

La enseñanza ilustrada de los clásicos: crónicas de José Musso sobre el *Quijote* y *La Celestina*

MARÍA TERESA CARO VALVERDE
Universidad de Murcia

Fue la Ilustración escocesa nacida en la primera mitad del siglo XVIII la que estipuló una teoría empírica del gusto estético basada en el poder epistemológico, educativo y moral de la imaginación como facultad psíquica del contemplador que discierne la belleza con “sentido común”, es decir, en convenio con los demás y desinteresadamente.

Al Romanticismo le interesó este poder de lo imaginario, pero, en lugar de atribuirlo al gusto del contemplador, lo orientó hacia el genio productor del artista. Incorporó también la noción ilustrada de agudeza o ingenio mental que referida a elementos naturales de rareza sensorial denominaban “pintoresquismo”, la cual fue germen de su actitud estética: la curiosidad por indagar el paisaje como un estado de alma; de modo que la naturaleza causal de los ilustrados —mezcla de admiración y temor— progresivamente se convirtió en la naturaleza amiga de los románticos, en comunidad de destino con el espíritu humano.

La iniciativa reflexiva dieciochesca ante lo bello natural, fue, pues, el ensayo poético de la categoría de lo sublime, aspiración calológica emocional que vincula Ilustración y Romanticismo, y que se remonta al siglo I d. C. ya que aparece registrada por primera vez con el título *Sobre lo sublime*¹ en las teorías catárticas del escritor griego Longino. Este texto fue traducido en 1674 por Boileau con el afán de que los criterios retóricos por los que el arte de la oratoria alcanza la grandeza pudieran ser transpuestos a un lenguaje visual que, sin lugar a dudas, sería adoptado por la imaginería romántica. Como bien aduce Antonio García Berrio, este interés neoclásico por lo sublime se debe a la exaltación epistemoló-

1 Vid., Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979.

gica de la imaginación: “la alternativa del gusto puede cifrarse en que crece hasta el entusiasmo la confianza en las capacidades autónomas de la poesía y del arte como posibilidad alternativa de hallazgo, expresión y análisis de la verdad, frente al predominio del ideal didáctico-racionalista que se había atribuido a la Poética clasicista”.²

Lo sublime germinó en la ilustración escocesa desde una doble perspectiva: la metafísica según patrones clasicistas, iniciada por Shaftesbury y consolidada con argumentos psicológicos por Hutcheson; y la experimental basada en análisis de investigadores como Addison y Burke. Todos coincidían en definir el nacimiento de la belleza como un acto subjetivo de contemplación independiente de principios racionales y propiedades objetivas. Así pues, en 1711, Shaftesbury publicó un estudio³ sobre el placer sensitivo del hombre en su comunión estética con la naturaleza donde explicaba que la belleza es una verdad trascendental objetivable por quienes intuyen por debajo de las cosas sensibles el sentido del universo. En consecuencia, concibió *el sentido del gusto* como didáctica del sentido natural estético por vía emocional (la parte natural del sentido moral y estético) y reflexiva (la parte educativa y perfeccionista, base psicológica del gusto). Sus ideas fueron difundidas sistemáticamente por Hutcheson en un tratado⁴ sobre los aspectos subjetivos de lo artístico, cuyos protagonistas eran la imaginación como facultad creadora, el inconsciente como fuente de inspiración y la espontaneidad y autonomía del genio. Abogó allí por este “sentido interno” que reporta la percepción intuitiva de la unidad en la diversidad y funda la armonía de la belleza. Es el sentido creativo, el cual ha de anteceder a toda actividad educativa basada en hábitos técnicos de mecánicas repetitivas y en modelos textuales consolidados por la recepción memorística. “El hábito y la educación pueden servirnos para dar a nuestra inteligencia mayor aptitud de percepción y de comparación de ideas complejas, pero no tiene ninguna capacidad creadora; requieren la previa existencia del sentido interno”⁵.

Hutcheson partía también de los ensayos⁶ pioneros de Addison sobre la imaginación como facultad del genio creador. Y como Shaftesbury les había mostrado a ambos el sentido del gusto como facultad natural de discernimiento estético para juzgar las bellezas con placer y las imperfecciones con disgusto, por su parte

2 Cfr. A. García Berrio y T. Hernández Fernández, *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 33.

3 Vid. A. Shaftesbury, *Sensus Communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

4 Vid. F. Hutcheson, *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, (1725), Madrid, Tecnos, 1992.

5 Recojo la paráfrasis de Estrada por su sencillez expositiva. Cfr. D. Estrada, *Estética*, Barcelona, Editorial Herder, 1988, p. 511.

Adisson exploró la importante intervención del sentido de la vista en los actos placenteros del intelecto y dedujo que de modo primario los objetos presentes excitan la vista si poseen belleza, grandeza y singularidad (principios de lo bello, lo sublime y lo pintoresco respectivamente), y de modo secundario los objetos figurados por nuestras capacidades memorística y fictiva excitan la visión interior llamada imaginación. Aprovechó además las imágenes de lo sublime proporcionadas en el tratado de Longino para ejemplificar entre mares de grandeza y cumbres escarpadas el “agradable horror” con que paradójicamente se emociona y asombra el contemplador. En esta línea filosófica el referente más completo sobre lo sublime es la detalladísima indagación experimental de Burke sobre el origen sensitivo de los conceptos estéticos.⁷ Mientras que los objetos bellos generan el placer de la ponderación armónica, los objetos sublimes generan la pasión del asombro y el tenso placer de la delicia ante la alteridad incalculable.

Las observaciones fisiológicas de Burke sobre lo bello y lo sublime fueron transpuestas a una dimensión trascendental por Kant.⁸ El juicio estético kantiano muestra sus efectos gnoseológicos en el sentimiento moral cuando atribuye a la comedia el sentimiento de lo bello y a la tragedia el de lo sublime, porque en esta última “La desgracia de los demás suscita en el corazón del espectador sensaciones comprometidas y hace latir su generoso corazón ante el infortunio ajeno”. Kant orientó el juicio del gusto hacia un terreno universalista recurriendo a las teorías empiristas escocesas sobre el sentido común estético que poseen por igual todos los hombres para garantizar el fondo que permite compartir juicios subjetivos. De este modo, el juicio estético adquiría tanta preeminencia como los juicios lógicos y morales para intervenir en la perfectibilidad humana por la autopurificación individual.

En el primer tercio del siglo XIX el Romanticismo retomó el poder cognoscitivo hacia lo sensible que la estética escocesa había apreciado en la imaginación con la nueva expectativa de educar en un conocimiento visionario por vía de la introspección¹⁰ que transporta de lo finito a lo infinito. Así que fueron los propios poetas ingleses y alemanes quienes elaboraron una teoría sobre el proceso de la escritura imaginativa, en la cual desempeñó un papel crucial la noción de ironía

6 Sus ensayos aparecieron periódicamente en *The Spectator*. Vid. J. Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de “The Spectator”*, Madrid, Visor, 1991.

7 Vid. E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987.

8 Cfr. I. Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza, 1990.

9 *Ibid.*, p. 39.

10 Abrams denomina a esta experiencia artística “sobrenaturalismo natural” (Vid. M. H. Abrams, *Romanticismo: Tradición y revolución. El sobrenaturalismo natural*, Madrid, Visor, 1992).

asociada al entendimiento de los clásicos literarios. Destacaré en este sentido los postulados de Friedrich Schlegel sobre la novela¹¹ como espacio libre donde los textos clásicos son modernos porque detentan ese ánimo de sociabilidad absoluta denominado “Witz”¹². Fue observando la dinámica de los propios textos literarios como el poeta de Jena descubrió que por la facultad imaginativa que entrelaza todos los géneros posibles hacia la magnitud incalculable de la naturaleza se teje la novelización o romantización de los clásicos, y permite que los personajes antiguos vivan en nuevas figuras: “Una teoría de la novela debería ser ella misma una novela, que pusiese en forma fantástica cada tonalidad eterna de la fantasía, y que embrollase otra vez el caos del mundo de la caballería. Entonces los personajes antiguos vivirían en nuevas figuras; entonces la sagrada sombra de Dante resurgiría de su mundo subterráneo, Laura pasearía celestial ante nosotros, Shakespeare y Cervantes entrecruzarían familiares coloquios, y Sancho bromearía de nuevo con don Quijote.”¹³ Tales juegos de especularidad hacen de la novela una composición poética mixta, mezcla de todos los géneros posibles que en ella se entrelazan, forma idónea para expresar lo infinito.

Por su infinitud, la comunicación del texto clásico ha de ser sublime. En el fragmento 20 del *Lyceum* anotaba Schlegel: “Un texto clásico nunca debe poderse comprender totalmente. Pero aquellos que son cultos y que se cultivan deben siempre querer aprender cada vez más de él”¹⁴. La compulsión hermenéutica que provocan los clásicos está transida de sublimidad tanto en el plano semántico de la contemplación artística –interpretación infinita– como en el plano sintáctico de la generación creativa –escritura infinita–. Ellos despiertan en el lector la pasión arqueológica que sueña con el acabamiento del inacabamiento. Por tanto, les corresponde la retórica del fragmento, afán simbólico por alcanzar lo infinito a la vez que esencia residual donde el poeta aprende a ser crítico y no dogmático. Fue así como F. Schlegel reagrupó sus fragmentos en el “Athenaeum” con la voluntad de dar forma a lo disforme y de apostar por la ocurrencia ingeniosa, saciando a la

11 El lector encontrará una exposición detallada de la teoría de la novela de los hermanos Schlegel en R. Wellck, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. II, *El Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 37-38 y 77-78.

12 Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy han analizado la significación de “Witz”: concebido como aquella sociabilidad absoluta que reúne elementos heterogéneos, es, en palabras de Schlegel, la “genialidad fragmentaria” (*Lyceum*, 9) y proviene de “Wissen” (el saber) como su doble especulativo, infinito acto de saber que mezcla sistema y caos. (Vid. P. Lacoue-Labarthe/ J. L. Nancy, « L'exigence fragmentaire », en *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, pp. 57-80).

13 Cfr. F. Schlegel, “Carta sobre la novela”, en *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 129-139, p. 137.

14 Cfr. F. Schlegel, *Poesía y filosofía*, cit., p. 49.

imaginación de todo tipo de experiencia y entregándola a la fricción libre con la vida donde se reúne lo disperso.

Del concepto fitcheamo de “autocreación” procede la idea schlegeliana de la ironía como gimnástica del espíritu apoyada en un procedimiento mitológico que asume las paradojas en el proceso de infinita perfectibilidad humana: “La nueva mitología ha de surgir de las profundidades más hondas del espíritu; debe ser la más artificiosa de las obras de arte, pues debe contenerlas todas, ser un lecho nuevo y un recipiente para el manantial antiguo y eterno de la poesía, ser incluso el poema infinito que guarda las semillas de todos los poemas.”¹⁵ Luego si Antigüedad y Modernidad están coimbricadas en el absoluto *medium*, las barreras entre géneros se perforan en el trasiego poético. Al igual que las obras antiguas, también los géneros antiguos han de ser disueltos unos en otros. Schlegel es un maestro, no para la crítica literaria descriptiva empeñada en la línea conclusiva de la demostración, sí para la crítica dialógica, abierta a un proceso colectivo de intercambio semiótico. Con su romantización de los clásicos basada en la “bufonería trascendental”¹⁶ que convierte al sujeto en burla de su propio rol al duplicarse dispuesto a captar la magnitud incalculable de la naturaleza como espacio donde reina la paradoja, nos enseña que se engaña a sí mismo quien pretenda desposeer a la ironía de su impronta pasional con tal de exhibirla como visión distanciada que fortifica al sujeto discriminador. Los estudios críticos canónicos sobre la ironía la suelen concebir desde un punto de vista concienzialista, como el distanciamiento que hace poderosa la visión de un sujeto desapasionado y objetivo. Así, la ironía se dobla a un movimiento pendular del sí al no, sirvienta de la antítesis. En cambio, la ironía textual desplegada en el proceso de romantización de los clásicos trasciende estos límites lógicos, ya que entrega la obra hacia lo indecidible y lo performativo.

La poderosa teoría romántica de la imaginación no halló eco en la España decimonónica del primer tercio del siglo, sino en un movimiento ideológico nacido en su segunda mitad y aplicado al mundo de la educación: el krausismo. Éste se apoyaba en una visión unitaria de la ciencia formulada por Fichte y seguida, entre otros, por Krause.¹⁷ Desde la Institución Libre de Enseñanza, y encabezados por Francisco Giner de los Ríos, los krausistas propusieron una reforma educativa liberal que el sistema oficial de la Restauración censuró desde su tradicional impo-

15 Cfr. F. Schlegel, “Alocución sobre la mitología (1800)”, en J. Arnaldo (ed.), *Fragments para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 199-208, p. 199 y 200.

16 Expresión schlegeliana extraída del fragmento 42 del *Lyceum* (Cfr. F. Schlegel, “Fragments del *Lyceum* (1797)”, en J. Arnaldo (ed.), *Fragments para una teoría romántica del arte*, pp. 72-77, p. 74).

17 Sobre este concepto de ciencia y su recepción en España, vid. en especial Juan López-Morillas, *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, Madrid, F.C.E., 1980, pp. 89-91.

sición católica de razonamientos escolásticos neotomistas, hasta el punto de arrebatárles sus cátedras acusándolos de filósofos abstrusos y antinacionales, cuando lo que en realidad anunciaban era un cabal “estilo de vida” que, según explica López Morillas¹⁸, creía en el progreso de las humanidades reciclando de un modo descentralizado la herencia científica del país legada por el Siglo de Oro. Partían del concepto de organismo acuñado por Kant, desarrollado estéticamente por los románticos alemanes e ingleses, y luego utilizado por Krause y sus discípulos con el mismo propósito que sus antecesores: fundir la multiplicidad en unidad, sin destruir aquella. Su idea era restaurar España mediante acciones culturales donde la literatura ocupara un lugar destacado. Pero, como es sabido, este proyecto pedagógico nacido a pesar del cerco de la Restauración, y crecido en las proximidades intelectuales del Novecentismo, con el breve amparo institucional de la Segunda República, pronto fue cercenado por la guerra civil y aplastado con la losa del olvido franquista. Por eso hoy en día sigue siendo un reclamo innovador la enseñanza que Ortega aprendió de la lectura romántica del *Quijote*: “A mi juicio, pues, no es lo más urgente educar para la vida ya hecha, sino para la vida creadora. Cuidemos primero de fortalecer la vida viviente, la *natura naturans*, y luego, si hay solaz, atenderemos a la cultura y la civilización, a la vida mecánica, a la *natura naturata*”¹⁹. El autoritarismo docente que todavía campea en los métodos educativos a través de estrategias memorísticas y mecánicas ha de ser sustituido por una democratización cultural a través de estrategias imaginativas y creativas que den voz responsable a los aprendices. Así que la visión genealógica de los profundos y desdichados derroteros hispánicos de aquel ímpetu creativo para la enseñanza inspira, más que un comentario elegíaco, una crítica deconstructiva de las rémoras de tal centralización con el ánimo de volver a construir sobre firme nuevas travesías para la afirmación democrática del aprendizaje en las aulas.

José Musso Valiente puede ser considerado el prototipo del intelectual español conservador que, aún viviendo durante la transición entre siglos donde en Inglaterra y Alemania se abanderaba la estética del Romanticismo en deuda con la teoría ilustrada de la imaginación, no quiso asumir las innovaciones de su época debido a su persistencia ideológica en la preceptiva de las poéticas clasicistas. Según explica su biógrafo José Luis Molina, Musso se ilustró de modo endógeno en ese “resto tradicional de la enseñanza de la filosofía moral de cuya docencia

18 “Todos ellos creen en la perfectibilidad del hombre, en el progreso de la sociedad, en la belleza esencial de la vida” (Cfr. J. López-Morillas, *El krausismo español (Perfil de una aventura intelectual)*, cit., p. 208).

19 Cfr. J. Ortega y Gasset, “El Quijote en la escuela”, en *obras completas*, vol. 2, Alianza editorial-Revista de Occidente, Madrid, 1983, pp. 273-306, p. 279.

se encargaron los humanistas a partir del siglo XV²⁰, con el interés de llevar una vida perfecta a través del conocimiento de los buenos autores. Su biblioteca es elocuente: cargada de volúmenes de Luzán, Cascales, Jovellanos... tratadistas cuyas lecciones poéticas incidían en la virtud de la nobleza espiritual que conoce el *juste milieu* como regla de control para las transformaciones sociales efectuadas desde la élite de la monarquía y los hombres eruditos. Por tanto, al tratar su clasificación genérica de dos clásicos precisamente conocidos por su condición estética sublime e inclasificable, el *Quijote* y *La Celestina*, es mi propósito radiografiar los síntomas reticentes de su iletura.

El canon indiscutible de la prosa de ficción de dicha época fue el *Quijote*²¹. Proliferaron sus ediciones e imitaciones en toda Europa, y fueron treinta y siete sus ediciones hispánicas²². Los ilustrados de nuestro país quisieron comprobar en el artificio del texto la eficacia de una cartilla poética clasicista de filiación neoaristotélica y horaciana: salvo con leves críticas a su libertad en el tratamiento del tiempo,²³ alababan su verosimilitud en las peripecias y pintura de personajes, la utilidad moral de su ingenio satírico, su decoro verbal como alta expresión del idioma nacional, la unidad y originalidad en la ilación de su inventiva²⁴...

Las notas de José Musso sobre el *Quijote* aparecieron en su *Diario* entre 1833 y 1837. Le antecedía, entre otros, el comentario sobre el clásico de una gran autoridad en materia educativa: Alberto Lista, quien en 1821 había recomendado muchos pasajes de la novela para las escuelas de primeras letras, según el criterio de pureza y decencia y afición a la lectura que podía despertar en los alumnos, debido a su condición inquieta, afín al espíritu infantil, y a "la admirable flexibilidad de su estilo, y la variedad de sus tonos y coloridos".²⁵ Con su difusión se multiplicaron las interpretaciones que enriquecieron los sentidos del texto y le otorgaron el valor transhistórico que avala su canonicidad y por ella el afianzamiento del género novelístico en nuestro país.

20 Cfr. J. L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838); humanismo y literatura ilustrada*, Murcia, Universidad de Murcia-Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999, p. 12.

21 Vid. L. Romero Tobar, "El Cervantes del siglo XIX", *Anthropos*, 98-99, 1989, pp. 116-119.

22 Vid. F. Aguilar Pifial, "Cervantes en el siglo XVIII", *Anales Cervantinos*, t. XXI, 1983, pp. 153-159.

23 Mayans criticó como defectos sus anacronismos en *Rhetórica*, Valencia, Herederos de Jerónimo Conejos, 1757, 2 vols., vol. I, p. 348.

24 Según Francisco Javier Lampillas, la causa está en su magnífica y sensata imaginación para tejer aventuras fantásticas en contextos verosímiles (Cfr. F. J. Lampillas, *Ensayo histórico-apologético de la Literatura española*, Zaragoza, Blas Miedes, 1784, 7 vols., vol. V, p. 176).

25 Cfr. A. Lista y Aragón, *Colección de Trozos Escogidos de los mejores Hablistas Castellanos en verso y prosa*, Madrid, Imp. De León Amarita, 1821, 2 vols., vol. I, p. VI.

Musso leyó con fruición a Cervantes y escribió algunas notas críticas a *La Numancia*, *El amante liberal*, y *La señora Cornelia*. En los tres casos muestra observaciones costumbristas próximas a la crónica periodística, ya que son deliberadamente denotativas pero connotativas por efecto. Comienza siempre por un resumen del argumento de la obra y después diagnostica sus logros y defectos de acuerdo con las pautas del patronaje clasicista antes reseñado. La miopía de sus juicios eruditos se deja notar en la presunción purista y superficial con que puntualiza algunos fallos gramaticales en la prosa cervantina, y que estanca su saber enciclopédico en lo irreflexivo. Es comprensible, por tanto, que Manuel Martínez Arnaldos y José Luis Molina Martínez coincidan en calificar este tipo de escritos de Musso como “crítica literaria o impresionista”,²⁶ ya que estaba maniatada a principios religiosos inculcados desde su formación infantil con los escolapios y a un celo censor que practicó por oficio desde 1812 hasta 1830, intensificado por su postura nacionalista intolerante con la cultura extranjera; convicciones que acusaron su sordera intransigente ante las ensoñaciones del héroe romántico y la profunda especulación poética ensayada por los grandes ilustrados, desde Shatesbury hasta Kant, para quienes “el gusto es lo excepcional, cuando el arte no se somete a las reglas”.²⁷ Sin embargo, como bien advierten los autores, a pesar de su vocación academicista, la escritura de Musso no se corresponde tanto con las extensas alocuciones dieciochescas solventadas en todos sus aspectos temáticos como con el fragmentarismo que caracterizó a los aforismos románticos del grupo de Jena y a la emisión de tesis inconclusas. De hecho, incluso participaba en tertulias literarias madrileñas, donde convivían ilustrados y románticos, como Larra, Estébanez Calderón, Ros de Olano, etc. De todo ello se infiere que aunque conscientemente repudiase lo romántico, en su inconsciente obraba el eclecticismo.

Musso plasmó en su diario las veces que Martín Fernández de Navarrete recurrió a él para completar algunas notas léxicas y literarias de los *Comentarios* de Diego Clemencín sobre el *Quijote*²⁸. Musso y Clemencín compartieron no pocas afinidades biográficas: ambos eran murcianos afincados en Madrid y vivieron durante el mismo periodo histórico entregados a semejante profesión

26 Cfr. M. Martínez Arnaldos y J. L. Molina Martínez, *La transición socio-literaria del Neoclasicismo al Romanticismo en el Diario (1827-1838) de José Musso Valiente*, Madrid, Nostrum, 2002, p. 77.

27 *Ibid.*, p. 69.

28 El 9 de septiembre de 1833 reseña los tipos de notas críticas que elabora Clemencín: “unas versan sobre el sentido germen de la frase, otras aclaran pasajes oscuros, explican alusiones, citan ejemplos, sin dejar punto que tocar ya pertenezca a la historia o mitología, ya a sucesos del tiempo u obras publicadas entonces, ya en fin a usos y costumbres de aquella edad; otras, por último, contienen la crítica que se va haciendo ora del estilo ora del lenguaje, y en la cual se nota lo bueno o lo malo que se advierte.” (*Ibid.*, p. 146).

investigadora en la Academia de la Historia.²⁹ Luego también era comprensible que, guiados por el magisterio de la *Poética* de Luzán, compartiesen ideas acerca de la novela cervantina. Los conocidos *Comentarios al Quijote* de Clemencín, publicados en seis volúmenes desde 1833 a 1839 constituyen un escrupulosa anatomía del clásico basada en documentación diversa (literatura, usos y costumbres, historia, geografía y antigüedades, libros de caballería, lenguaje y correcciones y observaciones gramaticales) y empeñada en esclarecer la obra dándole un sentido unitario aninovélistico. Guiado por los criterios de verosimilitud y virtud moral, desde una óptica neoclásica veía las novelas como literatura fácil y perniciosa y en Cervantes el varón “docto y piadoso” que, por declamar contra ellas en el caso concreto de los libros de caballerías, había elaborado una “fábula satírico-festiva” merecedora de apología.³⁰

No obstante, ni siquiera el *Quijote* se libró de los palmetazos de su regla cuando le reprochó la falta de plan en la escritura de la fábula, convencido de que la había escrito dejando correr instintivamente su ingenio. Precisamente uno de los artificios cervantinos hoy más alabados por la crítica, el uso de diversos narradores intermediarios que generan la polifonía textual más profunda del texto, fue a juicio de Clemencín producto de la negligencia de su autor. Le objetaba, por ejemplo, la aparición retardada de Cide Hamete como un acto de improvisación irresponsable; y en su obsesión por justificar el supuestamente incuestionable principio de autoridad llegó a postular la disparatada hipótesis de la existencia de dos autores en el *Quijote*, uno para la narración anterior al capítulo IX y el otro Cervantes. Ana Baquero hace un balance sensato del caso:

“Don Diego Clemencín condenará así uno de los que podemos juzgar mayores atractivos de la obra, su perspectivismo cambiante, que veda la interpretación única de la realidad.”³¹

29 Entre otras colaboraciones, Musso y Clemencín firmaron junto a Martín Fernández de Navarrete, *Vidas de españoles célebres*. (Cfr. J. L. Molina Martínez, *José Musso Valiente (1785-1838); humanismo y literatura ilustrada*, cit., p. 19). Fernández de Navarrete fue director y asesor de la edición definitiva de los *Comentarios* de Clemencín al *Quijote*. Musso recibía información suya acerca de Cervantes y su *Quijote*, y también realizó por encargo suyo dos notas de reseña histórica para la obra de Clemencín, una sobre “juglares” y otra sobre “romances”.

30 En su *Diario*, Musso se adscribe a los comentarios de Clemencín sobre la idea de la caballería andante en la Edad Media, sobre los libros de caballerías y los defectos y perjuicios que ocasionan en las costumbres, sobre las “declamaciones e invectivas de los varones doctos y piadosos contra ellos”, sobre las disposiciones tomadas para que no cundiera su lectura, y del juicio que en general debe formarse de esta obra (Ibid., p. 145).

31 Cfr. A. L. Baquero Escudero, *Una aproximación neoclásica al género novela. Clemencín y el “Quijote”*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1988, p. 105.

En cuanto a *La Celestina* Musso escribió una nota crítica que data de 14 de julio de 1824³², cuando, tras su exilio en Gibraltar por ser partidario de la Constitución, volvió a instalarse en Madrid y a dedicarse plenamente a su pasión por el estudio. Ciertamente, como señala José Luis Molina, su disertación seguía al pie de la letra la preceptiva de Luzán, tratadista que en la segunda edición de su *Poética* (1789) juzgó *La Celestina* como “novela de acción”, por considerar que la obra fue escrita para ser leída, y no representada.³³ A pesar de las presiones censoras que hubo de sufrir el clásico de Rojas en la España dieciochesca, sin embargo a menudo fue promovido su arte con el interés político de reivindicar el liderazgo de la literatura española entre las europeas. Resulta más que curioso comprobar cómo fue objeto de muchos comentarios pero de ni una sola edición, debido al exceso de procacidad lasciva del texto y al hecho de que estuviera parcialmente prohibida por la Inquisición hasta 1805, año en que fue prohibida *in totum*. Quienes escribieron sobre ella alabaron su estilo y se cuestionaron sus enigmas críticos: la doble autoría, la genealogía de sus ediciones, la encrucijada moral, las fuentes e influencias, y sobre todo el género. Para Gregorio Mayans (1737)³⁴ era comedia en prosa. Javier Lampillas (1784)³⁵ la vio como el “más bello ensayo teatral”. Jovellanos³⁶ alabó su buen gusto dramático. Su clasificación como novela se extendió a partir de la segunda década del siglo XIX, si bien la especie cundió por Europa con la traducción que Johann A. Dieze hizo de los *Orígenes de la poesía española* de Velázquez en 1769. Si el español la consideraba comedia en prosa, el alemán la recalificó como novela dialogada. Joaquín Álvarez Barrientos aclara al respecto: “Aunque Blanco White y Moratín tuvieron destacado papel en la nueva consideración de *La Celestina* como novela, fue desde las traducciones que se hicieron de las historias literarias escritas por europeos con la idea de que *La Celestina* era una novela dialogada como se asentó entre los críticos españoles, que recurrieron a esas obras, publicadas en los primeros decenios del siglo XIX, antes que a los historiadores españoles”.³⁷ Con la admiración crítica a sus espaldas, *La Celestina*, que no había sido editada en España desde 1663, volvió a publicarse al cuidado de León Amara en 1822 y fue incluida por Aribau en el tomo III de la Biblioteca de Autores Españoles, dedicado a *Novelistas anteriores a Cervantes* (1846).

32 Cfr. J. Musso, “Juicio crítico de *La Celestina*”, en J. L. Molina (ed.), *Jose Musso Valiente. Obras*, vol. II, Murcia, Ayuntamiento de Lorca-Universidad de Murcia, 2004, pp. 154-156.

33 Cfr. I. de Luzán, *Poética*, Barcelona, Labor, 1977, p. 411.

34 Cfr. G. Mayans, *Vida de Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 146.

35 Cfr. J. Lampillas, *Ensayo histórico apologético de la literatura española*, cit., pp. 43-50.

36 Cfr. G. M. de Jovellanos, *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 161.

37 Cfr. J. Álvarez Barrientos, “*La Celestina*, del siglo XVIII a Menéndez Pelayo”, en G. Torres Nebrera (ed.), *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 73-96, p. 83.

El juicio crítico de Musso sobre *La Celestina* muestra decisiones categóricas y tópicas sobre asuntos que todavía hoy siguen siendo indecibles para la crítica: genéricamente la denominó “novela en diálogos” debido a su gran extensión. Optó por la doble autoría (Cota para el primer acto y Rojas para el resto). Citó el propósito moral de Rojas (“apartar a los jóvenes de pasiones peligrosas, poniéndoles a la vista el trágico fin de estos personajes”),³⁸ pero desconfiando de sus palabras por percibir que su asunto “respira lascivia y obscenidad”³⁹ y que sus numerosas expresiones y acciones sacrílegas e indecentes sirven sólo para corromper las buenas costumbres. Luego le pareció buen dictamen prohibir su publicación. En lo tocante al respeto de las unidades dramáticas, la de acción le parecía natural y coherente, mientras que las de lugar y tiempo no eran guardadas, motivo por el que asoció el texto más con la novela que con el drama. Además encontró que el ritmo de la acción se excedía en los remansos donde aumentan los razonamientos y que pecaba de pedantesca erudición culpable de cierta dextronexión argumental. Como otros muchos críticos, elogió su acervo lingüístico, flexible y plétórico de frases proverbiales, la pintura de caracteres, la naturalidad del diálogo, las situaciones cómicas donde se ridiculizan los vicios, la agudeza y el donaire que amenizan la lectura y hacen comprensible la multitud de ediciones e imitaciones de que ha gozado. Y comparó el arte de Rojas con el de Plauto y Molière, lamentando que en España no se hubiera desarrollado su “género cómico”, pues estimaba que el teatro francés fecundó esta línea artística a expensas del español y con los mismos materiales

La Celestina y el *Quijote* entraron en el canon neoclásico con calzador político para prestigiar el idioma nacional, pero su entendimiento estético es muy difícil de asimilar por la mente estrecha de los preceptistas, pues son textos que se resisten al paso decisivo de la crítica, al examen discriminador que funda el pensamiento lógico y analítico, ya que parodian otros géneros literarios con libertad fabuladora irónica.⁴⁰ Son clásicos por esta dinámica apasionante, incalculable, de la imaginación donde los textos crecen como hipertextos irreductibles. El ejemplo de Musso me ha interesado no para constatar la polémica entre Clasicismo y Romanticismo sino para meditar sobre la genealogía estética de la fuerza imaginativa de los clásicos en la transición de la Ilustración al Romanticismo y sobre la necesidad de deconstruir las barreras autoritarias que han desaprovechado su valor educativo.

38 Cfr. J. Musso, “Juicio crítico de *La Celestina*”, cit., p. 154.

39 Ibid., p. 155.

40 Sobre *La Celestina* como clásico inclasificable en la historia de la literatura castellana por obra retórica de la ironía que opera en todos los planos del hipertexto, vid. M^a Teresa Caro Valverde, *Teoría de la pasión literaria al hilo de La Celestina*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.

