

The Hour-Glass: Arte y conocimiento en la Filosofía de W.B. Yeats

Francisco Javier Torres Ribelles

Universidad de Alicante

This article puts forward the thesis that Yeats's theory of knowledge can be studied through his rejection of the universe of science. It is also suggested that his view of the limitations of positivist thought is metaphorically offered in *The Hour-Glass*, a play in which a confrontation between the rationalist perspective and the symbolist one is presented. The hypothesis that new modes of perception and expression are proposed in the text is also considered. The paper also claims that art is for Yeats a solution to the collapse of the scientific vision since it meets the requirements which are implicitly stated in *The Hour-Glass*. The essay goes on to suggest that poetry and, especially, theatre satisfy the demands of Yeatsian philosophy as perfect ways to acquire profound wisdom.

Las inquietudes de la época en la que Yeats comienza a perfilar lo que después será una estética personal y, en especial, las influencias que recibe de las nuevas tendencias francesas le llevan a adoptar un sistema de pensamiento próximo al que sustenta el movimiento simbolista. Este, que propugna una actitud innovadora con respecto al arte y la función del artista, tiene como uno de sus principios fundamentales el que el resultado de la creación artística no refleje la realidad tal como se percibe ordinariamente sino que, al contrario, tenga entidad independiente dentro de un dominio propio. Con ello, el simbolismo, que lleva hasta el límite este precepto, en una fuerte reacción en contra de los gustos literarios ligados al desarrollo de una sociedad cada vez más industrializada, se enfrenta a las modas realistas vigentes, al tiempo que defiende la capacidad de la obra de arte para traspasar las limitaciones que impone el uso corriente de los sentidos.

Yeats se sitúa en una posición cercana a esta postura, ya que repudia «the scientific movement» y le reconoce una influencia que supera lo meramente científico, al considerar sus postulados el soporte ideológico sobre el que se apoyan las bases de la concepción moderna del

mundo y de la nueva organización social. Para él, su acción se extiende de manera determinante a lo moral y, consiguientemente, a lo artístico, si tenemos en cuenta la íntima conexión que existe en su doctrina entre ética y estética¹. Parece posible concluir, por tanto, que la particular teoría simbolista del conocimiento de Yeats y su relación con los procesos creativos se pueden definir teniendo como eje de coordenadas su repulsa de la ciencia de origen, a la vez, newtoniano y racionalista.

La práctica yeatsiana, que opone subjetividad a objetividad, imaginación a observación, y energía a razón, es de claro rechazo de las inexactitudes del modelo cientificista. El escritor contrapondrá a las ideas de Locke, en el que sitúa el brote definitivo de la servidumbre moderna a lo empírico, mundos que revelan la existencia de una realidad que se encuentra más allá de lo que la observación puede captar por medio de los sentidos. De este modo, intentará contrarrestar la fuerza del pensamiento nacido del filósofo inglés, que, según él, es el hito que, de forma decisiva, reduce las facultades del hombre, al separar las cualidades primarias de las secundarias, haciéndonos caer en el engaño de que el empirismo científico es la única vía posible al conocimiento.

La contradicción, para Yeats, es evidente. Al error que supone restringir las posibilidades de cognición a las de medición de la materia observable, abstracción elevada al rango de la existencia real, y definitivamente sacralizada por la filosofía positivista postnewtoniana, se unirá, además, el de la consideración de las categorías de espacio y tiempo como dimensiones empíricas objetivas².

La mecánica newtoniana, pese a su recurso a las matemáticas, es de marcado carácter experimental, ya que apela constantemente a la observación, como sucede con sus grandes logros³, y, sin embargo, en una contradicción, se apoya en el espacio y el tiempo absolutos, dimensiones no empíricas, más próximas a conceptos o abstracciones de la mente, que a hechos de la realidad. La consecuencia de esta perspectiva errónea es, por tanto, para el artista, el surgimiento de un paradigma parcial dominante, en el que se produce, inevitablemente, una degradación de los sentidos, que son separados de la razón, con respecto a la cual quedan subordinados, y en el que se limita toda capacidad cognoscitiva al empleo de aquélla, que se sustentará en el uso de idealizaciones pretendidamente observables⁴. Por ello, frente a la falsedad del universo newtoniano, la respuesta, próxima a las tesis simbolistas, se encuentra, para Yeats, tal como se apunta metafóricamente en *The Hour-Glass*, en un ejercicio de las facultades sensoriales que permita alcanzar un conocimiento situado más allá de los límites impuestos por la percepción empobrecida.

Esta obra se articula en torno al contraste de dos personajes, «Wise Man» y «Fool», en el marco del problema planteado por la autenticidad de la existencia de lo invisible. En su oposición se manifiesta la confrontación de la razón, que se sirve del análisis empírico, con aquello que no puede penetrar y, por tanto, dominar, y que la lleva a una insistente negación de todo lo que se escapa a sus leyes⁵. Como su antitética, se presenta la espontaneidad casi irracional del «Fool», más cercana a lo que se oculta fuera del alcance de la simple observación.

Los papeles están, paradójicamente, trastrocados. El poseedor del conocimiento que realmente tiene importancia es el «Fool», mientras que toda la sabiduría que su opuesto atesora carece de interés. Esto explica el componente de ironía latente en la obra, que surge de la obligación del «Wise Man» de cumplir la condición que se le ha impuesto para escapar a su condena, ya que en ella está implícita la renuncia a todo su saber, al ser éste, por su base exclusivamente racional, el impedimento principal. Frente a él, el «Fool», que es capaz de ver lo que su antagonico no puede advertir por estar cegado por las limitaciones de la razón y de los sentidos físicos supeditados a ella, es la formalización simbólica de la parte vital del hombre eliminada por el universo científicista.

Con estas premisas, Yeats nos presenta la lucha, perdida de antemano, de un hombre consigo mismo, en una metáfora de la pugna entre la postura racionalista y la simbolista, con la subsiguiente derrota de la primera frente a la segunda, todo ello dentro de la atmósfera de sutil ironía que opera a distintos niveles de profundidad y que facilita indicios de su compleja presencia ya desde las primeras palabras del texto:

«First Pupil. He said we might choose the subject for the lesson.

Second Pupil. There is none of us wise enough to do that.

Third Pupil. It would need a great deal of wisdom to know what it is we want to know.»⁶

Éstas, unidas a la intervención del azar a la hora de elegir en el libro, significativamente apoyado en el «Fool», el pasaje que perturba al «Wise Man» y que es el resumen poético de la visión contraria a la suya, ponen de relieve ya desde el principio, la imposibilidad de reducir el conocimiento auténtico a las leyes de la lógica⁷.

La antítesis de «Wise Man» y «Fool» como recipientes de distintos tipos de cognición se desarrolla alrededor de dos núcleos que son fundamentales dentro de la estructura de la filosofía yeatsiana, la expresión y la percepción, cada uno de ellos sujetos en la obra a formas opuestas.

En lo que a la expresión respecta, en la versión definitiva del texto las dos posibilidades que se ofrecen corresponden a la división literaria de prosa y verso. Pero si, en una observación de tipo superficial, imperfecta, como si el autor estuviera demostrándonos la pobreza de los sentidos en su uso rutinario, es posible concluir que el ámbito del verso pertenece al «Wise Man» y que el de la prosa es inherente al «Fool», en reminiscencia, quizá, de la convención isabelina de reservar el primero a los personajes de posición elevada y la segunda a los de clase baja, una lectura más cuidadosa proporciona resultados muy diferentes.

Mientras que en los fragmentos asignados a Teigue se encuentran subyacentes, a veces de forma clara, estructuras repetidas, que evidencian una dependencia de lo rítmico, en los correspondientes al «Wise Man» se entremezclan porciones en verso y en prosa e incluso, a menudo, frases en latín medieval. Es, sin embargo, el monólogo que lleva a la crisis de la obra, con la entrada del ángel y la ineludible admisión de su presencia por parte del «Wise Man», el que marca el cambio de prosa a verso, que hasta entonces no había aparecido más que en el caso de la duda ante la posible verdad de la existencia de otra realidad, «Were it but true, 'twould alter everything.»⁸. A partir del momento crítico, el entorno del estudioso se ve invadido de forma definitiva por el verso, que predomina desde ese instante, quedando reducida la prosa, al igual que ocurre con el latín, a retazos de diálogo entre maestro y discípulos, los cuales, después de cantar, influidos por la figura del «Fool», van contagiándose del cambio operado en su mentor.

Lejos de pertenecer la prosa al «Fool» y el verso al «Wise Man», son los mecanismos propios de estos dos tipos de lenguaje la expresión de dos mundos distintos, «two living countries, one visible and one invisible»⁹, cuya colisión provoca la lucha interior en el erudito: el de la percepción apariencial, que se rige por las leyes del racionalismo científico y el intangible, que se alcanza cuando los sentidos están provistos de su capacidad total. Es por ello que, mientras el «Wise Man» se halla dentro de los límites impuestos por la lógica, tiene como medio de expresión la prosa, que está caracterizada por su gran linealidad y su elaboración retórica, con una apelación frecuente a subordinaciones complejas, y que se transforma, a menudo, en latín. El uso de este cultismo, que la ironía de la obra acerca al absurdo, enfatiza, además, el carácter negativo de esa expresión del «Wise Man», ya que en el escenario real tendría una función inútil como vehículo de significado denotativo, y en el terreno de las connotaciones llevaría, inevitablemente, a la

asimilación, por parte del auditorio, de ciencia con incompreensión, más aún si pensamos en una representación no restringida a círculos ilustrados.

Las imágenes y asociaciones del ámbito poético, que son más frecuentes en el discurso del «Fool» y que se contraponen al lenguaje de los razonamientos y las descripciones, característico de la lógica del «Wise Man» en sus fragmentos en prosa, son el nexo que enlaza expresión y percepción en el dominio que habita el primero de los dos personajes.

El mundo en el que se desenvuelve el «Fool», elocuentemente exterior frente al cerrado del «Wise Man», opone imaginación a razón, siendo posible la entrada en él únicamente mediante el sueño de ésta. Por ello, el «Wise Man», representante del hombre moderno, que ha intentado anular la parte primitiva de su ser, encarnada en el otro personaje, puede alcanzarlo sólo cuando consigue liberarse de las restricciones de la lógica racionalista. Ese orbe queda configurado de una manera aún más precisa en la obra por la exaltación indirecta que hace el «Fool» de lo primitivo ante la decadencia del mundo civilizado predominante:

«When I went by Kilcluan, where the bells used to be ringing at the break of every day, I could hear nothing but the people snoring in their houses. When I went by Tubber-vanach, where the young men used to be climbing the hill to the blessed well, they were sitting at the cross-roads playing cards. When I went by Carrick-orus, where the friars used to be fasting and serving the poor, I saw them drinking wine and obeying their wives. And when I asked what misfortune had brought all these changes, they said it was no misfortune, but that it was the wisdom they had learned from your teaching.»¹⁰

Este rechazo del efecto de la civilización en lo primitivo se pone aún más de manifiesto en el texto con la inclusión de la figura de la esposa del «Wise Man», que, frente a los discípulos, estampa de la élite intelectual, representa al individuo común. Al igual que el hombre moderno que, al aceptar las doctrinas racionalistas, ha perdido la capacidad de percibir, ella ha recibido ciegamente las enseñanzas de su esposo y, como sus hijos, también constreñidos a la prosa, cierra los ojos a lo que los sentidos no pueden ver, preocupándose sólo de cuestiones materiales y prefiriendo una vida más cómoda¹¹.

Con esta serie de oposiciones, la obra define el mundo del «Fool», inconexo, primitivo, natural y exterior, como respuesta al degenerado del «Wise Man», lógico, desarrollado, represor e interior, y, a la vez, ofrece la

posibilidad de comunicación con él en la invitación con la que concluye, en la que están contenidos los modos de percepción y expresión necesarios para ello:

«[...] come in, everybody in the world, and look at me.
I hear the wind a-blow,
I hear the grass a-grow,
And all that I know, I know.
But I will not speak, I will run away.»¹²

De acuerdo con estos versos, se requiere una intensificación en el uso de los sentidos. La percepción necesaria para oír crecer la hierba lleva, inevitablemente, a la consciencia del movimiento cósmico, como fin concreto y símbolo, a la vez, del conocimiento de lo no observable. Y, examinando la metáfora desde el extremo opuesto, resulta evidente que una percepción que se logra mediante mecanismos que actúan por encima de lo empírico no puede expresarse con un lenguaje convencional. Esto explica la renuncia al mismo por parte de Teigue, así como su reacción, propia del carácter huidizo del conocimiento auténtico, que, situado más allá de la observación aparental rechaza, no sólo las leyes, sino también, el discurso racionalista, que se basa exclusivamente en conceptos verbalizados que no son más que abstracciones.

Tal como se desprende de *The Hour-Glass*, la posición del dramaturgo con respecto al uso de los sentidos responde a una clara dicotomía. El nivel inferior, que pertenece a los empobrecidos por la rutina a la que obliga la visión positivista de la vida cotidiana, da como resultado un acercamiento a la realidad material, con el consiguiente predominio de lo apariencial. En el plano más alto se encontrarían los sentidos propiamente dichos, característicos del estado anterior a la decadencia a la que la concepción materialista de la civilización moderna ha llevado. Con ellos sería posible una acción auténticamente sensorial y, por ende, una penetración más allá de la realidad aparente. Esta equivaldría a alcanzar una comunión con el mundo a través de los fenómenos, seres y objetos que lo constituyen gracias a la captación de su esencia, que la evolución racionalista ha separado de sus intereses por no poder llegar a determinar los factores que rigen ese proceso. El carácter limitado de los sentidos ordinarios, que restringen al hombre a la mera condición de observador, queda empequeñecido, por tanto, por la operación de los purificados, que permiten el acceso al mundo y la identificación con la naturaleza. El desa-

rollo de la imaginación, el ámbito que habita Teigue, que abre la puerta a un dominio complejo de imágenes y símbolos, y que, en la filosofía del poeta, está estrechamente vinculado a la memoria universal, completa su perspectiva, que se acerca, así, a una supeditación de lo tangible a un universo fluido de esencias del que es parte.

De esta manera, Yeats opone al paradigma cientificista imperante en los siglos dieciocho y diecinueve una visión mística que ofrece la alternativa de imaginación y sentidos frente a abstracciones y razonamiento¹³, concediendo al ejercicio de esas facultades una función de puente entre espíritu y naturaleza. Así intenta conseguir el equilibrio necesario para él en un estado de perfección, ya que de acuerdo con su idea de la relación del hombre con el universo, lo espiritual no implica el rechazo de lo sensual¹⁴. Según su lectura de la historia como la tensión resultante del desdoblamiento del mundo en estas dos vertientes, el Renacimiento sería la última tentativa generalizada de aunarlas, que no llegó a fructificar por la expansión del pensamiento racionalista. Tras la separación iniciada por el cristianismo, el cosmos cientificista, que se iría propagando desde mediados del siglo diecisiete hasta consolidarse de manera definitiva en el dieciocho, desembocaría en el racionalismo de Hegel, en el que se concede el carácter de real a todo lo relacionado con la razón. Las posiciones del escritor serían, por tanto, además de un repudio de estas posturas, un intento de acercamiento al mundo antiguo, que estaría idealizando¹⁵.

La solución de aunar sentidos e imaginación en su más elevada dimensión tiene un claro precedente en Blake, tal como el propio Yeats reconoce, pues según la doctrina de aquél, son los sentidos que se encuentran por encima de los consagrados por la ciencia los que permiten el conocimiento. Esta noción se complementa, además, con la idea de que el paraíso, que en la particular perspectiva religiosa del poeta inglés equivale a la separación de lo mortal, se alcanza mediante su perfeccionamiento, y éste se logra aumentando su intensidad hasta convertirlos en pasiones¹⁶. Así, al igual que ocurre en la visión yeatsiana, en la teoría de Blake se distingue entre las sensaciones o sentidos, de los que se vale la razón científica, que son elementos vegetativos, anuladores de la vitalidad, y las pasiones, sentidos revitalizados que conducen a Dios¹⁷. Y, del mismo modo que en lo que respecta a los sentidos la deuda es patente, también lo es en lo que se refiere a la capacidad mística de la imaginación para abrir una puerta al universo de lo intangible y para unir a los seres humanos mediante la provocación de emociones comunes:

«The reason, and by the reason he [Blake] meant deductions from the observation of the senses, binds us to mortality because it binds us to the senses, and divides us from each other by showing us our clashing interests; but imagination divides us from mortality by the immortality of beauty, and binds us to each other by opening the secret doors of all hearts.»¹⁸

Las ideas de Blake se vienen a unir, así, a las de Shelley, otra de las influencias importantes en la concreción de las teorías yeatsianas de la cognición, ya que éste también advierte de la necesidad de conceder a la imaginación un papel primordial en la relación del hombre con el mundo, poniendo de relieve la pobreza de las posibilidades de la razón¹⁹. El predominio que da Shelley a lo estético en el ámbito filosófico se suma, por tanto, a la doctrina de Blake, que funde en un mismo plano estética y religión²⁰ y antepone sabiduría a bondad²¹. De esta manera, Yeats se ve doblemente respaldado en uno de los principios fundamentales de su propia filosofía, que establece una ecuación implícita entre arte y conocimiento, y que constituye el eje alrededor del cual gira *The Hour-Glass*, tal como se desprende de los especiales modos de expresión y percepción propugnados en la obra del dramaturgo irlandés más cercana a Blake.

Frente a las soluciones erróneas de la ciencia, Yeats encuentra en el arte la respuesta adecuada a la situación de empobrecimiento físico y mental a que ha llevado el puritanismo utilitario de la época. Gracias a él, que se basa en recursos que satisfacen las exigencias impuestas por la visión subyacente a *The Hour-Glass*, se puede producir la intensificación de los sentidos, que debe conducir al reforzamiento de los impulsos, manifestación de la energía del cuerpo. Esta capacidad, junto a su constante apoyo en los mecanismos de la imaginación, lo convierten, para el poeta, en una puerta que permite abandonar la realidad aparental y ahondar en el auténtico conocimiento:

«Neither painting could move us at all, if our thought did not rush out to the edges of our flesh [...] Art bids us touch and taste and hear and see the world, and shrinks from what Blake calls mathematic form, from every abstract thing, from all that is of the brain only, from all that is not a fountain jetting from the entire hopes, memories, and sensations of the body.»²²

A ojos de Yeats, el arte realista, según él, el último estadio de la decadencia estética paralela a la del pensamiento humano, tiene un exce-

sivo interés por las cosas que, en un afán mimético exagerado, le lleva a representar con la mayor fidelidad posible la realidad captada con los sentidos²³. Si, de acuerdo con la perspectiva del poeta, éstos están empobrecidos, lo que esa literatura reflejará será, para él, una falsedad. Por ello, el arte auténtico, que adquiere en su visión un carácter místico al tener como objetivo una revelación²⁴, debe evitar el realismo, y acentuar su naturaleza imaginativa, liberando al individuo en todas las fases del proceso artístico de las ataduras de lo espacial y lo temporal²⁵. Al mismo tiempo, y complementando a lo anterior, para lograr la emoción que debe producir la intensificación de los sentidos, el arte debe recurrir a las imágenes simbólicas, pues éstas son, al haber sido depositadas en la memoria universal por los sentimientos intensos de los seres humanos a lo largo de la historia, las que la harán surgir de manera especial, estrechando, además, los lazos entre los hombres.

Dentro de la literatura, la poesía y, en especial, el teatro son, de acuerdo con la filosofía yeatsiana, los vehículos por excelencia. Si las ventajas de la primera como medio donde plasmar elementos expresivos que superen las restricciones de la visión lógica son evidentes, el segundo, aparte de poder recoger la mayoría de los mecanismos de la anterior, tiene, para el escritor, otras ventajas. Entre ellas destaca, junto a la posibilidad de admitir otras artes y permitir una comunicación directa, el ser puente entre lo tangible y lo mental, al hacer posible la exposición física del mundo ideal del texto, que facilita la actuación de la imaginación y la intensificación de los sentidos, y que supone la formalización de la acción, el triunfo de la energía frente al discurso exclusivamente conceptual. Su gran capacidad de quebrantamiento de la realidad ordinaria y la intensidad de la emoción que provoca rompe, según Yeats, los diques que la visión científica ha levantado separando a los individuos:

«Tragic art, passionate art, the drowner of dykes, the confounder of understanding, moves us by setting us to reverie, by alluring us to the intensity of trance.»²⁶

Así, frente a los sentimentalismos de la escena realista, la creación de emociones ha de conducir, mediante la depuración de las facultades del hombre, al conocimiento profundo: «that unearthly excitement which has wisdom for fruit and is of like kind with the ecstasy of the seers, an altar flame»²⁷:

De esta manera, sí, tras el enorme cambio que supone la Revolución Industrial, para una gran parte de los artistas de las corrientes del

Modernismo el arte es el refugio frente a la situación creada, en el caso de Yeats es, además, el instrumento adecuado para sustituir el paradigma racionalista y volver a un mundo primitivo, que en su visión idealizada, está caracterizado por lo suprasensorial:

«I cannot get it out of my mind that this age of criticism is about to pass, and an age of imagination, of emotion, of moods of revelation, about to come in its place; for certainly belief in a suprasensual world is at hand again.»²⁸

Como expresión de una interpretación místico-estética de la vida, y ligado a un mecanismo simbólico que supera lo literario, el arte y, en especial, la poesía y el teatro, son para el poeta, el medio que, además de poner en evidencia la falsedad del mundo moderno, abre la puerta a una nueva dimensión, mejorando la relación del hombre con el universo.

NOTAS

1. «The Symbolism of Poetry,» *Essays and Introductions*: 155.
2. Newton, Isaac *Principios Matemáticos de la Filosofía Natural*: 223 y ss. Cfr. A. Vision: 70-71 y «Bishop Berkeley,» *Essays and Introductions*: 400-401.
3. Este es el caso de la formulación de la Teoría de la Gravitación Universal, que, pese a su elaboración matemática, se basa en las leyes de Kepler, de origen empírico, y cuya validez es, a su vez, comprobada por medio de la experimentación gracias a la balanza de Lord Cavendish. Otro ejemplo muy conocido, relacionado con el anterior, es el de las leyes fundamentales de la dinámica, recogidas en los *Principia* de Newton. Ob. cit.: 237 y ss.
4. «Locke based himself upon the formula, 'Nothing in mind that has not come from sense' —sense as the seventeenth century understood it— and Leibniz commented, 'Nothing except mind', «My Friend's Book,» *Essays and Introductions*: 414.
5. «But I have done with dreams, I have done with dreams», *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*: 599.
6. *Ibíd.*: 579.
7. *Ibíd.*: 579, 581 y 583.

8. *Ibíd.*: 587.
9. *Ibíd.*: 583.
10. *Ibíd.*: 589.
11. «I think about nothing. Sometimes I wonder if the linen is bleaching white, or I go out to see if the crows are picking up the chickens' food.» *Ibíd.*: 623.
«There's nothing we cannot see, nothing we cannot touch.» *Ibíd.*: 629.
12. *Ibíd.*: 639.
13. Cfr. «The Philosophy of Shelley's Poetry,» *Essays and Introductions*: 65.
14. «The Holy Mountain,» *ibíd.*: 467-68. De ahí la importancia que Yeats da a la visión oriental de la necesidad de «an alliance between body and soul our theology rejects». *Ibíd.*: 451.
15. *Ibíd.*: 467-69.
16. «Bishop Berkeley,» *ibíd.*: 410.
17. «William Blake and the Imagination,» *ibíd.*: 113. «Blake's Illustrations to Dante,» *ibíd.*: 122 y 137-38.
18. «William Blake and the Imagination,» *ibíd.*: 112. Cfr.: «Blake's Illustrations to Dante,» *ibíd.*: 135-36.
19. «The Philosophy of Shelley's Poetry,» *ibíd.*: 84.
20. *Ibíd.*: 68.
21. Yeats resalta la importancia que tienen las palabras que Blake pone en boca de Dios: «I care not whether a man is good or bad [...] all I care is whether he is a wise man or a fool.» «Blake's Illustrations to Dante,» *ibíd.*: 137.
22. «Discoveries,» *ibíd.*: 292-3.
23. «The Autumn of the Body,» *ibíd.*: 192.
24. «Everything that can be seen, touched measured, explained, understood, argued over, is to the imaginative artist nothing more than a means, for he belongs to the invisible life, and delivers its ever new and ever ancient revelation.» «The Moods,» *ibíd.*: 195. Cfr. «Blake's Illustrations to Dante,» *ibíd.*: 140.
25. «All art is the disengaging of a soul from place and history.» «J.M. Synge and the Ireland of his Time,» *ibíd.*: 339.
26. «The Tragic Theatre,» *ibíd.*: 245.
27. «The Return of Ulysses,» *ibíd.*: 200. Yeats despreciaba «the sucesion of nervous tremors that the plays of commerce, like the novels of commerce, have substituted for the purification that comes with pity and terror to the imagination and intellect». «The Theatre,» *ibíd.*: 165.
28. «The Body of Father Christian Rosencrucx,» *ibíd.*: 197.

BIBLIOGRAFÍA

- Alspach, Russell K., ed. 1966. *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*. London: Macmillan, (ed. 1989).
- Dorn, Karen. 1984. *Players and Painted Stages: The Theatre of W.B. Yeats*. Brighton: The Harvester Press.
- Flannery, James. W. 1976. *W.B. Yeats and the Idea of a Theatre*. London: Yale University Press.
- Knowland, A.S. 1983. *W.B. Yeats: Dramatist of Vision*, Gerrards Cross: Colin Smythe.
- Newton, Isaac. 1982. *Principios Matemáticos de la Filosofía Natural (Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica)*, ed. Escotado, Antonio; trad. Escotado, Antonio y Sáenz de Heredia, M. Madrid: Editora Nacional.
- Sena, V. 1981. *W.B. Yeats: The Poet as Critic*. London: Macmillan.
- Skelton, R. y Saddlemeyer, A. 1967. *The World of W.B. Yeats*. Seattle: University of Washington Press.
- Yeats, William Butler. 1961. *Essays and Introductions*. London: Macmillan, (ed. 1985).
- Yeats, William Butler. 1937. *A Vision*. London: Macmillan, (ed. 1987).