novela también coincide, aunque con variantes, con el de los pliegos (330).

La canción sobre Adelaida, incluida por los editores para «mayor comodidad» de los aficionados al canto,⁶ ilustra no sólo la deuda de la novela con la cultura popular sino también las transformaciones del nuevo mercado del libro. En *A History of Reading in the West* (1999) Cavallo y Chartier recogen el dato de que hacia la segunda mitad del XVIII el mercado europeo del libro se orienta según principios capitalistas y el libro es considerado sistemáticamente como una mercancía cultural (352). Los editores, nos recuerda Montesinos, buscaban el favor de las mujeres; y en este nuevo mercado los jóvenes son «los grandes devoradores de novelas» ya que éstos «hacen de ellas un artículo tan de primera necesidad que ya no se excusa» (128). Ahora bien, ¿cómo afectan estas transformaciones la tecnología cultural de la lectura? Podemos desgranar

wundell dein Freund»; o el Violin Concerto for Madame Adeluida of France (hija mayor de Luis XV, gran aficionada a la música y excelente violinista, nacida en 1732 en Versailles, fallecida en 1800 en Trieste), de Mozart.

⁵ Joaquín Marco atribuye estas apuntaciones al propio autor, lo cual no parece justificado.

⁶ Hay que observar que este uso difiere de la práctica romántica de insertar canciones populares en el texto de la novela (cf. Tierson, 1931).

esta cuestión central en una serie de preguntas interrelacionadas:

¿Qué significado se inscribe en el texto en virtud de la decisión editorial de incluir la canción de la heroína? ¿Acaso la comunidad de lectoras a la que se dirige el prólogo vio constreñida su lectura de la novela por la letra de la canción o había formas de eludir la lección impuesta al «bello sexo»? ¿Se dan la mano las distintas partes del libro (ilustración, texto, adición, partitura) para asegurar la interpretación que los editores autorizan desde el prólogo o dan pie para lecturas que se desvían de ella? ¿Qué margen hay entre los usos legítimos del libro como preventivo contra la seducción y los distintos instrumentos y métodos de interpretación? En suma, interesa indagar en el espacio que resta entre el significado que le asignan los editores (o la convención del momento) y la interpretación que sus lectores pudieran derivar de la lectura. En otras palabras, se trata de dilucidar qué tipo de expectativas están en juego entre quienes organizan el texto como espacio material y quienes lo actualizan a través de una lectura y de una sesión musical. Siguiendo la meta que Chartier propone para los historiadores en *L'ordre des livres* [1992],⁷ este ensayo reconstruye las variaciones entre *Adelaida o el suicidio* en su forma material (elementos visuales, discursivos y musicales) y las circunstancias que afectan su actualización, o sea, las prácticas concretas de la lectura y del canto como procesos de interpretación. No será posible reconstruir enteramente cómo se entendió este libro en su momento, porque hemos perdido gran parte de los códigos de lectura de la época, pero sí podemos reconocer algunas de las prácticas de la historia de la lectura, y de las posibles interpretaciones, a partir del sentido que impone este texto como objeto físico.

El libro, el texto y el lector: entre lo fijo y lo efímero.

El «adorno» de la canción confirma la aseveración de François López sobre el mundo del libro en la España del XVIII, en la que hubo «libreros e impresores que tuvieron energía y sagacidad» (117). El despegue demográfico y económico tiene implicaciones culturales, como son «el número de lectores, [y] un mejor dominio de la lectura y la escritura» (López, 101).⁸ Siguiendo a Roger Chartier (1999), la *mise en page* permite el acceso a las convenciones de lectura que operaban en la España de la

⁷ Utilizo la traducción de Cochrane, *The Order of Books* (1994), aquí y en adelante.

⁸ Ramos Santana (1998) recomienda cautela al cuantificar el número de lectores de periódicos y sus gustos desde finales del XVIII hasta la primera mitad del XIX. La falta de registros de vendedores, disposiciones testamentarias en las que se cuantifiquen ejemplares o colecciones de prensa, y otras condiciones que señala, «no permiten [...] plantear tan siquiera la posibilidad de un seguimiento masivo, ni numeroso, de la lectura, incluyendo la lectura de prensa periódica» (65). Y concluye que «el libro y el periódico, había que considerarlos como productos de lujo, absolutamente minoritarios» (71). Ver también Infantes (2003) sobre los temas de edición y lectura.

época. Adrian Johns señala en *The Nature of the Book* (1998) que el impresor desplega una habilidad interpretativa, y no meramente reproductiva, del manuscrito del autor. Cualquier adorno tipográfico debía captar el sentido del autor y aclararlo, anticipando, a su vez, al público lector al que iba dirigido (88). Por tratarse *Adelaida o el suicidio de una novela de la sensibilidad*, las respuestas emotivas, fisiológicas y morales del lector (las «pasiones») en el proceso de la lectura y su mediación a través del formato del libro y las características que se recogen bajo el término *mise en page* (diseño, tipografía, ilustración, partitura, etc.) son de particular importancia. La canción de *Adelaida* nos permite vislumbrar los motivos humanos y las interacciones que autores, editores y lectores entablaban con los textos, desde la fase de la producción hasta su transmisión y consumo (cf. McKenzie, citado por Sherman 34-35).⁹ Aunque resulta imposible recuperar la experiencia de la lectura en sí, arguyo que la disposición de la ilustración y las partes discursivas y musicales de la novela se orientan a un «canto improvisado» que sugiere una lectura comunal y participativa de efecto catártico. La ejecución del canto tiene un gran alcance anímico: potencia al máximo el mensaje del texto conmoviendo a la escucha y desencadenando un efecto catártico que la libera del perturbador suicidio de la heroína.

Robert Darnton contextualiza las relaciones entre los textos y los contextos socioculturales al señalar que «los libros han tenido más oyentes que lectores. Más que verse, se oían».¹⁰ El historiador Alejandro Diz divide las prácticas de lectura en dos categorías: «intensiva» (en solitario) y «extensiva» (compartida). La primera era más propia de lectores de elite; la segunda correspondía a prácticas sociales que incluían lecturas en alta voz de libros, periódicos y gacetas en círculos familiares, sociales y profesionales (258). Ana María Freire confirma esta creciente afición a la música en los salones de la aristocracia y de la burguesía acomodada, incluso de los domicilios más modestos: «a mediados de siglo [XIX] era ya una costumbre arraigada la de celebrar [...] *soirées* semanales, en las que la música jugaba un importante papel» (718). Y Pedro de Madrazo añade que comedias y novelistas de costumbres se leían en el XIX con aplauso en reuniones nocturnas en el medio familiar (Montesinos 131). En *Le roman et la musique*

⁹ Sobre las distintas prácticas de lectura a lo largo de la historia ver Sherman, «Reading of History», sección del Cap. III en *John Dee: The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*, 1995, pp. 38-69. Johns (1998) advierte sobre ciertas limitaciones para el crítico: aunque el material textual, pictórico —y musical en este caso— nos permita rastrear los espacios de lectura, así como sus consecuencias, resulta más difícil, si no imposible, recuperar la experiencia de la lectura en sí (385). No obstante, sí podemos aspirar, según Chartier (*Pratiques de la Lecture*, 8, 62; Martin «Pour une Histoire de la Lecture») a un entendimiento de cómo se utilizaban las novelas musicales en circunstancias particulares, por qué tuvieron impacto y qué contribuyó a que dicho impacto se manifestara de una manera y no de otra, p. 385.

¹⁰ Robert Darnton, «Historia de la lectura», en *Formas de hacer historia*, ed. Peter Burke (Madrid: Alianza, 1991), citado por Alejandro Diz (2000), 258, 13 n, donde profundiza en el fenómeno de la interiorización del hábito de la lectura silenciosa examinando el caso español.

Bailbé comenta que el gusto por la música se había extendido hacia 1830 a todas las clases sociales a través de la *soirée* musical, configuración burguesa que adoptaba las formas más diversas (105), pero que se consagraban fundamentalmente al canto y al piano (109) —instrumento preferido desde la época romántica por su capacidad de «expresar a través de su teclado todo tipo de composiciones: ópera, zarzuela, sinfonía, lied y, por supuesto, la propia literatura» (Casares/Alonso 61).

En *Adelaida o el suicidio* el adorno musical, que exige el acompañamiento del piano, invita a reconstruir las prácticas sociales de su lectura —así como el aspecto performativo del canto— en un ámbito socio-cultural burgués o distinguido. La partitura musical de *Adelaida o el suicidio* sugiere ciertamente una lectura o canto comunal, si bien no implica, a pesar de la dedicatoria del prólogo, que el auditorio sea femenino en su totalidad.¹¹ No es difícil reconstruir mentalmente la atmósfera y los sonidos de una velada familiar, o con invitados de celebridad, en la que la audiencia, después de haberse turnado a leer en voz alta las historias que componen la compleja novela de Castillo, se arracima en torno al piano del salón para entonar a modo de «concierto improvisado» (término de Bailbé, 107) la canción de su heroína —una canción dulce y sin grandes pretensiones musicales dirigida a insuflar sentimientos nobles, simples y naturales.¹²

Si bien es común el concurso de la música en comedias, como por ejemplo *Las bodas de Camacho* de Meléndez Valdés con música de Esteve (1784) o *Los Menestrales* de Trigueros con música de Laserna (1784),¹³ no deja de ser una curiosidad hallar novelas españolas acompañadas de partituras musicales; a no ser que se trate de las partituras que corresponden a las canciones que se cantan en la novela en sí.¹⁴ Coudreuse llama la atención sobre las canciones que se integran en novelas francesas de la época con fines patéticos (150), mientras que Bailbé examina las relaciones entre la música

¹¹ Consultas que he hecho con expertos en musicología, como la profesora y soprano Noemí Lugo, a quien agradezco su gentileza de grabarme la canción acompañada al piano para poder estudiarla con más profundidad, son de la opinión de que la tesitura, y el modo en que están distribuidas las palabras, o sea, cómo las vocales caen en ciertas notas, parece diseñado para una voz masculina.

¹² Aunque este aspecto performativo de la novela realizado por amateurs de la música sea una mera evocación de crónicas inundadas ya irrecuperables, no podemos pasar por alto el empeño colectivo de músicos y literatos por aunar esfuerzos que se dirigen a la educación artística y moral de las jóvenes en particular.

¹³ Debo este dato a una comunicación electrónica de Begoña Lolo, a quien le estoy muy agradecida. Ver también los ensayos interdisciplinarios sobre el teatro músico recogidos por Kleineritz (1994).

¹⁴ Agradezco a Mark Malin el ejemplo de *Oderay*, que Zavala y Zamora traduce de una novela francesa de 1804, donde un coro canta. Los estudios que he podido consultar, como el de Boyd y Carreras, *Music in Spain during the Eighteenth Century* (1998), no recogen el tipo de práctica musical al que me refiero en este ensayo. Se da mucho menos en la novela que en obras de teatro. He podido localizar una «pieza unipersonal con intermedios de música» de Dias Chasinto titulada *Astréo; ó, la prueba de la amistad en el crisol del amor*. Cádiz: Imprenta de P. Gómez de Requena, 1790. 15 pp; 14 cm. Ejemplar en la Universidad de Wisconsin, Madison, WI, USA. La práctica de musicar novelas persiste en el siglo XX en las novelas y en los dramas líricos de Gregorio Martínez Sierra (María de la O Lejárraga).

y la intriga de novelas francesas. A su vez, Tierson se centra en los usos de la canción popular en obras románticas. En el caso de la literatura anglosajona, Tomas Love Peacock (1785-1866) con frecuencia insertaba en sus novelas canciones, que posteriormente han sido recogidas en *Songs from the novels of Thomas Love Peacock* [1900]. A su vez, Freedman ha analizado *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (1713-1768), como obra progenitora de la novela musical.¹⁵ Sin pretender una síntesis estética comparable a la de *Tristram Shandy*, novela armada sobre principios de composición musical, la inserción de poesía y música en *Adelaida o el suicidio* se presenta como una decisión editorial que opera activamente sobre el lector, quien además de leer ejecuta o escucha la melodía acompañante a través del canto.

La correspondencia entre todas las artes y los sentidos.

La novela «musicalizada» se basa en un concepto plenamente dieciochesco, como es la correspondencia entre todas las bellas artes y los sentidos.¹⁶ No obstante, la música, por tener según la estética del XVIII su base en una lengua natural (si bien no todos los teóricos coincidían en qué consistía lo «natural» en la música), se consideraba más expresiva que la poesía por su capacidad de mover los ánimos. Hablando de la melodía, Rousseau señala en el cap. XIV de *Essai sur l'origine des langues* que «its articulate but lively, ardent passionate language, has a hundred times more energy than speech itself».¹⁷ Iriarte adjudicó a la música una calidad superior a la de las otras artes al describirla como «pantomima sin gestos, / pintura sin colorido, / poesía sin palabras / y retórica con ritmo» (Jacobs 76). Y compuso el poema didascálico *La música* (1779) para potenciar los valores atenuados de la palabra. El historiador de la literatura Juan Andrés apuntó en *Origen, progresos y estado de toda literatura* (1787) que el canto es «el más fabuloso de todos los lenguajes» por esta capacidad de potenciar los afectos latentes en el uso de la lengua cotidiana (De la Flor, 1996, 30-31).

Llevada al campo de la novela, la idea de la correspondencia entre las artes encuen-

¹⁵ Esta hibridez estética en el ámbito de la novela se anticipa a lo que Aldous Huxley denominó la «musicalización» de la poesía, patente en los románticos alemanes de comienzos del XIX (Tieck, Wackenroder y Hoffman) y posteriormente en los simbolistas franceses (Mallarmé, Valéry, Redon). Ver Freedman, 1978, 2-3.

¹⁶ En *Música de los templos* (1726) Feijoo expresa que en la comedia se concilian diversas artes; en *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origina fino al presente* (1783) Arteaga define la ópera como un agregado de varias artes; en *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo* (1785) el marqués de Ureña expone la idea de la correspondencia entre las bellas artes por analogías; y en *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* (1790) Jovellanos escribe que en el teatro participan todas las artes (Jacobs, 2001, 76-79).

¹⁷ Existe edición francesa de Starobinski, Paris: Gallimard, 1990. No obstante, utilizo aquí y en adelante la traducción de Scott, 1998, p. 124.

tra a su máximo representante en Rousseau, quien integró sus principios sobre la música¹⁸ en *La nouvelle Héloïse* a través del uso de abundantes términos musicales y sonidos dirigidos a provocar en el lector diversas emociones. El jesuita expulso Antonio Eximeno y Pujades (1706-1784), autor del tratado *Dell'origine e delle regole della musica* (1774),¹⁹ escribió una novela sobre la música en clave humorística, *Don Lazariello Vizcardi*. Como Rousseau, Eximeno lleva sus ideas estéticas sobre la música a la novela y aspira a tocar el alma del receptor por medio del oído. Sirvan estos ejemplos para empezar a entender esa aspiración del siglo hacia la obra de arte total que recurre a todos los dispositivos disponibles para despertar las emociones a través de la impresión auditiva.

En el XVIII la música había dejado de ser un modelo estético de armonía universal y su fuerza radicaba en su capacidad de excitar las pasiones (Freedman 7). En *Essai* Rousseau señala que las sensaciones acústicas actúan en nosotros a través de impresiones morales:

As long as one wants to consider sounds only in terms of the disturbance they excite in our nerves, one will not have the true principles of music and its power over our hearts. The sounds of a melody do not act on us solely as sounds, but as signs of our affections, of our feelings; it is in this way that they excite in us the emotions they express and the image in which we recognize them (cap. XV).

Según Coudreuse, la música y el canto conllevan una carga emotiva y patética innegable: «La musique est la langue du coeur; dans la conception rousseauiste, la parole ne se sépare du chant qu'au prix d'une déperdition de l'intensité émotionnelle et de la passion» (151).²⁰ De la Flor apunta que la música (en la escena dieciochesca) actúa «o, mejor, se cree que actúa muy directamente, sobre el cuerpo pulsional del oyente,

¹⁸ Rousseau publicó su *Dictionnaire de musique* en 1769 como una versión revisada y aumentada de sus artículos sobre música aparecidos en la *Encyclopédie*. Una parte considerable de este material nuevo, distribuida a lo largo de varios artículos, desarrolla ideas apuntadas anteriormente en su crítica de la ópera francesa, *Lettre sur la musique française* (1753), donde además de la cuestión de los estilos que propició la famosa querrela con Rameau, teórico musical más conservador, Rousseau filosofa sobre la naturaleza de la música y los principios del arte. Por tanto, el *Dictionnaire* se considera el vehículo primordial de Rousseau para comunicar sus puntos de vista en el prolongado debate sobre la música en Francia. En *Essai sur l'origine des langues* Rousseau propone un estado original en la evolución del lenguaje en el que éste se usa para expresar sentimientos a través de una vocalización inarticulada que combina lenguaje y melodía. Cualquier etapa subsiguiente del lenguaje y de la melodía son para Rousseau corrupciones de su natural esencia, por lo que revelan un proceso de degeneración que a su vez refleja la degeneración social. Ver Verba, 1993, pp. 4-6.

¹⁹ En este tratado, cuyo título completo es *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Eximeno y Pujades expone la teoría fundamental de Charles Batteux en su obra *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1773). Eximeno termina su novela en 1806 en Roma, pero no verá la luz hasta 1872 y 1873 (Jacobs, 2001, pp. 246-250).

²⁰ Agradezco a Monroe Z. Hafter su carteo sobre el tema y la aportación de algunas referencias a la conjunción novela/teatro y música (Huertas, 2003; Hays, 1996). A él debo también el haberme facilitado copia de *La seducción, o las remordimientos* (1837), novela de Castillo y Mayone que no aparece en los catálogos habituales del XVIII.

sobre sus enfermedades y procesos más íntimos», como confirma el simple título de la obra teórica del célebre zarzuelista dieciochesco, Rodríguez de Hita: *Diapasón instructivo o consonancias físicas y morales*, de 1757 (28).

Adelaida o el suicidio: novela visual, discursiva y musical.

Confrontemos ahora el problema de qué ocurre en el momento decisivo de la lectura entre el lector y el material que se le presenta. ¿Por qué proceso dinámico de la lectura atribuían los lectores significado a *Adelaida o el suicidio* y a su dudosa heroína, víctima de las «pasiones»? ¿Cómo operaban en este proceso los tres componentes de la novela: el visual, el discursivo y el musical? Observamos que todas las estrategias empleadas por la novela para poner diques a las pasiones incorporan un elemento gráfico que sigue las convenciones propias de su arte y de las formas gráficas del libro a comienzos del XIX. Son: (1) el grabado, acompañado de leyenda; (2) los marcos de interlocución, incluyendo el que aporta la *Adición* a la novela; (3) los epitafios y la iconografía mortuoria en torno a la heroína; (4) las notas suicidas de Adelaida, reverentes con ciertos usos epistolares del XVIII pero que se aventuran en el abismo del Romanticismo; y (5) la canción, compuesta por letra (para leer) y partitura (para cantar). Veámoslas en este orden para examinar cómo su interrelación genera posibles interpretaciones de la novela.

(1) El grabado y su leyenda.

Adelaida o el suicidio está dedicada al «bello sexo», en función del cual está escrita y diseñada.²¹ Un breve catálogo de las *Impresiones del fondo de D. Ramón Indar* al final del libro refleja las fluctuaciones del mercado y de los gustos de un público heterogéneo y anónimo; o sea, de gustos diversificados y distinto de los listados de suscriptores con nombre y apellido. También confirma un público lector mayormente femenino.²² En el frontispicio, el grabado al acero de una joven representa a la suicida en el momento en que, con un pie en tierra y el otro en el aire, y los brazos en alto, se precipita al agua desde un acantilado con un gesto de espanto (ver fig. 1). La leyenda

²¹ Zavala (1987) arguye que en el siglo XVIII los distintos discursos genéricos se escribían en función de grupos sociales específicos.

²² El breve catálogo incluye novelas sentimentales, libros de historia, compendios de mitología, dramas sentimentales, devocionarios, libros de viaje y de tocador; algún libro de aritmética, medicina, gramática y libros relativos a la educación de los hijos. Otras obras de Castillo que proceden del mismo fondo son: *El buen hijo y el matrimonio fraterno* (2 t. 12), *La prostitución o consecuencias de un mal ejemplo* (con lám., 1 t. 8), *Viaje a la luna o Zulema y Lambert* (1 t. 12), *Exclamaciones de un espatriado o Esmeragdo y Clarisa, poema en cartas* (1 t. 4), *Los exterminadores o planes convidados (sic) por los enemigos de la libertad* (1 tm. 8 con lám.), etc.

reza: «¡Desventurada, he aquí tu tumba!», extraño vocativo que el texto novelesco pone en boca de la heroína para referirse a sí misma antes de arrojarse al mar. El sintagma «tu tumba» se tiñe de ambigüedad, sobre todo a raíz de la advertencia de los editores en el prólogo. Las palabras de la desventurada heroína al pie de la ilustración hacen que la palabra «tumba» se abra, de modo létrico, para implicar a la de cualquier víctima de una seducción. Las palabras resuenan como ondas concéntricas por todo el libro, hasta que la tumba natural de la heroína —el mar— se reemplaza por un elaborado mausoleo. En su sepulcro reposarán «dos infelices y malhadadas jóvenes» (189) para prevenir a todas las incautas doncellas. La ilustración del suicidio es, pues, un primer instrumento editorial para controlar las pasiones de las lectoras o del auditorio.

(2) Los marcos de interlocución, más la *Adición*.

A Joaquín Marco la novela le merece una valoración negativa: «Escrita en un estilo desmadejado, a ratos ampuloso (de mala retórica) ingenuamente efectista. La técnica narrativa es elemental. Varias historias se entremezclan; la del narrador y la de Adelaida son las centrales» (331). Sin embargo, a mi modo de ver los marcos de interlocución constituyen una importante estrategia —autorial esta vez— para controlar las pasiones. La narración combate el suicidio discursivamente, a través de marcos de interlocución que se erigen en eficaces diques de contención frente a un tema arriesgado desde el punto de vista ético y potencialmente descontrolado en un sentido literario. Como veremos, los distintos narradores-personajes (Eumenio, Ruberto, Octavio) aseguran que el lector no interprete la novela como una sanción del suicidio y encauzan el caudal emotivo de un discurso que tiende a desbordarse.

Tal como la canción nos ha anticipado, la novela narra cómo Adelaida se precipita al suicidio tras ser seducida por Evaristo, un joven «inicuo y protervo» (160) que en la obra de Castillo acaba esposándose con Gumarsinda. Adelaida es ya cadáver al comienzo de la novela. Su apasionada resolución de arrojarse al mar es relatada a través de los padres de los tres jóvenes protagonistas: Eugenio, padre del seductor Evaristo; Ruberto, padrastro de la seducida Adelaida; y Octavio, padre de Gumarsinda, rival de la heroína. La dolorosa relación que une a los tres padres amortigua el impacto de la «pasión» (e. d., el suicidio de la mujer engañada) y lo encauza a la catarsis de la lamentación colectiva. Este marco general tiene la función de mitigar el sentimiento desbordado. Cuando, en un lugar avanzado del relato, Adelaida descubre que su prometido se ha casado con otra después de robarle el honor, su emoción rompe los diques asignados a la sensibilidad:

...prorrumpiendo en los más descompasados alaridos, parecía haberse trastocado su cerebro, según los vivos extremos de dolor con que se lamentaba. Afligida, ya gemía su desgraciada suerte, ya colérica y enfurecida pateaba, se tiraba de los desmelenados cabellos, o golpeaba su cabeza: ora se

sentaba apoyado el codo en la mesa y ponía la mejilla sobre su diestra en ademán meditativo, y ora en fin se levantaba del asiento con prontitud y comenzaba a pasear de una a otra parte por la estancia. Sus ojos embotados, el encendido color de su rostro y la continua inquietud de su cuerpo manifestaban bien a las claras lo incompleto de su juicio (148).

Esta sobredosis de sentimiento, que la lleva a vagar por los Pirineos hasta el fatal acantilado, se canaliza por el dolor del padre del seductor. Ante el sepulcro de la joven, Eumenio llora y cuenta a un forastero su desventurada historia. Más adelante, Ruberto, padrastro de Adelaida, contará la suya; y finalmente Octavio, padre de la segunda víctima, ofrecerá su versión en la *Adición* a la novela.

La *Adición*, de 29 páginas, está pensada para que el forastero que escucha la historia corresponda a Eumenio contándole su propia historia unos días después. El punto de reunión para la prometida entrevista entre el forastero y Eumenio es, de nuevo, el mausoleo. Al amanecer, contemplando las encrespadas olas estrellarse contra el pedestal del sepulcro, el forastero recuerda la trágica historia de «la malhadada heroína que allí reposa» (165) contada por Eumenio en su anterior entrevista y reflexiona sobre los renglones del epitafio. Mas su historia queda diferida, tanto que la novela nunca la incluye, debido a un imprevisto incidente. El forastero y Eumenio ven desmayarse a un anciano ante el sepulcro y acuden a su socorro. Es Octavio, quien toma la palabra para relatar el lamentable fin de su hija Gumarsinda, la rival de Adelaida. Así al lector se le escamotea la identidad del forastero y las razones que le pudieron traer a este paraje catalán. Este silencio relega al forastero al rol de receptor de la historia y refuerza la identificación de los receptores de la novela con su figura.

En la *Adición* Octavio revela que, como Adelaida, Gumarsinda también labró su precipicio por su mala elección. Después de sufrir un matrimonio mal avenido con Evaristo, Gumarsinda muere de parto, un caro tributo a la naturaleza, exactamente un año después del suicidio de Adelaida. Esta curiosa efeméride aún lo notable del suceso con la implacabilidad numérica. Convierte la muerte de Gumarsinda en acontecimiento que conmemora la memoria de la primera víctima, Adelaida, y en anotación escritural (efemérides) de una ecuación trágica que promete volver a repetirse. Entretanto, Evaristo sigue intentando engañar a alguna otra incauta (189) que aspire a ser dueña de su mano. El forastero, hasta ahora interlocutor silencioso de las historias entrelazadas, promete entrevistarse con el seductor y amonestarle a que se retraiga de su disoluta vida y socorra a su anciano padre. Pero su rol como mediador es también diferido, pues queda pendiente en la novela la reunión en que el forastero ha de informar a los tristes padres sobre la eficacia de sus amonestaciones. Esta falta de cierre aumenta la intranquilidad de los interlocutores ficticios y, por extensión, la de los receptores de la novela. Éstos deben deliberar si es posible reformar a un libertino, con la ansiedad que supone saber que éste aún anda suelto por el mundo sembrando el mal.

Una de las claves de la novela radica en las razones por las que Castillo asigna a los tres padres el peso de la narración. La novela descubre que las muertes de Adelaida y Gumarsinda no son únicamente resultado de su mala elección sino de delitos de unos padres irresponsables que ahora deben sufrir calamitosas penas debidas a su propia negligencia. Con ello, la culpabilidad se desplaza del comportamiento de los jóvenes al de los padres, que han descuidado la educación de los hijos. Eumenio es un padre ausente que debe pagar por «antiguos delitos» (177). Tuvo un amor ilícito con una mujer casada, que resultó en un hijo ilegítimo, Evaristo. Ruberto, un padrastro comprensivo y tolerante, es, no obstante, incapaz de discernir la verdad del engaño y, más grave aún, delega la decisión de elegir estado en su hija, lo que precipita su seducción. Octavio es un padre avaricioso que, cegado en casar a su hija con un pretendiente rico, consiente en ser el suegro de Evaristo cuando éste hereda de su madre.

¿Quién merece el nombre de «padre»? Ninguno. Ni el padre de Gumarsinda ni el padrastro de Adelaida son capaces de prevenirlas de la amenaza que gravita sobre ellas; a su vez, el padre del joven seductor se desentiende de la educación de su hijo, quien habiendo sido «infamemente engendrado» (71) se enlista en campañas militares que lo llevan lejos del suelo español.²³ Los padres no saben encauzar el problema de la libertad en la elección de estado de sus respectivas hijas. Gumarsinda se rebela contra los preceptos tiránicos de su padre; Adelaida sigue las indicaciones de su padrastro esperando averiguar las verdaderas intenciones del seductor. De nada les sirve, pues ambas caen en las redes de Evaristo, un hábil seductor (epistolar) que las deja a entrambas «sin honor, sin reputación y sin esposo» (139).²⁴ El texto llama la atención sobre la importancia de los preceptos paternos en la educación de los hijos, que son retratados como víctimas de las circunstancias. El absentismo, la falta de discernimiento y la avaricia de los padres son faltas mayores que desplazan la culpabilidad de los jóvenes a los delitos paternos. Castillo hace que el trío paterno sobreviva para lamentar el dolor de haber perdido a sus hijas y, en el caso de Eumenio, de haber sido «el autor de un hombre tan perjudicial a la sociedad» (179). Los tres enferman de sentimiento y padecen desmayos a lo largo de la trama. Además de sufrir las consecuencias de sus acciones en las de sus hijos, los padres se identifican como los causantes de las trágicas muertes (108). Tal lectura podría caer bajo la «importante lección» al bello sexo que los editores autorizan desde el prólogo de la novela. No obstante, es una interpretación que debe construirse

²³ Las madres, por cierto, tampoco son ningún apoyo. La lasciva Lucinia sólo reconoce en su lecho de muerte a su hijo, dándolo a criar a una madre fingida. La de Adelaida delega la educación de su hija en su segundo esposo y muere prematuramente. La de Gumarsinda no interviene para paliar la inflexible voluntad de su avaricioso marido.

²⁴ Para un análisis de cómo opera la seducción epistolar en varias novelas españolas del XVIII, ver Rueda, 2001, 332-339.

y que, por tanto, amenaza fuertemente la voluntad editorial de mantener la producción de significado bajo control.

Sagazmente, Castillo y Mayone plantea el suicidio como consecuencia de la mala educación de los padres. Esta interpretación difiere notablemente de la de Marco, para quien la historia de Adelaida en manos de Castillo es «la mera historia de una seducción premeditada» (331). La moralidad tampoco «deforma» la historia, como sugiere Marco, sino que la constituye. El suicidio, visto como consecuencia de la mala educación de los padres, resta culpabilidad a la seducida, e incluso al seductor, cuyas acciones deben interpretarse como efectos de una crianza deficiente. Las narraciones de los tres padres se interrumpen en momentos de álgida tensión para contener la agitación que provoca el «temerario arrojó» (182) de la heroína y el furor que les instiga la perfidia de Evaristo. El dolor de tener que contar los infortunios de sus hijos se representa tipográficamente con puntos suspensivos, exclamaciones y otros signos tipográficos que son marca de que la emoción les sobreviene en el acto de contar, interrumpiendo su historia. Las pausas encauzan el exceso de sentimiento permitiendo a los interlocutores novelescos conmiserarse con el dolor del padre. Este marco, propio de la novela sensible, se traspasa a la concurrencia del salón (sea lectora o escucha) y la invita a compartir el dolor.

(3) Los epitafios y la iconografía mortuoria.

El impacto del suicidio también se amortigua a través de los rituales de la muerte y su iconografía. Concluida la historia, el forastero encarga un suntuoso mausoleo de jaspe «para perpetuar la memoria de aquella inafortunada heroína» (161). En la nueva losa de mármol, primorosamente trabajada, se lee un epitafio esculpido en letras de oro que resume el trágico incidente y sirve de aviso a futuros caminantes: «O tú, fiel caminante, / Que estas playas discurre / Si por desgracia incurres / En error semejante, / El honor retribuye, / A la soltera triste, / Y evita el verla cual a mí me viste». Adelaida es enterrada no una sino dos veces. La «tumba» del mar (símbolo natural), se yergue ahora en artificioso mausoleo que exige «pompa y magnificencia» (162). Esta ceremonia borra y reescribe el suicidio con letras de oro, dirigidas a que el trágico fin de la heroína evite futuros yerros. El mal ejemplo sirve así «de preservativo a las incautas y cándidas doncellas, para poder escapar de los sutiles lazos que suelen tenderles los astutos jóvenes insiguiendo las cenagosas huellas de Evaristo» (178).

(4) Las notas suicidas de la heroína.

Con un pie en el abismo del suicidio, que asociamos al movimiento romántico, estas notas de la heroína recogen, de modo muy consciente, la tradición epistolar del XVIII.

Según la *Retórica epistolar* (1803) de Marqués y Espejo, las «cartas de noticias» debían evitar los efectos terribles que pudieran causar tomando para ello la precaución de escribir dos cartas: una preparatoria, que le quite la esperanza al destinatario, y otra seguida que le participe con claridad el triste suceso (Rueda, 2001, 146). Adelaida, aparte de que es enterrada dos veces, deja tras sí dos notas suicidas; una dentro de su zapato antes de saltar al agua, otra sobre el bufete de la casa en Barcino (Barcelona) donde trabajó como camarera.²⁵ La del zapato trastorna seriamente a Eumenio al leerla porque identifica a su Evaristo como el seductor. La del bufete, escrita la noche antes, ahoga de pena a su padraastro con la inminente pérdida de su hija. Este hombre, acostumbrado a sufrir tremendos golpes, intima que «Volví a dar entrada en mi agitado pecho al negro dolor» (156).

La precaución de la nota preparatoria es ineficaz, ya que, aparte de que los destinatarios son distintos, el suicidio es un acontecimiento cuyo impacto no se puede paliar con normas de etiqueta epistolar. Es más, los marcos de interlocución de la novela explotan los límites de la sensibilidad en cuanto que colaboran para que la recepción de la noticia no se mitigue, sino todo lo contrario. El sentimiento de dolor se hace colectivo al propagarse en olas concéntricas a través de los distintos destinatarios: la nota suicida impacta al padraastro, y por insertarse en la historia de Eumenio impacta aún más al forastero. Finalmente, al insertarse en la historia de Adelaida, impacta de modo acumulativo a las lectoras del salón. Éstas, contagiadas por las muestras de conmiseración que otros exhiben, se conmiseran a su vez. Castillo y Mayone manipula hábilmente los resortes epistolares y las escenas propias de la novela de la sensibilidad con una temática novedosa —el suicidio—, impensable en obras de décadas anteriores.

(5) *La Canción al suicidio de Adelaida.*

El diseño editorial de incluir la *Canción al suicidio de Adelaida, engañada por su falso amante* refuerza una lectura comunal del libro que ya anticipaban los marcos concéntricos de interlocución. Habiendo llegado al final del texto, los concurrentes quizá lloren con sensibilidad o quizá comenten animadamente la novela, compartiendo ejemplos similares vividos por ellos o por amigas y conocidas. Es posible incluso que la conversación gire en torno a las estrategias prácticas a su disposición para neutralizar

²⁵ El detalle de las notas suicidas de la heroína es una elaboración literaria de otras versiones de los hechos, en las que la suicida deja tras sí una variedad de objetos. Marco apunta la noticia que aparece en el *Diario de Barcelona* de 6 de mayo de 1832: «Esta mañana se ha arrojado a la mar una pobre muchacha de 18 años camarera de la primera bufa de la Comp. Habíase llamado Osmalia Brambulla. Ha dejado un pañuelo y un abanico. El papel decía: Enrique ha sido mi desventura: el mar mi sepultura». Y comenta que «el suicidio de la joven no deja de ser literario y su autenticidad sospechosa» (330).

la seducción masculina o a soluciones ajenas al suicidio. La novela puede así utilizarse como subterfugio para reforzar los vínculos sociales de los concurrentes, o para perfeccionar sus subjetividades individuales. Algunos quizá opten por desentenderse del grupo y servirse un refrigerio. Pero en algún momento la escucha, independientemente de que haya leído la novela de antemano por su cuenta, se levanta y se acerca al piano para cantar y purgar el sentimiento compartido en el rito musical.

La letra de la canción la constituyen ocho estrofas endecasílabas que acentúan la patética situación de la heroína fijada visualmente por la ilustración del comienzo. Pero no debemos olvidar que la letra está hecha para cantar. Filosóficamente, al unir letra y música *Adelaida o el suicidio* reconstruye el hipotético origen común del lenguaje y de la melodía en un estado natural pre-social, concepto prevalente que se remonta a Rousseau (cf. *Essai*). En el contexto de esta novela, la música tiene un valor sentimental y opera como instrumento de control emotivo que excita las pasiones, encauzándolas a la catarsis. Según Rousseau (*Dictionnaire de musique*), la canción inserta en un texto literario, sea novelesco o teatral, recobra la emoción perdida por la letra de la canción. Al articularse en una declamación que fija las palabras, éstas se vuelven más claras y exactas, menos apasionadas. Esto hace que la letra sea secundaria a la fuerza comunicativa de la música, forma privilegiada de lo patético.

Tras la canción, *Adelaida o el suicidio* ya no se dirige sólo a los sentimientos sino también a la razón. Así, la canción disciplina las «pasiones». El acto de entonarla templará los ánimos, operando como remedio frente a la pasión que la que Adelaida es víctima: la desesperación. Por virtud del canto, la desesperación se destila en sentimiento. La emoción musical permite una suerte de «comunidad utópica» en el auditorio, como propone Coudreuse (154), de modo que al incorporar las palabras, al hacerlas suyas, quien canta se inocula contra la seducción. El ritual del canto colectivo opera, en efecto, como una inoculación que evita una lectura apasionada de *Adelaida o el suicidio*, eleva los oprimidos ánimos de las lectoras, purga sus pasiones a través del ritual colectivo de la música, para luego restituirlas a sus quehaceres cotidianos. La estrategia editorial de incluir la canción funciona, por tanto, como antídoto contra la emoción extremada y contra el peligroso motivo literario del «poder de los libros» (que podría derivarse también de la desquiciada solución tomada por la heroína de *Adelaida o el suicidio*). Si el canto unísono levanta los ánimos y devuelve a las lectoras a sus puestos en la sociedad, asegura que el mal ejemplo no será imitado por mujeres ardorosas y devoradoras de folletines. A su vez, la estrategia protege al autor —y a los editores— de posibles críticas a la práctica novelesca de mostrar el vicio (las «pasiones») como vehículo para enseñar la virtud.

Conclusiones.

Resumiendo, la manera en que *Adelaida* incorpora la voz del lamento femenino aporta una perspectiva inexplorada sobre los aspectos más personales y colectivos de la lectura. Si bien el relato de historias entrelazadas no es novedoso, Castillo sabe manipular los puntos de vista de los desgraciados padres para canalizar el impacto que puede causar el exceso de sentimiento. Los usos de lo escrito (grabado con leyenda, texto impreso con pausas gráficas, manuscrito musical con letra) se combinan con el ritmo del canto armonizando el lamento de los padres con el de los interlocutores ficticios (el forastero, los otros dos padres) y los de la velada musical. El canto opera así como una oración fúnebre que es a la vez homenaje a la inocencia seducida, epitafio recordatorio y escudo contra posibles calamidades futuras. El mal ejemplo, lejos de incitar al suicidio, sirve de «preservativo a la incautas y cándidas doncellas» (178) o muro de contención contra las artes del seductor. El valor celebrativo de la música eleva los ánimos diezmados por una trama de proporciones calamitosas y se une a las otras estrategias diseñadas para amortiguar eficazmente los desazones del corazón mediante la actuación compartida de la lectura, la escucha y la ejecución del bello canto. No obstante, la novela admite diversas lecturas. De modo sutil, Castillo y Mayone propone que el suicidio tiene sus raíces en la mala educación y que la cadena padres-hijos debe repararse. Esta interpretación puede coincidir —o no— con la lección que los editores autorizan desde el prólogo.

La conjunción de novela y canto ayuda a comprender un poco mejor el terreno que comparten la música y la literatura en una sociedad en la que la mujer revela una participación notable en la vida literaria. La novela de Castillo y Mayone toca un tema de talante romántico: el suicidio. No obstante, ataja su influjo embriagador al revelar su complicidad en el proyecto de sensibilizar al lector controlando las pasiones. Poesía y música convergen para convertir el despeñadero de la heroína en una experiencia edificante, dirigida a prevenir la mala educación en los seres ficticios y, por extensión, en el auditorio de la sociedad verdadera.



Fig. 1. Frontispicio.

Bella, por ventura, donde de por cho dió uno con to al a mor le bre en

Bella, placen ni te lo non do ado va da se con tu te di cho va y

Te solo que tu ven tu va a pas te so lo ad ju ras a as tar en

sus bre zas vas te u ne da con un gra des la zas y co

mo tes ju nas te diu lex y co

mo tes ju nas te diu lex y co

Fig. 3. Partitura.

Canción al suicidio de Adelaida, engañada por su falso amante.

I. Bella joven, tu cándido pecho
Dio inocente al amor libre entrada;
De Evaristo te viendo adorada
Te contaste dichosa y feliz:

Sólo en él tu ventura cifraste,
Sólo aspiras á estar en sus brazos;
creeste unida con sagrados lazos,
y cometes funesto deslíz.

II. Seducida de un pérfido amante
Con astucia sagaz, no advertía
Tu inocencia que llegara un día
En que pago te diera cruel:

Frágil cedes á sus tiernos ruegos,
Ciega, incauta: el amor te abandona,
De ti, infame triunfa y blasona,
Y tu casta pureza holla infiel.

III. Atrevido tu pecho taladra;
E insensato tu candor hollando,
Se complace perverso mirando
Tu ruina y fatal perdición.

Vese dueño de sumas cuantiosas,
Y del cambio impensado engréido.
Ya no mira quizas que ha debido
Su existencia á la prostitución.

IV. De congoja mortal poseída,
Llanto amargo tus mejillas riega
Cuando sabes cual suerte te espera,
Sin poder con tu amante contar.

Ya por siempre á Evaristo perdistes [sic];
De otro dueño en los brazos le adviertes;
En dolor la alegría conviertes,
En gemidos, sollozo y pesar.

V. Aun la patria do el ser recibiste
Delincuente y cruel consideras,
Y acogida entre salvajes fieras,
Obcecada pretendes hallar:

Al bramido del oso sangriento
La caberna y la selva resuenan;
De congoja entretanto tú llena
Ni un suspiro acertabas á dar.

VI. Del Perine á la fuerza arrancada,
Te sofoca el rubor y te ahoga,
Si imaginas que de una á otra hora
Tu flaqueza se va á descubrir.

Hado perverso á Evaristo presenta
A tu vista, y te dice perverso:
«Hé aquí mi consorte; y con eso
No te acuerdes jamas ya de mí.»

VII. De un furioso arrebato llevada
A la orilla del mar te diriges
Y un sepulcro horroroso allí eliges
Donde acabe por siempre tu mal:

Ya las olas bramantes te escupen
Yerto tronco, cuando otra mas fuerte
En su seno te encierra y da muerte
Ominosa, terrible y fatal.

VIII. Tu perpetua memoria esculpida
Sobre mármol helado está inscrita;
Y en resumen al soltero invita
A que vuelva á la joven su honor,

Si es un caso que deslíz funesto
A un error desgraciado condena;
Y á que evite el dolor y la pena
De imitarte en tu heróico valor.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AMADES, Joan. «Literatura graciense de canya i cordill». *Mai enrrera. Butlletí del Club Excursionista de Gracia* 13.141 (ago.-sept.-oct. 1937): 89-127.
- BAILBÉ, Joseph-Marc. *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*. Préface de Pierre Moreau. Minard: Lettres Modernes, 1969.
- BOYD, Malcolm y Juan José CARRERAS, eds. *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998.
- CASARES, Emilio y Celsa Alonso González. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- CASTILLO Y MAYONE, Joaquín del. *Arte metódico de enseñar a leer el español en 41 lecciones*. Barcelona: Fullá, 1847.
- *Adelaida o el suicidio: novela original, sacada de la historia verdadera de la heroína*. 3ª ed. Barcelona: D.R. Indar, 1837. 160 p., 1 lám.
- *La seducción, o los remordimientos. Novela histórica, patriótica, sentimental*. Barcelona: Miguel Borrás, 1837.
- [1837]. *Las Bullangas de Barcelona: o Sacudimientos de un pueblo oprimido por el Despotismo Ilustrado*. Ed. Facsímil. Presentació d'Anna Maria Garcia Rovira. Barcelona: Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives, Eumo Editorial, 1994.
- *Frailismonia o Grande historia de los frailes. Obra escrita con toda imparcialidad por Joaquín del Castillo y Mayone*. Barcelona: Imprenta de Indar, 1836.
- *La Ciudadela inquisitorial de Barcelona, o Las víctimas inmoladas en las aras del atroz despotismo del conde de España: redactada de los hechos históricos durante la dominación del gobierno exterminador en la Península...* Barcelona: Librería Nacional de M. Saurí, 1835; 2ª ed., 1836.
- *La Ciudadela inquisitorial de Barcelona... aumentada con una reseña de todo lo acaecido desde 1832 hasta el día*. Barcelona: Imprenta de Manuel Saurí, 1840.
- *Los exterminadores: o planes combinados por los enemigos de la libertad para dominar la especie humana, bajo el mentido pretexto de defensores del altar y del trono*. Barcelona: Imprenta de Ramón Martín Indar, 1835.
- *El Tribunal de la Inquisición, llamado de la Fe o del Santo Oficio: su origen, prosperidad y justa abolición*. 2 vols. Barcelona: Imprenta de Ramón Martín Indar, 1835.
- *Flores del siglo: álbum de poesías selectas castellanas, de los más distinguidos escritores de España y América, coleccionadas por...* París: Imprenta Española y Americana de Mr. Dubuisson, 1835?

- Liki o la Catecúmena*. Barcelona: José Tauló, s.a. [1834 ó 1841?].
- Atalaya observatorio de ambos sexos: o sean medios y ardidés de que se valen para triunfar uno de otro, por las señales que indican la inclinación al amor, arreglado a máximas morales acerca del amor, del matrimonio y de la sociedad*. Valencia: Librerías París-Valencia, 1994. Reprod. facs. de la ed. de Madrid: Imp. de Indar, 1833.
- El Incógnito en el Subterráneo, o sean las persecuciones*. Barcelona: Indar, 1833.
- Exclamaciones de un expatriado e Esmeragdo y Clarisa: poema en cartas*. Barcelona: Imprenta de Ramón Martín Indar, 1833.
- «Viaje somniácreo a la Luna» [1832]. *De la Luna a Mecnópolis*. Ed. Nil Santiañez Tió. Barcelona: Quaderns Crema, Colección Biblioteca Mayor, Nº 19, 1995.
- Ortografía de la lengua castellana: para el uso de toda clase de personas: con reglas particulares para los catalanes, valencianos y mallorquines, deducidas de su propio idioma, y observaciones sobre los escollos en que peligran y pueden evitar*. Barcelona: Imprenta de Torchs, 1831.
- La prostitución o consecuencias de un mal ejemplo. Novela original*. México: Impreso por A. Contreras, 1826; Barcelona: Imprenta Ramón Martín Indar, 1833; México: s. l., 1836.
- El buen hijo y matrimonio fraterno*. Madrid: Indar, s. a.
- Las Bullangas de Barcelona: o Sacudimientos de un pueblo oprimido por el Despotismo Ilustrado*. Edició Facsímil. Presentació d'Anna Maria Garcia Rovira. Vic: Institut Universitari d'Història Jaume Vicens i Vives & Eumo Editorial, 1994.
- COUDREUSE, Anne. «Roman et Musique.» *Le goût des larmes au XVIIIe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, pp. 149-56.
- CHARTIER, Roger. *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe Between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Translated by Lydia G. Cochrane. Stanford, California: Stanford University Press, 1994.
- «Reading Matter and 'Popular' Reading: From the Renaissance to the Seventeenth Century». *A History of Reading in the West*. Ed. Guglielmo Cavallo and Roger Chartier. Amherst, MA: 1999, pp. 269-83.
- DARNTON, Robert. «History of Reading.» *New Perspectives on Historical Writing*. Ed. P. Burke. Cambridge: Polity, 1991, pp. 140-67.
- DE LA FLOR, Fernando R. «El canto catártico». Teatro y música en España (Siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994. Rainer Kleinertz, ed. Kassel / Berlin: Edition Reichenberger, 1996, pp. 13-47.
- DIAS CHASINTO, Juan Pedro. *Astreo; o La prueba de la amistad en el crisol del amor. Pieza unipersonal con intermedios de música*. Cádiz: Imprenta de P. Gómez de Requena, 1790.

- DIZ, Alejandro. *Idea de Europa en la España del siglo XVIII*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2000.
- FERRERAS, Juan Ignacio. *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, c1979.
- FREEDMAN, William. *Lawrence Sterne and the Origins of the Musical Novel*. Athens: The University of Georgia Press, 1978.
- FREIRE, Ana María. «Leer y escuchar: el teatro y la música». *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Víctor Infantes, François Lopez, Jean-François Botrel, eds. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003. 713-723.
- HAYS, Michael and Anastasia Nikolopolous, eds. *Melodrama. The Cultural Emergence of a Genre*. New York: St. Martin's Press, 1996.
- HUERTAS, Eduardo. *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid: Avapiés, 1989.
- INFANTES, Víctor, François López y Jean-François Botrel, eds. *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.
- IRIARTE, Tomás de. *La música*. Madrid: Imprenta Real, 1784.
- JACOBS, Helmut C. *Belleza y buen gusto: Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- JOHNS, Adrian. *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.
- KLINERTZ, Rainer, ed. *Teatro y música en España (Siglo XVIII)*. Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994. Kassel, Berlin: Edition Reichenberger, 1996. viii, 234.
- LÓPEZ, François. «El libro y su mundo». *La República de las Letras en la España del Siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, pp. 63-124.
- MARCO, Joaquín. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus, vol. 1. 313-336.
- *Ejercicios literarios*. Barcelona: Taber, 1969. 121-123.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan. *Las bodas de Camacho el rico*. Madrid: D. Joachin Ibarra, 1784.
- MONTESINOS, José F. *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX. Seguida del Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas*. Madrid: Editorial Castalia, 1966.
- PEACOCK, Thomas Love. *Songs from the Novels of Thomas Love Peacock*. London: R. Brimley Johnson, [1900?].
- RAMOS SANTANA, Alberto. «El valor de la lectura.» *Cuaderno de Ilustración y*

Romanticismo 6 (1998): 63-71.

READ, J. Lloyd. *The Mexican Historical Novel 1826-1910*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1939.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Essay on the Origin of Language and Writings Related to Music*. Translated by John T. Scott. Hanover [N.H.]: U P of New England, 1998.

RUEDA, Ana. *Cartas sin lacrar: La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1940*. Madrid/Frankfort: Iberoamericana/Vervuert Editorial, 2001.

SHERMAN, W.H. *John Dee: The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.

TIERSON, Julien. *La chanson populaire et les écrivains romantiques*. Paris: Plon, 1931.

TRIGUEROS, Cándido María. *Los Menestrales; comedia premiada en 1784 por la Villa de Madrid*. Madrid: Don Antonio de Sancha, 1784.

VERBA, Cynthia. *Music and the French Enlightenment. Reconstruction of a Dialogue 1750-1764*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

ZAVALA, Iris M. *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*. Ámsterdam: Rodopi, 1987.

ZAVALA Y ZAMORA, Gabriel. [1804] *Oderay; usos, trajes, ritos, costumbres y leyes de los habitantes de la América Septentrional*. Madrid: Gómez Fuentenebro y Compañía, 184; Cf. Carnero, Guillermo, ed. Gaspar Zavala y Zamora, *Obra narrativa. La Eumenia-Oderay*. Barcelona: Sirmio y Universidad de Alicante, 1992.