

EL LEGADO NEOPLATÓNICO DE MARÍA

La primera edición de *María*, por Jorge Isaacs, constó de ochocientos ejemplares y fue publicada en Bogotá en 1867. Desde aquel año se han lanzado más de ciento cuarenta ediciones de la obra, sin tomar en cuenta las ediciones repetidas y las sin autorización¹. Hasta hoy, a más de cien años de su aparición, sigue gozando de renombre como la más popular de las novelas sentimentales hispánicas del siglo XIX. A pesar de su perenne popularidad entre los lectores, en general el comentario analítico parece sufrir de una visión miope de la obra². No llega a aclarar que la obra maestra es mucho más que un mero reflejo de un estilo de época. Después de subrayar su importancia histórica o su índole autobiográfica, por ejemplo, la mayoría de los críticos tiende a repetir la deuda inspiracional y trascendental que Isaacs tuviera con Chateaubriand o con Saint-Pierre³. En sus ensayos, la conclusión inevitable es que el colombiano casi no hizo más que adaptar *Atala* (1801) o *Paul et Virginie* (1787) al ambiente natural colombiano. Como es sabido, la sugerencia del supuesto recurso de Isaacs a estos modelos

¹ DONALD McGRADY, *Jorge Isaacs* (New York, Twayne), pág. 139. Para la que sería la mejor edición con prólogo, notas y cronología, véase GUSTAVO MEJÍA, *María* (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978).

² Otro estudio reciente anota la falta de variedad crítica sobre la novela y da un resumen evaluativo de la crítica sobre la novela en general. Véase ELZBIETA SKŁODOWSKA, "María, de Jorge Isaacs, ante la crítica", en *Thesaurus*, tomo XXXVIII (septiembre-diciembre, 1983), núm. 3, págs. 617-624.

³ De las pocas excepciones, sugerimos dos estudios de Ernesto Porras Collantes: "Paralelismo y oposición en la estructura de *María*", en *Thesaurus*, tomo XXXI, núm. 1 (enero-abril, 1976), págs. 58-83, y "Complementación en la estructura de *María*", en *Thesaurus*, tomo XXXI, núm. 2 (mayo-agosto, 1976), págs. 327-357. Para una "lectura" que se concentra en el código connotativo de la persona de Efraín, véase JOHN S. BRUSHWOOD, *Geneel Barbarism: Experiments in Analysis of Nineteenth Century Spanish American Novels* (Lincoln, University of Nebraska Press, 1981).

franceses ha existido desde los primeros comentarios sobre la novela, y esto a pesar de la negación de tal influencia por el crítico colombiano que servía de mentor al novelista y se contaba entre sus amigos bogotanos. En su "Juicio crítico", que sirvió como prólogo a la segunda edición de *María*, José María Vergara y Vergara rechaza cualquier deuda con *Atala*, e insiste en que, a lo mejor, es una posibilidad remota y basada en la mera mención en *María* de *El genio del cristianismo* (1802), otra obra de Chateaubriand, y en vagas semejanzas que las novelas tienen en cuanto a la idealización del ambiente natural y al destino trágico de los amantes. Con respecto a *Pablo y Virginia*, Vergara nota que es obra muy diferente de *María*:

... *Pablo y Virginia* es la historia de dos niños solitarios, donde con poco esfuerzo pudo el autor pintar un amor inocente o, mejor dicho, infantil. *María* es la narración de los amores de dos jóvenes, rodeados de muchas personas, viviendo en una misma casa y profundamente enamorados. Por lo tanto, la pintura de su amor es más fecunda, más interesante, pero más delicada por más peligrosa. Y sin embargo es tan casta, que así como los dos amantes no se dijeron ni una sola palabra que no pudieran oír sus padres, así en el libro no hay una página que no pueda leer una madre de familia. *Virginie* [sic] es la pintura de un hogar excepcional, en que lo excepcional mismo constituye su principal encanto. No todos los días se ven dos madres viudas retiradas a una isla despoblada, teniendo la una una hija y una negra; la otra un hijo y un negro. Aquella simetría podrá ser, como es, muy bella; pero tiene que ser, como es, muy rara⁴.

Vergara apunta otras diferencias, pero esta cita basta para evidenciar la convicción de que este hombre de letras y consejero de Isaacs rechazó la influencia de las obras francesas en *María*.

Como extensión de las observaciones de Vergara y Vergara, también vale la pena poner de relieve el hecho de que las dos obras de Chateaubriand reflejan su estudio de las Sagradas Escrituras y, por ende, implican una defensa de su cristianismo. *Paul et Virginie*, a su vez, es obra pastoril, según el mismo Saint-Pierre, quien la publicó como el cuarto tomo de *Études de la nature* (1784-1792),

⁴ JOSÉ MARÍA VERGARA Y VERGARA, "Juicio crítico", en una copia fotostática, en GERMÁN ARCINIEGAS, *Genio y figura de Jorge Isaacs* (Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967), págs. 50-53.

reconocido por sus descripciones de la naturaleza y su filosofía naturista derivada, en parte, de Rousseau. En resumen, las dos obras francesas son tanto un producto de la tradición dieciochesca francesa como de la temprana filosofía romántica ⁵.

Aún hoy en día, después de más de cien años y docenas de estudios dedicados a *María*, la crítica sigue con su alucinación de las supuestas deudas que Isaacs contrajo con las dos obras francesas. Para nosotros, Donald McGrady presenta la mejor defensa de *Atala* como la novela francesa que influyó sobre Isaacs en la elaboración de *María*. No se puede negar, sin embargo, que hay discrepancias de mayor consideración entre la evaluación del mentor de Isaacs y la del más conocido estudioso norteamericano de la vida y obra del novelista. Finalmente, y a pesar del debate crítico sobre lo que *María* tenga en común con *Atala* y *Paul et Virginie*, el insistir en lo que son sólo ligeras y superficiales semejanzas entre estas obras es descartar otras posibles influencias e intereses que Isaacs hubiera podido tener.

Quizá el análisis más sensato de esta polémica fuera realizado por Anderson-Imbert quien, después de recordar el afán de Efraín por Chateaubriand, declara que no puede ni defender ni negar la influencia de *Paul et Virginie*. Para parafrasear a Anderson-Imbert, *María* no se remonta a ninguna obra en especial; es producto de los aires tanto históricos como literarios que Isaacs respirara en Bogotá ⁶. Así, además de rechazar la teoría sostenida por McGrady y muchos otros, el distinguido crítico nos lleva a considerar a *María* como algo más que una imitación o adaptación de una obra o filosofía. Sugiere que es preciso considerar las influencias que Isaacs mismo recibiera en adición a aquellas innatas en el romanticismo venido de las sociedades europeas y americanas y que, sin lugar a dudas, se venían cultivando en Bogotá desde mucho antes de 1867.

⁵ LUIS FRANÇOIS CAZAMAIN, *A History of French Literature* (London, University of Oxford Press, 1963), pág. 293. Cazamain comenta sucintamente el hecho de que, mientras la preparación humanística de Saint-Pierre es bien conocida, la influencia de los clásicos sobre Chateaubriand queda prácticamente ignorada.

⁶ Prólogo a su edición de *María* (México, Fondo de Cultura Económica, 1951), pág. xx.

Por lo tanto, y convencidos de que todavía no se han aclarado todas las relaciones entre autor y obra, proponemos, primero, evaluar a *María* a la luz de otras influencias de peso sobre Isaacs el novelista; segundo, ampliar, si no modificar, la interpretación tradicional de la novela para presentarla en un nivel superior al del arquetipo de la ficción en prosa sentimental a la moda francesa o, quizá, a la moda romántica europea en general.

Al volver hacia estos “aires” históricos y literarios, comenzamos por reiterar una observación hecha por los biógrafos principales de Isaacs: que desde sus primeros años era estudiante apasionado de textos clásicos⁷. Y mientras una preparación básica como humanista era en su época la regla, no la excepción, Isaacs mismo confesó un profundo interés en Macaulay, en César, y especialmente en Plutarco a quien, en varias ocasiones, designó su “maestro último y preferido” (Warshaw 389). Fuera de eso, es poco lo que se sabe sobre la educación formal de Isaacs; sin embargo – además de sus novelas, poesía, cartas y documentos legales – había poco para sugerir en pro de sus intereses personales literarios hasta 1941.

En la *Romantic Review* de aquel año, J. Warshaw publicó su ensayo *Jorge Isaacs' Library: Light on Two «María» Problems*. En su breve presentación, de unas diez páginas, Warshaw primero discute el significado de los libros y los autores incluidos en el escrutinio de la biblioteca de Efraín y luego concluye que “no convincing parallel can be drawn between *María* and *Paul et Virginie*”. Para nosotros, el artículo sería de menor importancia si no fuera por la inclusión de lo que Warshaw llama el Catálogo de la biblioteca personal de Isaacs, el cual le fue facilitado a Warshaw por el distinguido crítico colombiano Emilio Robledo. Sin lugar a dudas, este Catálogo es el mejor reflejo de los intereses literarios y de la amplitud de los esfuerzos intelectuales de Isaacs. Como Warshaw observa, el Catálogo:

⁷ MARIO CARVAL, *Vida y pasión de Jorge Isaacs* (Santiago, Ediciones Ercilla, 1937), pág. 42, por ejemplo, alude al temprano interés por el latín: “En la provincia natal y en esos campos de égloga, en que más tarde, estudiante de latines, pudo confrontar a Virgilio...”.

supplements in an objective way the critical and biographical studies of Isaacs and offers a better picture of the real Isaacs, the stages in his mental life, and the multiplicity of his interests than the majority of sketches of a biographical character written on him (394-395).

Warshaw divide el Catálogo en seis categorías generales: Literatura; Ciencias Naturales; Historia y Biografía; Asuntos Morales, Sociales y Políticos; Legislación, y Miscelánea. La mayoría de los textos pertenece a la primera categoría, Literatura, seguida de los comprendidos en Ciencias Naturales, Historia y Biografía.

Bajo Literatura Warshaw juntó ficción con crítica e historia literarias. Las novelas francesas en su lista incluyen una traducción al español de *Salambô* (1862) por Flaubert, historia inspirada en las antiguas Guerras Púnicas de Cartago, la *Historia de Mariquita de Liscaut* por el abate Prevost (en traducción de A. Rumeral), *Maese Zacarías* y *Veinte mil leguas de viaje submarino* por Julio Verne. Obras originalmente escritas en inglés que merecen mención son: Granville, *Viajes de Gulliver a diversos países remotos*; drama de Shakespeare; Blair, *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*; y entre las obras por Macaulay: *Estudios críticos*, *Estudios literarios*, *Estudios biográficos*, *Estudios históricos* y sus *Discursos parlamentarios*.

No ha de sorprender que Isaacs, también poeta, alimentara cierto interés por el género poético; lo que sí llama la atención es el número de obras no contemporáneas: antiguas poesías latinas (las obras completas de Virgilio traducidas por Miguel Antonio Caro); tempranas poesías portuguesas (*Os Lusíadas* y poesías líricas de Camoens); *La Atlántida*, epopeya por el contemporáneo y popular poeta catalán Jacinto Verdaguer; varias colecciones de las primeras poesías españolas, y *Tesoro del parnaso español* por el neoclásico Manuel José Quintana. Otros géneros son representados en español por *La de Bringas* de Pérez Galdós y el *Gil Blas de Santillana* del francés Alain René Lesage —traducción al español del Padre José Francisco de Isla—; *Tesoro del teatro español desde su origen* y *Leyendas españolas* de José Joaquín de Mora. Las demás obras de esta categoría incluyen historias literarias, otras obras de crítica, lexicología, retórica y oratoria. En la categoría de Ciencias Naturales hay más de una docena de libros de geografía,

una media docena dedicada a la geología y cinco obras más a la historia natural, una de éstas por Humboldt. En la categoría de Historia y Biografía se incluyen *Biographical Studies* y *Historical Studies* por el prolífico neoclásico Macaulay, y *Vidas paralelas* por Plutarco. Con base en las obras pertenecientes a Asuntos Morales, Sociales y Políticos, se pone en claro la preocupación de Isaacs por la filosofía ética. Entre estas obras figuran tratados tales como *De ontología y ciencia de la moral* de Jeremías Bentham, *El genio del cristianismo*; *La ley natural* de Voltaire, *La democracia en América* de Tocqueville, y otros estudios de autores poco conocidos. La razón principal de adentrarnos en las obras individuales es la de enfatizar en el hecho de que la gran mayoría de ellas son de índole clásica o neoclásica y que de los escritores franceses (Flaubert, Chateaubriand, Voltaire, Tocqueville y Volney) y de los ingleses e irlandeses (Swift, Granville, Verne, Shakespeare, Blair, Macaulay y Bentham) sólo uno es romántico en el sentido literario.

Además de considerar la cantidad y variedad de los volúmenes constitutivos del anterior Catálogo, hay que tener en cuenta que otro reflejo del ambiente intelectual y cultural en que vivió Isaacs es Bogotá misma, centro tradicional de las humanidades clásicas de toda Hispanoamérica. Durante los años que precedieron a la publicación de *María*, por ejemplo, Rafael Pombo, reconocido poeta bogotano y traductor de varias obras latinas, era amigo y consejero de Isaacs. Otros amigos y conocidos célebres por sus labores humanísticas: Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro quienes como autores y coautores son importantes por sus investigaciones clásicas, traducciones latinas y estudios semánticos; Ezequiel Uricoechea, filólogo de gran renombre; y otros, la mayoría miembros de El Mosaico, el principal grupo de intelectuales y artistas colombianos de la época: Diego Fallon, Ricardo Carrasquilla y Rafael Núñez.

Desde el principio nuestras intenciones han sido, primero, efectuar una reconsideración de la temprana insistencia crítica en la dependencia de Isaacs de fuentes francesas y, segundo, sugerir la posibilidad de que *María* sea más el resultado de la tradición clásica y humanística que lo que, hasta ahora, sus investigadores

hayan pensado. Aceptado lo anterior, y como intentamos comprobar luego, es nuestra teoría que la herencia literaria que llegó a influir tanto en Isaacs como en *María* es, esencialmente, neoplatónica y que la *Diana* (1559?), por Jorge Montemayor, pudo haber servido como modelo tan bien como cualquiera de las dos obras francesas citadas. Debemos reiterar que ni este romance pastoril ni las novelas francesas son mencionados en el Catálogo, resultado del escrutinio de la biblioteca de Efraín, o los informes autobiográficos de Isaacs. Así, tal como no se puede descartar la cuestión de la dependencia de Isaacs de fuentes francesas simplemente porque el autor no dejó prueba fehaciente de que conocía a fondo a *Atala* o a *Paul et Virginie*, la misma tesis, lógicamente, tiene que aceptarse en el caso de la *Diana*.

Antes de proceder con un análisis comparativo de la *Diana* y *María* y de su legado neoplatónico, vale la pena concluir nuestro comentario sobre el Catálogo mencionando las obras y los autores a los cuales Isaacs habría acudido, hasta inconscientemente, para la elaboración de su concepto de la tradición neoplatónica.

En adición a *Vidas paralelas*, Plutarco escribió *Moralia*, una colección de tratados sobre una variedad de tópicos en que exalta las virtudes platónicas de la reverencia hacia la mujer, la ternura hacia el niño, la simpatía hacia el animal, el amor, la familia: todo lo que se puede llamar la Buena Vida. Plutarco escribió la mayoría de estos ensayos después de abandonar la metrópoli para retirarse a un lugar rural. Fue allí, en la soledad y la belleza del ambiente natural, donde mejor pudo discernir la perfección divina de la creación. Para Plutarco

the world is a whole and divine temple into which man is introduced at birth, not to look at motionless images, but at those things which the mind of God has brought forth as the visible images of the invisible, sun, moon, stars, freshflowing rivers, earth, the sustainer of all ⁸

⁸ PLUTARCHI, *Selected Lives and Essays*, introd. Edith Hamilton (Roslyn, N. Y., Walter J. Black, Inc., 1951), pág. xxiii.

Fue en el campo, entonces, donde Plutarco, uno de los primeros platónicos, llegó a creer firmemente en la realidad y la eternidad de las cosas no vistas y se elevó a una visión intelectual de la eterna, inmutable idea de la belleza.

Entre los romanos, Virgilio, en sus *Églogas* y *Geórgicas*, hace eco fuerte a los principios de la temprana filosofía platónica mientras perpetúa la tradición pastoril tal como le había llegado de Teócrito. Por más que Isaacs hubiera conocido la poesía de Virgilio, no hay prueba segura de que éste inspirara al novelista, aunque existen numerosas semejanzas en sus obras. En las *Églogas* y en *María*, por ejemplo, hay una personificación de la naturaleza y otras semejanzas, pero son comunes en la literatura bucólica y no sirven para verificar la influencia de Virgilio sobre Isaacs. Los dos escritores, por ejemplo, prefieren la escena idílica para sus obras, dejan entrever su desdén por la ciudad, aman la belleza, y alaban la vida sencilla del agricultor.

Entre los escritores neoclásicos en el Catálogo están Fenelón — quien en su *Telémaco* exalta el quietismo y la vida pastoril, y que también compone obras neoplatónicas en que busca probar la existencia de la deidad en las maravillas de la naturaleza — y el ya mencionado Camoens, quien tiene indudable influencia de Virgilio en su gran epopeya y en su poesía lírica pastoril.

Uno de los más claros indicios de la preocupación básica de Isaacs por la lengua es el gran número de trabajos dedicados a la gramática, a la retórica y a la crítica literaria. El más significativo de estos es *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes*, estudio traducido del original por Hugh Blair y publicado en cuatro tomos entre 1798 y 1801, obra que habría sido de interés especial para Isaacs porque, en adición al estudio de retoricismos, los últimos dos tomos tratan, ante todo — junto con el poema pastoril — de la poesía lírica y épica, de la poesía hebrea y de las obras de Homero, Virgilio, Lucano, Tasso, Camoens, Fenelón, y de la poesía épica española en general. De hecho, la obra de Blair es un tratado neoclásico de los mismos platónicos y neoplatónicos que figuran en el Catálogo. Macaulay — uno de los tres escritores preferidos de Isaacs (los otros son Plutarco y César) —, también es uno de los más

destacados intelectuales y defensores del mundo antiguo entre los neoclásicos, y no sólo de Gran Bretaña. En su *Literary Studies*, que Isaacs poseía, se encuentra *Lais of Ancient Rome*, una colección de poemas y comentarios sobre varios aspectos de la temprana civilización. En estas y otras obras Macaulay ensalzaba las contribuciones de los primeros platónicos y, en nuestro criterio, influyó en Isaacs para que admitiera los principios neoplatónicos en la formulación básica de sus propias composiciones.

Finalmente, por no querer extendernos demasiado sobre el asunto del Catálogo, quisiéramos notar la presencia de Swift y de Shakespeare. Aunque *Gulliver's Travels* es la única obra de Swift mencionada, este neoclásico inglés estableció su renombre temprano con obras como *The Battle of the Books* y discursos como "... Between the Nobles and Commoners of Athens and Rome". Shakespeare no es, claro está, un neoplatónico. No se puede negar, sin embargo, que por lo menos una media docena de sus dramas se inspiran en esta filosofía o en específicos seguidores de la misma. Plutarco es el que más se destaca, como se evidencia en *Anthony and Cleopatra*, *Julius Caesar*, *Coriolanus*, y *A Midsummer Night's Dream*. Dos dramas, además, tienen claro reflejo de novelas pastoriles: *King Lear*, de *Arcadia* de Sidney, y *Two Gentlemen of Verona*, de la *Diana*.

En adición al valor circunstancial de estas observaciones, la relativamente tardía publicación de *María* también subraya el hecho de que, en sí, es mucho más que la expresión artificial, menos sofisticada, que tipificó a los primeros románticos hispanoamericanos. Son pocos los críticos que tocan este aspecto en su discusión de *María* como obra representativa de los cambios espirituales y temáticos que marcan las diferencias entre la primera y la segunda generación del romanticismo en Hispanoamérica. El más explícito de todos es Anderson-Imbert quien, en su evaluación de la generación de Isaacs, apunta:

Se vio entonces que algunos escritores recurrían a las luces de una literatura humanística. Es que el romanticismo no tiene ya los brillos teóricos de antes. Ahora es más bien un calmoso ejercicio práctico. Se hace literatura romántica sin ostentar beligerantemente sus fórmulas estéticas. Hay que

escribir con más disciplina, con más estudio. Se busca, pues, el trato de los clásicos y los filólogos ⁹.

Mientras estos comentarios son una generalización con respecto al ambiente cultural en Hispanoamérica durante aquellos años, tiene clara vigencia nuestra tesis de que Isaacs y sus composiciones eran el producto de un ambiente neoclásico y humanístico que, a su vez, se probó receptivo y acogedor del legado neoplatónico que Isaacs mismo había cultivado desde sus primeros años y que llegó a su fruición en *María*.

La gran mayoría de los estudiosos de *María* desde una perspectiva comparativa ha sido renuente en clasificarla meramente como una novela sentimental. Algunos sugieren que, con sus amantes que viven en armonía con una naturaleza idílica, se puede ver a *María* como una prolongación moderna de la novela pastoril. VERGARA, a este fin, admite que *María* no pertenece al género sentimental y analiza la obra, en sus palabras, como una "sinfonía pastoril" (51-52); otro crítico la llama una "égloga" y la compara con las composiciones poéticas de Garcilaso (CARVAJAL 74 y pássim); para uno es "idilio bucólico" (VELASCO pássim), para otro es "una elegía idílica" (TORRES RIOSECO 76). Y las calidades elegíacas de esta sinfonía pastoril motivan a GERMÁN ARCINIEGAS a preguntarse si Isaacs, "el clásico del llanto", ¿no se habrá contaminado de los sollozos portugueses? Comenzaba así Bernardin Ribeiro, allá por el siglo XVI: *Menina y moza me llevaron de casa de mis padres*. Le hace eco el colombiano Jorge Isaacs al comienzo de su *María*: "Era yo niño aún cuando me alejaron de la casa paterna" ¹⁰.

Mientras los efectos persistentes de la tradición pastoril son el enfoque de varios críticos contemporáneos ¹¹, Avallé-Arce, en *La novela pastoril española*, ofrece uno de los comentarios más perspicaces sobre este fenómeno:

⁹ *Historia de la literatura hispanoamericana*, I (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962), pág. 266.

¹⁰ GERMÁN ARCINIEGAS, *op. cit.*, pág. 40.

¹¹ Véase, por ejemplo, LÓPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española* (Madrid, Editorial Gredos, 1974), y AMADEU SOLÉ-LERIS, *The Spanish Pastoral Novel* (Boston, Twayne Publishers, 1980).

El pastor como tipo efectivo y actuante desaparece, pues, a comienzos del siglo XIX, pero las aspiraciones que encarnó permanecen vivas, a la espera del nuevo tipo, más adecuado a la sensibilidad moderna, que las revista y las concrete. Se produce, así, una de las tantas anomalías de la literatura de los dos últimos siglos: El libro de pastores sin pastores (6).

Claro está, no se ha de inferir a base del comentario de Avall-Arce que *María* sea sólo una imitación de la novela pastoril. Pero tampoco descartamos importantes semejanzas entre *María* y la novela pastoril del siglo XVI: el tratado y desarrollo de los caracteres, inclusive de los secundarios; las descripciones subjetivas de la escena bucólica; la relación armoniosa entre caracteres y ambiente; la constante preocupación con diferentes tipos de amor y de amantes; y aun la alabanza de la escena rural y la condenación de la urbana. Hay, también, numerosas semejanzas secundarias que sustentan la familiaridad de Isaacs con el típico lenguaje pastoril: Efraín oye el “tañido lejano del cuerno de algún pastor, repetido por los montes”(18); imita a innumerables pastoras cuando “dominado por una honda melancolía dejaba correr algunas horas oculto en los sitios más agrestes”(48). Efraín hasta ve la necesidad de consolar a aquellos que, como él, sufren de amor. Isaacs recuerda tal momento, tan común en la expresión pastoril, con la siguiente:

Hacia el otro lado de una de las quebradas que por entre las quinqueadas cintas de bosque, bajan ruidosas el declive, oí una voz sonora de hombre que cantaba:

Al tiempo le pido tiempo
Y el tiempo tiempo me da,
Y el mismo tiempo me dice
Que él me descengañará.

Salió del arbolado el cantor, y era Tiburcio, quien con una ruana colgada de un hombro y apoyado en el otro un bordón, de cuya punta pendía un pequeño lío, entretenía su camino cantando por instinto sus penas a la soledad (pág. 224).

Estas semejanzas, sin embargo, son, a lo mejor, testimonio circunstancial de la deuda de Isaacs con la novela pastoril en general. El teorizar sobre la influencia de una novela específica, tal como la *Diana*, sobre *María*, requiere una comparación más

detallada y una evaluación comparativa de las dos obras. Es posible, por ejemplo, que la anglofilia de Isaacs le dirigiera hacia la *Arcadia* de Sidney. Pero, al considerar una larga enumeración de los paralelos y semejanzas de las obras en cuestión, hasta de las calidades personales comunes a Isaacs y a Montemayor, sugerimos que la obra española sea la fuente de tal inspiración más lógica para Isaacs, aún más lógica que *Atala* o *Paul et Virginie*.

Las semejanzas que ligan las vidas personales y literarias de los dos autores merecen, por lo menos, una breve mención: ambos han sido considerados a la luz de su abolengo hebraico; eran poetas prolíficos pero mediocres; y eran producto de una educación humanística que incluyó una preparación en las literaturas clásicas y portuguesa. La lista de semejanzas entre sus novelas es demasiado extensa y daría para una larga consideración en este estudio; pero vale la pena la inclusión de las más obvias: tanto la *Diana* como *María* son extensión de la tradición de expresiones clásicas, desde Virgilio hasta Garcilaso, escritas en molde autobiográfico que permiten definir sus caracteres según las experiencias de los autores mismos; los dos dependen de los tres principales motivos del Tiempo, la Fortuna, y el Amor; ambas implican la defensa neoplatónica de lo bucólico y el rechazo de la metrópoli.

Estructuralmente, ambas novelas dejan vislumbrar la forma de un diario en que la organización episódica, tal como la de un retablo animado, constituye, por medio de numerosos recuerdos, una gran vista retrospectiva. Dentro de esta estructura general, basada en una serie de descripciones de la naturaleza, narración, y relatos amorosos, encontramos otros relatos amorosos paralelos, hasta relatos encañados o una serie circular de relaciones entre más de dos amantes, y cuentos intercalados: en *María* la historia de Nay y Sinar; en la *Diana* la historia de Abindarráz. Notamos también el paralelo entre la historia de Efraín y María y el episodio entre Silvano y Alcida, el cual se incluye en la segunda (1560) y la mayoría de las ediciones posteriores de la *Diana*. López Estrada ofrece el siguiente resumen del episodio en cuestión:

Así, si en el Silvano de la *Historia de Alcida y Silvano* pretendemos ver a Montemayor, entonces resulta que de vuelta de Andalucía en un lugar cerca del Duero se enamoró de una dama [Alcida]. Acogido al servicio del padre de

ella [Olimpio], entra en el palacio donde reside la dama. Pero Alcida [se] enferma, y al cabo muere y deja desconsolado a Silvano ¹².

Finalmente, notamos que las dos obras han sido menospreciadas por su llamada artificialidad y extravagancia plástica. Para nosotros, el ensayo de Wardropper “*The Diana of Montemayor: Revaluation and Interpretation*”, demuestra la miopía de tal crítica de *la Diana* y, también, vale para contestar a aquellos que condenan a *María* por las mismas razones. Para quien desconoce el ensayo, Wardropper comienza con la aserción que:

The Pastoral setting of *la Diana* [where a loving humanity is fused with a sympathetic nature] is not mere convention or artifice. It is part of a technique for studying artistically the world of lovers... The two main complications — man’s need to earn a living and society’s laws and customs for protecting womanhood — were minimized in the pastoral life in which Montemayor set his lovers ¹³.

La única obligación social que existe en la sociedad pastoril, ya sea la de *la Diana* o la de *María*, es la del deber filial. Tal como el deber del enamorado, pues, no se niega el deber del padre.

Durante los últimos años han aparecido varios estudios que intentan aclarar la relación entre la novela pastoril renacentista y la filosofía neoplatónica seiscentista. El citado libro de Avallé-Arce es uno de los más significativos: además de su valor intrínseco, ha inducido a otros estudiosos a realizar sus propias investigaciones del género en español. Hasta la fecha, la más extensiva es *Los libros de pastores en la literatura española*, por López Estrada. Entre los muchos ensayos inspirados por este renovado interés en la prosa pastoril del Siglo de Oro, se destaca “Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel” de David Darst ¹⁴. Esta investigación es valiosa porque, además de sintetizar los aspectos esenciales de

¹² JORGE DE MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana*, prólogo y edición por Francisco López Estrada (Madrid, Espasa-Calpe, 1976), pág. xxii.

¹³ “*The Diana of Montemayor: revaluation and interpretation*”, en *Studies in Philology*, 48 (1951), págs. 127-128.

¹⁴ “Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel”, en *Hispania*, 52, núm. 3 (September, 1969), págs. 384-392.

la relación titular, especifica las conclusiones lógicas pero todavía implícitas del estudio de Avallé-Arce. Como indica Darst, su breve trabajo es un "appendix in that it proposes to show that the Spanish pastoral novelists attempted to depict an atmosphere, character development, and theory of love which were distinctly Platonic in their conception" (pág. 384).

Para enfocar claramente la relación entre el platonismo y la ficción, debemos reiterar que esta filosofía se funda en la relación entre lo sensible y lo inteligible. Como John H. Randall la explica:

It was the pastoral ambience of simplicity and harmony [that] proves to be the logical scene for the Platonic description of nature as the visual representation of the invisible archetypes. This is true because, if what one sees in nature with his visual perception is in reality only the reflection of the preexisting and transcendent Idea of the object, then to perceive the Idea itself one must strip away the imperfections that disfigure nature by a process of depuration and abstraction. In this way the *locus amoenus* of the pastoral novelist, as Montemayor, becomes the true picture of the idealistic forms; and the result is a scene replete with Fountain, Tree, Stream, and Field (págs. 46-47)¹⁵.

Como consecuencia de esta depuración, las descripciones del ambiente natural del artista son, en su mayoría, breves y, por virtud de su índole simbólica, subjetivas. Aunque numerosos ejemplos pueden recogerse de cualquiera de las novelas pastoriles españolas para ilustrar el impacto de estas descripciones depuradas, es decir la manera en que efectúan una convergencia de los mundos sensible e inteligible, pueden considerarse las siguientes líneas como una muestra típica. En la primera página de *la Diana*, Sireno es presentado así mientras va pensando en Diana:

Pues llegando el pastor a los verdes y deliciosos prados que el caudaloso río Ezla con sus aguas va regando, le vino a la memoria el gran contentamiento de que en algún tiempo allí gozado avía[...]. Considerava aquel dichoso tiempo que por aquellos prados y hermosa ribera apacentava su ganado, poniendo los ojos en solo el interesse que de tralle bien apacentado se le seguía y las horas que le sobavan, gastava el pastor en solo gozar del suave olor de las doradas flores, al tiempo que la primavera, con las alegres nuevas del verano, se esparze por el universo [...] (pág. 9).

¹⁵*The Making of the Modern Mind* (Boston, 1926).

Mejor ejemplo se encuentra en los pasajes preliminares del último de los siete libros antes de que Felismena y sus compañeros entraran en lo que, para Montemayor, era su querida Lusitania. La descripción del paisaje natural es para unos la más larga, como para otros la más realista de la obra. Aún así, para el lector la impresión es esencialmente subjetiva y depurada, tal como sugiere este fragmento del texto:

Pues yendo una mañana por el medio de un bosque, al salir de una assomada que por encima de una alta sierra parecía, vió delante de sí un verde y ameníssimo campo de tanta grandeza que con la vista no se le podía alcanzar el cabo; el qual doze millas adelante yva a fenecer en la falda de unas montañas, que casi no se parecían; por medio del deleytoso campo corría un caudaloso río, el qual hazía una muy graciosa ribera, en muchas partes poblada de salzes y verdes alisos y otros diversos árboles; y en otras dexava descubiertas las crystalinas aguas recogiéndose a una parte un grande y espacioso arenal que de lexos más adornava la hermosa ribera (págs. 280-281).

Hasta la descripción de la entrada de la ciudad exige que el lector ejerza su imaginación para capturar la realidad esencial de la representación abstraída por Montemayor:

Por encima del qual estava la más sumptuosa y admirable puente que en el universo se podía hallar. Las casas y edificios de aquella ciudad insigne eran tan altos, y con tan gran artificio labrados, que parecía aver la industria humana mostrado su poder (pág. 281).

Al dirigir nuestra atención a *María*, conviene subrayar que la naturaleza, cuya presencia es constantemente realzada, es el elemento más importante más allá de la historia del amor. A pesar de la constante referencia a la naturaleza y del significado semántico que la misma asume, sin embargo las descripciones de Isaacs, tal como las de Montemayor, son también depuradas para efectuar la misma convergencia de opuestos, de lo sensible y lo inteligible, observada anteriormente en *la Diana*. En los pasajes preliminares de *María*, por ejemplo, hay un momento en que Efraín, a la manera de Sireno, mira la escena natural mientras el recuerdo de María lo persigue.

Hacia el sur flotaban las nieblas que durante la noche habían embozado los montes lejanos. Cruzaba planicies alfombradas de verdes gramales, regadas por riachuelos cuyo paso me obstruían hermosas vacadas, que abandonaban sus sesteaderos para internarse en las lagunas o sendas abovedadas por florecidos písamos e higueros frondosos [...] ¡Los perfumes que aspiraba eran tan gratos comparados con el de los vestidos lujosos de ella [...]. Así el cielo, los horizontes, las pampas y las cumbres del Cauca, hacen enmudecer a quien los contempla. Las grandes bellezas de la creación no pueden a un tiempo ser vistas y cantadas: es necesario que vuelvan al alma empalidecidas por la memoria infiel (págs. 12-13).

Esta es la misma naturaleza que Efraín mismo depura en su propio modo edénico más tarde:

...no era eso lo que veían mis ojos: era lo que ya no veré más; lo que mi espíritu quebrantado por tristes realidades no busca o admira únicamente en sus sueños: el mundo, como Adán pudo verlo en la primera mañana de su vida (pág. 121).

Aun durante la porción dedicada al regreso de Efraín de Londres, cuando Isaacs aprovecha para destacar las calidades edénicas de la naturaleza colombiana, las descripciones no son del todo detalladas ni realistas. Son todavía el producto de la tendencia de Isaacs a depurar la naturaleza para efectuar lo que, para Darst y Avalle-Arce, es el afán neoplatónico de captar lo inteligible por medio de lo sensible. Por cierto, Isaacs es especialmente consciente de la importancia de esta depuración al describir el regreso porque las descripciones de la naturaleza hacia el final del viaje, como complemento de las emociones exaltadas de Efraín, son notablemente más depuradas que las que marcan los primeros momentos del viaje de Efraín de la Costa al Cauca. Durante las primeras etapas del regreso la escena natural es representada con pasajes más descriptivos que abstractos, tal como en el siguiente:

De allí para adelante las selvas de las riberas fueron ganando en majestad y galanura: los grupos de palmeras se hicieron más frecuentes: veíase la pambil de recta columna manchada de púrpura; la milpesos frondosa, brindando en sus raíces el delicioso fruto; la chontadura y la gualte; distinguiéndose entre todas la naidí de flexible tallo e inquieto plumaje, por un no sé qué de coqueto y virginal que recuerda talles seductores y esquivos [...] todas [...] parecían con sus rumores dar la bienvenida a un amigo no olvidado (pág. 252).

Al acercarse Efraín a la mitad del viaje de la Costa al Cauca, las descripciones son más breves y, en algunos casos, mucho más abstractas:

Veía ya en el fondo de la profunda vega la población de Juntas con sus techumbres pajizas y cenicientas; el Dagua, lujoso con la luz que entonces lo bañaba, orlaba el islote del caserío, y rodando precipitadamente hasta perderse en la revuelta del Credo, volvía a platear muy lejos en las playas de Sombrerillo (pág. 262).

Finalmente, en las últimas descripciones de la escena natural, antes de recibir Efraín la noticia abrumadora de la muerte de María, los párrafos descriptivos son aún más breves, a veces de una sola oración y el panorama natural es tan depurado que a menudo sólo los elementos esenciales son mencionados:

La tarde se apagaba cuando doblé la última cuchilla de las Montañuelas. Un viento impetuoso de occidente zumbaba en torno de mí en los peñascos y malezas [...]. En el confín del horizonte, a mi izquierda, no blanqueaba ya la casa de mis padres sobre las faldas sombrías de la montaña [...]. La ciudad acababa de dormirse sobre su verde y acojinado lecho; como bandadas de aves enormes que se cernieran buscando sus nidos, divisábanse sobre ella, brillantados por la luna, los follajes de las palmeras (pág. 266).

Así como la percepción inteligible de Efraín es progresivamente intensificada y limitada a la idea de María, así también las descripciones son sistemáticamente depuradas: son reducidas hasta que, como en las descripciones finales, los elementos que quedan son símbolos arquetípicos del panorama natural total, pero representado subjetiva y abstractamente.

Como Darst también apunta en su ensayo: "A second and related use of the depuration of nature in the pastoral novel is to describe the hero or the heroine as being the perfection of all possible human characteristics" (pág. 385).

Así, puede que el simple pastor, un elemento que existe en armonía con una naturaleza depurada, sea representante depurado de la perfección humana. Es el caso del pastor visto como una muestra más de la perfección divina en la naturaleza. No ha de sorprender, por lo tanto, que en la *Diana* y en *María* las heroínas puedan considerarse extensiones de la perfección de la naturaleza

forjada por mano divina. En los primeros pasajes de *la Diana*, Montemayor hace que Sireno recuerde su amor perdido así:

Arrimóse al pie de una haya; comenzó a tender sus ojos por la hermosa ribera hasta que llegó con ellos al lugar donde primero avía visto la hermosura, gracia, honestidad de la pastora Diana, aquella en quien naturaleza sumó todas las perficiones que por muchas partes avía repartido (pág. 10).

Y en una segunda ocasión Selvagia nota:

Ninguna perfición ni hermosura puede dar la naturaleza que con Diana largamente no la aya repartido; porque su hermosura no creo yo que tiene par, su gracia, su discreción, con todas las otras partes que una pastora deve tener (págs. 243-244).

Como estas citas sugieren, y de acuerdo con la técnica depurativa por la cual el novelista buscó perfeccionar la naturaleza por el arte, Montemayor también quitó los adornos exteriores que ocultaran o distrajeran de lo que, en términos neoplatónicos, es la idea primordial innata en la heroína, arquetipo de la perfección humana.

La heroína de Isaacs, como la de Montemayor, también es el arquetipo de la perfección humana. Aún más significativo, sin embargo, es el hecho de que el retrato del colombiano, como el del portugués, depende de comparaciones abstractas, no siempre sutiles, con elementos de un ambiente natural ya depurado. Además, en el caso de *María*, el retrato depende de la comparación con arquetipos de la perfección cristiana. Respecto a esto, por ejemplo, María es descrita como la Virgen cristiana, es comparada con la Virgen repetidas veces, está interesada en *Imitación de la Virgen*, sus oraciones son a la Virgen, y en analogías explícitas esparcidas a través del texto (e.g. Efraín observa que “esa sonrisa hoyuelada era la de la niña de mis amores infantiles sorprendida en el rostro de una Virgen de Rafael” (pág. 15)). Las descripciones de María que empiezan términos referentes a elementos naturales son comunes en la novela. Entre las comparaciones metafóricas más numerosas figura la de María como una flor: el lirio y la rosa. Su piel es tan blanca como el lirio y sus mejillas son idénticas a la rosa. Tales retoricismos se consideran trillados en la actualidad; sin embargo, por sí solos no bastan para sostener a María como arquetipo de la perfección.

Isaacs estaba consciente de la necesidad de establecer también las calidades personales de su heroína y, por ende, la retrata como la enfermera, cuando cuida a su padre adoptivo; como la madre ideal, cuando trata con niños, especialmente Juan Ángel; hasta la dibuja como refugio y defensora de bestias, cuando el venadito se fue a ella para escapar de la muerte a manos de los cazadores.

Es como el ideal neoplatónico de la perfección humana que María trasciende hasta la belleza del ideal natural. El concepto de la belleza trascendente, la idea de perfeccionar la naturaleza a través del arte, está presente por toda la novela: “Nunca las auroras de julio en el Cauca fueron tan bellas como estaba María cuando se me presentó al día siguiente” (pág. 33), o “Aquellos momentos de olvido de mí mismo, cuando un pensamiento se cernía sobre regiones que casi me eran desconocidas, momentos en que las palomas que estaban a la sombra de los naranjos agobiados de sus racimos de oro se arrullaban amorosos; cuando la voz de María, arrullo más dulce aún, llegaba a mis oídos, tenía un encanto inefable” (págs. 120-121). Este pasaje es uno de los ejemplos más reveladores de cómo, en términos neoplatónicos, Efraín sube de la percepción sensible a la percepción inteligible del ideal natural y, por fin, a la belleza inefable de María.

En toda expresión idílica, especialmente en la expresión neoplatónica, la relación ideal entre el hombre y la naturaleza es la de una participación armoniosa entre los dos. Para el platónico renacentista, como Montemayor, y también para Isaacs, aun si se lo considera romántico, la presencia de la naturaleza tenía una importancia especial porque era prueba de la inmanencia de Dios en el mundo y, por tanto, podría tratarse como partícipe vital en el sistema universal. En la *Diana* y en *María*, como consecuencia, la naturaleza, tal como los personajes, juega un papel preponderante en la ejecución de los sucesos novelísticos. En ambas obras la naturaleza es agente simpático que actúa y reacciona con los diferentes personajes. Abundan los ejemplos en las dos obras. En la de Montemayor, los siguientes son típicos:

[...] comencé a tocar tan dulcemente que el valle, el monte, el río, las aves enamoradas y aún las fieras de aquel espeso bosque quedaron suspensas (pág. 24).

Quando triste yo nací
 luego nací desdichada;
 luego los hados mostraron
 mi suerte desventurada.
 El sol escondió sus rayos
 la luna quedó eclipsada
 murió mi madre en pariendo
 moça hermosa y mal lograda (pág. 241).

En *María* el papel activo de la naturaleza es muy importante, hasta indispensable, en el desarrollo de Efraín. Para el héroe, a la vez, “La naturaleza es la más amorosa de las madres cuando el dolor se ha posesionado de nuestra alma; y si la felicidad nos acaricia, ella nos sonríe” (pág. 77). Poco antes de partir para Inglaterra, dirige su último adiós a su constante compañero: “Descendía lentamente hasta el fondo de la cañada: sólo el canto lejano de las gurrías y el rumor del río turbaban el silencio de las selvas. Mi corazón iba dando un adiós a cada uno de estos sitios, a cada árbol del sendero, a cada arroyo que cruzaba” (pág. 232). Poco importa si designamos esta técnica como personificación o como apóstrofe, o si aceptamos la sugerencia de Ruskin de que es “pathetic fallacy”; el hecho es que, por depurar y presentar la naturaleza como un agente simpático, ambos autores podían vencer la separación de los mundos sensible e inteligible. Por establecer una relación entre una escena inanimada y los personajes, Montemayor e Isaacs efectuaron una convergencia de opuestos.

El principio de esta convergencia también es básico para el desarrollo estructural y, hasta cierto grado, físico de los personajes. En ambas novelas el desarrollo de los personajes depende del grado en que vencen la separación de lo sensible y lo inteligible: se diferencian por el grado en que superan la atracción carnal del sexo opuesto y se elevan a la contemplación intelectual del objeto sexual ya como una extensión de la perfección divina de la naturaleza.

En la *Diana* con Sireno y en *María* con Efraín, por ejemplo, este ascenso del reino de lo sensible al de lo inteligible es resultado de una experiencia psicológica, aun física, por la cual estos personajes son cambiados. Para Sireno el cambio es efectuado simplemente por la poción mágica que le administra Felicia. Para Efraín el cambio comienza cuando sabe de la muerte de María. Hasta aquel

momento, podríamos decir, él todavía existe en el mundo sensible: todavía piensa casarse. La noticia de la muerte lo agobia profundamente, hasta lo enoja: “Era la muerte que me hería... Ella tan cruel e implacable. ¿Por qué no supo herir?” (pág. 267). Inmediatamente después Efraín queda literalmente en estado comatoso y ni se le cuentan los detalles de la muerte hasta que se recupera dos meses después. Aún más tarde, ya vuelto a El Paraíso, Efraín toma el último paso en su desarrollo espiritual. Ahora termina su ascenso del *amor sensitivus* al reino más alto del *amor rationalis*, de la percepción sensible a la percepción inteligible de *María*. Este cambio tiene lugar durante su sueño, en el cual está casado y solo con su amor. Después del sueño, en que también acaricia las trenzas de *María*, se despierta en la mañana fría. Pero ahora Efraín puede, por lo menos, enfrentarse con el recuerdo de *María* porque no es ya víctima de su propio pasado sensible. Se da cuenta de que la trenza que tiene en la mano es “el único despojo de su belleza, la única verdad de [su] sueño” (pág. 278). Este es el momento en que nos damos cuenta de que Efraín no sufre ya los dolores psicológicos o físicos de su existencia corporal con respecto a *María*. Efraín ya ha trascendido aquel nivel en que su amor de *María* es eterno, inmutable, divinamente bello.

En las dos novelas hay una admonición implícita pero apacible de que la percepción de la última belleza se restringe sólo a quienes ejercen el amor apropiado, *amor bueno*: el amor de Dios y de todos los elementos de su creación. Por eso, y de acuerdo con el propósito de Montemayor de representar la virtud del *amor bueno* a la luz debida, la trayectoria de *Diana* puede proyectarse como una de aquellas en que los varios tipos de amantes ascienden del reino del amor corporal, con el sufrir concomitante producido por el Tiempo y la Fortuna, al reino del amor bueno, espiritual, tal como el proporcionado por el matrimonio. En *María* la trayectoria es esencialmente la misma. Efraín progresa de la percepción de *María* en un nivel sensible a la percepción de su amor en un nivel inteligible, el último paso del ascenso, tomando lugar durante el estado de coma y el sueño de matrimonio. Efraín también sufre del Tiempo y de la Fortuna y, en lugar de una intervención sobrenatural, tal como la representada por la poción mágica en la *Diana*, su último

paso es el resultado del ejercicio por su razón: su respuesta racional a la intervención de una tercera persona, su padre. Hemos de notar aquí que el cumplimiento del deber filial y los obstáculos que produce para la relación amorosa son comunes en la novela pastoril renacentista. Aún en la *Diana* Sireno, como Efraín en *María*, fue separado de su amor al tener que ir a Inglaterra para cumplir con su obligación filial.

Consideradas, pues, desde otra perspectiva, la *Diana* y *María* son estudios de distintos tipos de amor y del efecto del amor sobre el hombre cuando es víctima de una situación sin escape. Se ha observado repetidas veces que en la *Diana* se presentan varios tipos de amantes: el fiel, el celoso, el aventurero. Montemayor también ofrece las diferencias entre el buen y el mal amor, entre lo sensible y lo inteligible. Isaacs cumple lo mismo. Además del amor de los personajes principales, María y Efraín, Isaacs incluye el amor fiel y bueno de Braulio y Tránsito, el amor celoso y amantes celosos con Salomé y Tiburcio, y en *Carlos* se encuentra la antítesis del amor y del amante representados por Efraín. En las dos novelas el mensaje es el mismo: que a pesar del tipo de amante que sea, sólo aquel que trasciende el nivel inteligible encuentra el amor verdadero. Aquellos que no toman la poción mágica, como Diana, jamás alcanzan el estado bienaventurado del amor bueno y puro. Se condenan a quedarse en el nivel sensible donde sufren de sus propios deseos y frustraciones. En *María*, Carlos es el ejemplo por excelencia de este tipo de amante. Como el esposo triste de *Diana*, Delio, el personaje de Isaacs tampoco está en armonía con la escena natural y no puede percibir la realidad invisible, la belleza, la idea de la naturaleza platónica. La descripción de Delio bien puede haberle servido a Isaacs en su formulación del personaje de Carlos:

... aunque es rico de los bienes de fortuna, no lo es de los de naturaleza, que en esto de la disposición, ya ves cuán mal le va, pues de otras cosas de que los pastores nos preciamos, como son tañer, cantar, luchar, jugar al cayado, baylar con las moças el domingo, parece que Delio no a nacido para más que mirallo (pág. 30).

Para concluir, no cabe duda de que la novela sentimental más conocida de Hispanoamérica es más que producto de los motivos

literarios y sociales de su actualidad o adaptación de los precursores de la prosa-ficción del romanticismo francés. En nuestro esfuerzo de explicar la perdurable atracción de la obra maestra de Isaacs, hemos evaluado sus implicaciones y directivas literarias a la luz de la *Diana*, una importante y reconocida expresión del humanismo renacentista. La comparación de las dos obras sugiere que, en la representación del ambiente, desarrollo de personajes, y en la teoría del amor, Isaacs y *María* comparten un legado neoplatónico que por siglos ha influido sobre las letras hispánicas.

ROBERT J MORRIS

Texas, Tech University

Department of Classical and Romance Languages.