

W.Y. Evans Wentz, por su parte, subraya el carácter del *otherworld* como dimensión en la que se incluye todo lo que supera al mundo real, lo cual explicaría al mismo tiempo el que, pese a que según el Libro de las Invasiones sus moradores son las Tribus de Dana, las historias localicen aquí a otras razas mitológicas irlandesas:

"But this western Otherworld, if it is what we believe it to be -a poetical picture of the great subjective world- cannot be the realm of any one race of invisible beings to the exclusion of another. In it all alike -gods, Tuatha De Danann, fairies, demons, shades, and every sort of disembodied spirits- find their appropriate abode; for though it seems to surround and interpenetrate this planet even as the X-rays interpenetrate matter, it can have no other limits than those of the Universe itself." (W.Y. Evans Wentz, 335)

En efecto, el demonio con el cual lucha Oisin pertenece a la raza de los Fomorian, perversos monstruos vencidos por las Tribus de Dana, en una lucha que, como vimos en el capítulo II, es simbólica de la batalla entre la luz y la oscuridad. Se trata de la mítica lucha del bien contra el mal en la tradición irlandesa, que será reactivada por Oisin. Yeats mismo comunicó su interpretación de la batalla de los *Danann* contra los Fomorian como la representación de la eterna lucha bien - mal siempre en auge en el mundo. En las notas a *The Wanderings of Oisin in Poems* (1895) ofrecía la siguiente explicación sobre las Tribus de Dana:

"...the Race of the Gods of Dana. Dana was the mother of all the ancient Gods of Ireland. They were the powers of light and life and warmth, and did battle with the Fomoroh, or powers of night and death and cold. Robbed of offerings and honour, they have

gradually dwindled in the popular imagination until they have become the faeries."<sup>207</sup>

De igual forma, sobre el dios Balor, jefe de los Fomorians, dirá:

"The Irish Chimaera, the leader of the hosts of darkness at the great battle of good and evil, life and death, light and darkness, which was fought out on the strands of Moytura, near Sligo".  
(*Variorum Poems*, 794).

El episodio prototípico de la lucha heroica contra seres monstruosos, en que han de medirse las fuerzas y el valor, es una materialización adecuada de la eterna batalla bien - malo indispensable del adepto. Aisla o extraña Yeats aquí la fase individual del proceso mágico. De ahí que se trate de una isla solitaria, contrastando con la primera, habitada por multitud de danzantes. En contrapartida, los únicos personajes ahora son las parejas Oisin-Niamh, demonio-doncella, funcionando respectivamente como actor del rescate (Oisin), elemento pasivo (Niamh), secuestrador con quien luchar (demonio) y secuestrada/rescatada (doncella). El que Niamh no cumpla aquí ninguna función está en relación con el carácter del episodio, en el cual Oisin, el individuo, ha de enfrentarse a los peligros y a las luchas personales. Otros elementos que aparecen en este pasaje contribuyen a sugerir un proceso en soledad. La imagen del castillo, con sus "dark towers", evoca el ascenso espiritual, reforzada la idea de la verticalidad por la altísima escalinata, al final de la cual vuela una gaviota blanca, símbolo del alma pura que se ha elevado hasta las alturas.

La tercera isla, por último, constituye una elaboración sobre el sueño mágico del Otro Mundo, producido por la rama de campanillas. Este episodio está basado en la leyenda de los Durmientes, según la cual los héroes de Irlanda

---

<sup>207</sup> A. Norman Jeffares, *Yeats's Poems*, op. cit., p. 485.

reposan en una isla aguardando su resurrección. Oisin se sumerge ahora en un estado hipnótico en que se unifican las dimensiones en conflicto, y se invierten los planos realidad-sueño, reposando en un estado de trance tras el cual se decidirá su suerte. La realidad de las islas deja paso aquí al sueño en las mismas, que a su vez constituye una infiltración de la realidad de la Tierra, al soñar Oisin con el mundo mortal. El héroe se ha dormido con la rama mágica, es decir, mediante el hechizo de ese saber secreto. Lo que suceda a continuación, el desenlace, vendrá marcado precisamente por la naturaleza de dicho sueño, a través del cual experimenta un atisbo de su vida pasada y sus orígenes.

Como vemos, Yeats aisla tres ideas o prácticas pertenecientes a la órdenes mágicas: la fase doctrinal y ritual, el aislamiento y lucha individual, y el estado de trance. Una vez hemos sentado las bases pertinentes en relación con la naturaleza y lenguaje simbólico del poema, pasaremos en los capítulos siguientes a ofrecer un análisis detallado de los símbolos en *Oisin*, para dilucidar finalmente el mensaje y sentido de la vuelta del héroe a la Tierra.

## **V. LA FIGURA DE NIAMH**

Procederemos a continuación a analizar los elementos simbólicos que se concentran en la descripción de la figura de Niamh, los cuales confieren a la misma un marcado valor mágico. Compararemos su tratamiento en *Oisin* con la Niamh que aparece en *The Lays of Oisin on the Land of Youths* (original en gaélico de Mychael Comyn, traducción de Bryan O'Looney), base del poema yeatsiano, así como con la presentación que de ella hace el propio Yeats en la primera versión de *The Wanderings of Oisin*. Señalando aquello que deliberadamente altera, ilustraremos la evolución que tiene lugar, en que Niamh pasa de ser una bella dama de las Tribus de Dana a convertirse en una figura mágica. En efecto, en la versión publicada en 1889 Yeats seguía de cerca la descripción de Mychael Comyn. El carácter ocultista de versiones posteriores viene determinado por la progresiva influencia en su obra del sistema de la Golden Dawn, y en general de sus estudios esotéricos. Pensemos que la segunda versión se publica en 1895, año en torno al cual aparecen *Rosa Alchemica* y otros escritos basados en sus experiencias en la Golden Dawn. Yeats, de lleno en los sistemas herméticos de su juventud, tamiza el perfil de la diosa con tintes y connotaciones esotéricas, de ahí la aparición de elementos simbólicos tales como la concha. Al mismo tiempo, mientras Mychael Comyn la presentaba como una joven de mejillas rosadas y labios dulces, Yeats la transforma en un ser pálido y blanco, en cuyos labios se insinúa el peligro de la llamada al Otro Mundo.

## **V. LA FIGURA DE NIAMH**

Procederemos a continuación a analizar los elementos simbólicos que se concentran en la descripción de la figura de Niamh, los cuales confieren a la misma un marcado valor mágico. Compararemos su tratamiento en *Oisin* con la Niamh que aparece en *The Lays of Oisin on the Land of Youths* (original en gaélico de Mychael Comyn, traducción de Bryan O'Looney), base del poema yeatsiano, así como con la presentación que de ella hace el propio Yeats en la primera versión de *The Wanderings of Oisin*. Señalando aquello que deliberadamente altera, ilustraremos la evolución que tiene lugar, en que Niamh pasa de ser una bella dama de las Tribus de Dana a convertirse en una figura mágica. En efecto, en la versión publicada en 1889 Yeats seguía de cerca la descripción de Mychael Comyn. El carácter ocultista de versiones posteriores viene determinado por la progresiva influencia en su obra del sistema de la Golden Dawn, y en general de sus estudios esotéricos. Pensemos que la segunda versión se publica en 1895, año en torno al cual aparecen *Rosa Alchemica* y otros escritos basados en sus experiencias en la Golden Dawn. Yeats, de lleno en los sistemas herméticos de su juventud, tamiza el perfil de la diosa con tintes y connotaciones esotéricas, de ahí la aparición de elementos simbólicos tales como la concha. Al mismo tiempo, mientras Mychael Comyn la presentaba como una joven de mejillas rosadas y labios dulces, Yeats la transforma en un ser pálido y blanco, en cuyos labios se insinúa el peligro de la llamada al Otro Mundo.

La aparición de Niamh interrumpe la caza de Oisin, quien se hallaba acompañado de Finn -su padre-, dos de sus hombres, Caoilte y Conan, y sus perros preferidos, Bran, Sceolan y Lomair:

Caoilte, and Conan, and Finn were there,  
When we followed a deer with our baying hounds,  
With Bran, Sceolan, and Lomair,  
And passing the Firbolgs' burial-mounds,  
Came to the cairn-heaped grassy hill  
Where passionate Maeve is stony-still;  
And found on the dove-grey edge of the sea  
A pearl-pale, high-born lady, who rode  
On a horse with bridle of findriny:  
And like a sunset were her lips,  
A stormy sunset on doomed ships;  
A citron colour gloomed in her hair,  
But down to her feet white vesture flowed,  
And with the glimmering crimson glowed,  
Of many a figured embroidery;  
And it was bound with a pearl-pale shell  
That wavered like the summer streams,  
As her soft bosom rose and fell. (I, 13-30)

Aunque la perla no aparece como objeto o ente material en sí, Niamh se describe de un color perlado, y puesto que lleva prendida "a pearl-pale shell", hay una asociación implícita con la perla, que dentro de la tradición druídica es el manjar de la inmortalidad. En este sentido, tenemos constancia de que Yeats poseía esta información asociada a la supuesta pervivencia de Oisin durante trescientos años, ya que en la introducción de Nicholas O'Kearney a *The Battle of Ghabra*<sup>208</sup>, una de las fuentes utilizadas por Yeats en la elaboración del poema, el estudioso expone una serie de creencias druídicas que considera tienen su eco en *Oisin*, y entre ellas lo que bien pudiera ser la clave del

---

<sup>208</sup> Nicholas O'Kearney, *The Battle of Gabhra, Transactions of the Ossianic Society*, Vol. I (Dublin: John O'Daly, 1854).

simbolismo de la concha que lleva Niamh sobre el vestido, así como de la aparición del término "pearl-pale" en la descripción de la diosa y la concha. O'Kearney, en un intento de atribuir valor científico a los fenómenos supuestamente llevados a cabo por los druidas, afirma que éstos poseían gran cantidad de conocimientos, y que las ciencias y artes gozaban de un cierto grado de desarrollo en la antigua Irlanda. Identifica, por ejemplo, los poderes soporíferos de las *dark wands* de los druidas con lo que hoy conocemos como hipnotismo, mientras que su capacidad de adivinar el pasado o el presente equivaldría, según O'Kearney, a lo que se conoce como clarividencia. Análogamente, hace mención de otra ciencia antigua no desarrollada en la actualidad, consistente en prolongar la vida humana más allá de su duración normal:

"There is, however, another ancient science about which we hear a great deal, but which has not been revealed to us yet, namely, the power of prolonging human life beyond the natural span. A *neamhain* (Irish pearl) if swallowed, would prolong life, or render the swallower as youthful as when the pearl was swallowed. The Tuatha de Danans possessed this secret, and people still adhere to the ancient belief and imagine they have become fairies. Whether this belief originated from some historical fact dimly seen, or was founded on the Irish pagan elysian doctrine, it is unnecessary to hazard a conjecture here, suffice it that it is as well recorded as any other traditional belief found in Irish folk-lore."<sup>209</sup>

El acto de tragarse una *neamhain* (perla irlandesa) tendría -supuestamente- el efecto de prolongar la vida, o conceder el privilegio de la juventud eterna. La tradición atribuía la posesión de este secreto a los *Tuatha de Danann*. O'Kearney contempla desde este perspectiva el alargamiento de la vida de Oisin -el

---

<sup>209</sup> Nicholas O'Kearney, *The Battle of Gabhra*, *Transactions of the Ossianic Society*, Vol. I (Dublin: John O'Daly, 1854), pp. 30-31.

estudioso atribuye valor histórico al viaje de Oisin al otro mundo y su vuelta al mundo mortal-, que según él pudo haber tenido lugar mediante una fórmula conocida por los druidas y magos, tal como la de tragarse una perla. Esto es de especial relevancia de cara a nuestro poema, puesto que indica que Yeats hace un tratamiento poético de una idea latente en el folklore, al servirse de la asociación entre el motivo de la perla, los *Danann* y la inmortalidad. La perla, según O’Kearney, es conferidora en la tradición druídica de la eterna juventud, y dicho privilegio era una de las cualidades asignadas a los *Danann*. Esto pudo haber sugerido a Yeats la presentación de una Niamh "pearl-pale", que lleva una concha, descrita igualmente de un color pálido perlado, la cual bien pudiera haber pertenecido a una perla ingerida por la diosa. De cualquier modo, la utilización del adjetivo "*pearl-pale*" en la descripción de Niamh establece una relación entre la perla y la diosa, quien asimismo pertenece a la tribu inmortal de los *Tuatha de Danann*. Encontramos, por tanto, una poetización de una idea existente en la tradición popular que relacionaba la perla con el secreto de la inmortalidad. La relación entre la perla y la inmortalidad, según hallamos en el *Diccionario de los Símbolos*, se hace extensible a otras culturas: "El *Atharva-Veda* la llama "hija de Soma", que es la luna, así como el elixir de la inmortalidad. [...] La perla védica, hija de Soma, prolonga la vida. También en la China es símbolo de inmortalidad."<sup>210</sup> Asimismo, se resalta aquí la conexión entre la perla, la luna, las aguas y la mujer:

"Nacida de las aguas o de la luna, encontrada en una concha, la perla representa el principio *yin*: es el símbolo esencial de la feminidad creadora[...]; de este triple simbolismo: luna-aguas-mujer, derivan todas las propiedades mágicas de la perla" (*ibid.*, 813).

---

<sup>210</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los Símbolos* (Barcelona: Editorial Herder, 1986), pp. 814-815.

Se señala igualmente el valor místico de la perla y el simbolismo de renacimiento espiritual implícito en la misma:

"La perla desempeña un papel de centro místico. Simboliza la sublimación de los instintos, la espiritualización de la materia, la transfiguración de los elementos, el término brillante de la evolución." (ibid, 814)

"En sentido místico, la perla también se toma como símbolo de iluminación y de nacimiento espirituales. Así, por ejemplo, en el célebre *Himno de la Perla*, de los *Actos de Tomás*. El místico siempre busca alcanzar su ideal o su meta; es la perla del ideal. La búsqueda de la perla representa la búsqueda de la esencia sublime oculta en el yo. La imagen arquetípica de la perla evoca lo puro, oculto, hundido en las profundidades y difícil de alcanzar."(ibid, 815)

El simbolismo mágico de la perla está en estrecha asociación con la figura de la Gran Madre, y con el paso del adepto, dentro de la escala de la Golden Dawn, del grado de *Adeptus Exemptus* al de *Magister Templi*, como procedemos a explicar. En primer lugar, la perla es una de las piedras preciosas incluidas en la tabla de correspondencias de la Golden Dawn<sup>211</sup>, equivalente, dentro de la clasificación "*Animals*", al elemento Mujer:

<i>Precious Stones</i>	<i>Animals, Real and Imaginary</i>
Diamond	God
Star Ruby, Turquoise	Man

<sup>211</sup> La tabla de correspondencias de la Golden Dawn fue publicada por Aleister Crowley en el año 1909, en un escrito titulado 777, pese a que por aquel entonces estaba prohibida a los miembros de la orden la divulgación o publicación del material estudiado en la misma. Aunque posteriormente Aleister Crowley se desligaría de la Golden Dawn iniciando otro tipo de estudios y prácticas de magia negra, hemos de tener en cuenta que dicho escrito es previo a tales experimentos, y uno de los documentos más valiosos en torno a la orden, al ofrecer un sistema de correspondencias velado al público general. 777 aparece editado por Israel Regardie en el volumen *777 and Other Qabalistic Writings of Aleister Crowley* (Maine: Samuel Weiser, Inc., 1991 [1973]).

Star Sapphire, Pearl	Woman
[...]	[...]
	(ibid, 10)

Asimismo, la perla se asocia con el *sephirath Binah*, y, dentro de los grados de la Order of the Golden Dawn, con el de *Magister Templi*, que sería el correspondiente a *Binah*:

<i>The Grades of the Order</i>	
10º = 1º Ippissimus	
9º = 2º Magus	
8º = 3º Magister Templi	
[...]	

	<i>Magical Images of the Sephiroth</i>
	Ancient bearded king seen in profile
	Almost any male image shows some aspect of Chokmah
	Almost any female image shows some aspect of Binah
	[...] <sup>212</sup>

Estas correspondencias son interpretadas por Aleister Crowley de la siguiente forma:

"The Pearl is referred to Binah on account of its being the typical stone of the sea. It is formed by concentric spheres of hard brilliant substance, the centre being a particle of dust. Thus, that dust which is all that remains of the Exempt Adept after he has crossed the Abyss, is gradually surrounded by sphere after sphere of shining splendour, so that he becomes a fitting ornament for the bosom of the Great Mother." (ibid, 102)

Es decir, la perla se asocia a Binah -el primero de los tres últimos *sephirath*- que a su vez se asocia a la mujer. Como vimos en el capítulo II, cada grado de la Order of the Golden Dawn correspondía a un *sephirath* en el

---

<sup>212</sup> *777 and Other Qabalistic Writings of Aleister Crowley, op. cit.*, p. 25. Por problema de espacio, no hemos colocado estas dos columnas en un orden horizontal respecto a las dos anteriores, aunque en realidad se trata de la continuación de la tabla de correspondencias. Es decir, el tercer elemento de cada columna, en este caso la perla, se corresponde con el tercer elemento del resto de las columnas.

esquema cabalístico. Una vez se había alcanzado el grado más elevado dentro de la Segunda Orden: *Adeptus Exemptus*, correspondiente al *sephirath Chesed*, el siguiente paso dentro de la escala conduciría a la obtención del grado *Magister Templi*, el primero de la Tercera Orden, correspondiente a *Binah*. Sin embargo, según declaraba Israel Regardie, la Tercera Orden pertenecía a un nivel difícilmente asequible al hombre en su vida mortal, siendo los tres grados de la tercera orden -*Magister Templi*, *Magus* e *Ipssimus*- puramente espirituales. Se refiere Aleister Crowley en la declaración citada arriba a ese paso del *Adeptus Exemptus* (al que él denomina "Exempt Adept") al grado siguiente: *Magister Templi*, correspondiente al *sephirath Binah*. La perla constituiría un símbolo de dicho paso, ya que el psívo que se halla en el interior de ésta es comparable a lo que queda del adepto (probablemente su cuerpo convertido en polvo), una vez ha cruzado el abismo entre la segunda y la tercera orden, dado que se trata de un paso de la materia al espíritu. La asunción de un cuerpo espiritual es asimismo comparada con las esferas concéntricas de sustancia brillante que rodean el centro de la perla. Notamos que en el esquema de los *sephirath* ofrecido en 777, se incluye un grado intermedio a modo de puente entre los *sephirath Chesed* y *Binah*, denominado "The Abyss: between Ideal and Actual" (ibid, 39). La constitución de la perla ejemplifica el proceso experimentado por el adepto, y a su vez está en íntima conexión con la idea de la Gran Madre. Veamos la explicación ofrecida en 777 en torno a *Binah* y su relación con la Gran Madre y la luna:

"The idea of Binah is even more complicated. Her darkness is referred to Saturn. As the Great Sea, she gives of her nature to all the paths which contain the idea of the element of Water. Binah is connected with the Azoth, not only because the Azoth is the lower Moon, but because the Azoth partakes also of the Saturnian character, being the metal lead in one of the Alchemical systems. She is also the Great Mother. She is Venus and she is the Moon,

and in each aspect she sheds her influence into very various paths." (ibid, 47)

La perla, como podemos observar, conlleva claras connotaciones ocultas.

Asimismo, se caracteriza por su brillantez, y el significado de la palabra gaélica "*Niamh*" es precisamente *brilliance*. Hemos de resaltar que en la primera versión de *Oisin* aún no se aplica el adjetivo "*pearl-pale*" a la concha o a la tez de Niamh: "For brooch 'twas bound with a bright sea-shell, / And wavered like a summer rill," (I, 28-29)<sup>213</sup>. El adjetivo "*pearly*" sólo se utiliza una vez y en relación con el caballo, mientras que la blancura de Niamh se insinúa mediante la comparación de la diosa con las palomas de Emain, lugar de residencia de los reyes de Ulster dentro del ciclo de Cuchulain: "His mistress was more mild and fair / Than doves that moaned round Eman's hall" (VP, 2). Esta comparación desaparece en la versión de 1895, ya que las connotaciones de inocencia, ingenuidad y pureza del término "doves" restarían a la diosa el carácter de peligro que Yeats se proponía ofrecer.

Asimismo, si en la versión de 1889 la caza inicial tenía lugar a orillas del lago Léin, en versiones subsiguientes esta escena se traslada al pie de Knocknarea<sup>214</sup>, montaña situada en Sligo, el pueblo irlandés donde nace el poeta y cuyo recuerdo se infiltra por todas sus obras. Pues bien, la palabra "Sligo" es el término gaélico para "*shell*", es decir, concha, símbolo ésta del peregrinaje. Notamos que la concha no aparecía en la descripción de Mychael Comyn. Se trata de un elemento deliberadamente añadido por Yeats. Su

---

<sup>213</sup> *The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*, ed. Peter Allt & Russell K. Alspach (New York: The Macmillan Company, 1957), p. 94. Las citas de la primera versión han sido tomadas de este volumen, al que nos referiremos mediante la abreviatura VP.

<sup>214</sup> "And passing the Firbolgs' burial mounds, / Came to the cairn-heaped grassy hill/ Where passionate Maeve is stony-still;" (I, 17-19). En la cumbre de Knocknarea existe un túmulo de piedras que tradicionalmente se asocia con el lugar de enterramiento de la diosa Maeve. Al mismo tiempo, las tumbas de los Firbolgs están supuestamente en Ballisodare, paraje rural de Sligo situado junto al mar.

colocación de la concha en el cinturón de Niamh es un recurso poético para simbolizar la peregrinación espiritual a la que Oisin es invitado, y al mismo tiempo conecta con el símbolo de la perla, ya que es el armazón de la misma. A su vez la concha, como parte no deteriorable de un ser vivo, es asimismo un símbolo de inmortalidad.

De otro lado, los bordados de la vestidura de Niamh constituyen una representación simbólica de las correspondencias entre el microcosmos y el macrocosmos, así como de las riquezas materiales y espirituales de la dimensión mágica: "But down to her feet white vesture flowed, / And with the glimmering crimson glowed / Of many a figured embroidery;" (l. 25-27). Además de reflejar las riquezas de ese otro mundo del que viene, dichos bordados simbolizan el conocimiento y control sobre los entes naturales. En realidad, los adornos y profusión de colores y detalles caracterizan la descripción de héroes y dioses en la tradición celta. Este motivo aparece especialmente asociado a las diosas que ofrecen su invitación al mortal para llevarlo al más allá, anticipando la abundancia de la región a la que pertenecen, y conlleva asimismo connotaciones mágicas<sup>215</sup>. De hecho, los ropajes de la joven en el poema de Mychael Comyn se caracterizan por su suntuosidad. Sin embargo, Yeats introduce específicamente el motivo de la representación pictórica, iniciando una práctica que se continúa en la primera isla. Observamos en este sentido que en la versión de 1889 Niamh lleva en su vestidura una representación del universo, ya que se hace mención específicamente de la plasmación figurativa de pájaros de los siete mares en sus ropajes, como forma de expresar la universalidad:

---

<sup>215</sup> Fijémonos en la lectura simbólica de las vestiduras de una diosa similar a Niamh ofrecida por Jean Markale en *Women of the Celts*: "In Perceval's second adventure, the whole pattern of the myth of the submerged woman is clearly delineated, [...]. Like Dahud-Ahes, who still rules over the city of Ys beneath the waves and invites her lovers to follow her, the damsel of the ship, robed in beautiful clothes which symbolise the spiritual or material riches found below, asked Perceval to come and share the feast of immortality she had prepared for him." (*Women of the Celts*, Rochester: Inner Traditions International, Ltd., 1986 [1972]), p. 63.

Her hair was of a citron tincture,  
And gathered in a silver cincture;  
Down to her feet white vesture flowed,  
And with the woven crimson glowed  
Of many a figured creature strange  
And birds that on the seven seas range. (*VP*, pp. 3-4)

Dicha representación de elementos del mundo natural se continúa en los barcos de la primera isla, en los que aparecen tallados armiños, cisnes y avetoros:

Round every branch the song-birds flew,  
Or ciung thereon like swarming bees;  
While round the shore a million stood  
Like drops of frozen rainbow light,  
And pondered in a soft vain mood  
Upon their shadows in the tide,  
And told the purple deeps their pride,  
And murmured snatches of delight;  
And on the shores were many boats  
With bending sterns and bending bows,  
And carven figures on their prows  
Of bitterns, and fish-eating stoats,  
And swans with their exultant throats: (I, 180-191)

Las figuras bordadas en el vestido de la diosa hacen eco de una práctica llevada a cabo en la Golden Dawn, consistente en bordar (o pintar) en las túnicas de los miembros de la orden diferentes objetos simbólicos asociados a los distintos grados. A su vez, los adeptos marcaban su pertenencia a cada grado mediante fajines de diversos colores con los cuales prendían sus túnicas en la celebración de los rituales, y que igualmente se hallaban decorados con emblemas, correspondiendo a cada grado un determinado símbolo<sup>216</sup>.

---

<sup>216</sup> Un informe detallado de los distintos motivos simbólicos asociados a cada uno de los grados de la orden es ofrecido por R.A. Gilbert en *The Golden Dawn Companion* (Wellingborough: The Aquarian Press, 1985), p. 61.

Asimismo, se evoca aquí una práctica mágica universal. La representación gráfica de objetos o entes con ciertos propósitos ha formado parte de todos los rituales mágicos, y constituye una de las técnicas empleadas en las sectas y órdenes ocultistas. Puesto que Niamh lleva en sí misma estos adornos de connotaciones mágicas, se presenta como la poseedora de la clave de los misterios que encierra ese universo, y como señora misma de la magia. Esta primera visión, sin embargo, al igual que la promesa que ofrece al héroe, se tornará ilusoria a lo largo del periplo.

Por otra parte, una de las transformaciones más evidentes con respecto al poema de Mychael Comyn viene determinada por los colores asignados a la figura de Niamh en *The Wanderings of Oisin*:

A pearl-pale, high-born lady, who rode  
On a horse with bridle of findriny;  
and like a sunset were her lips,  
A stormy sunset on doomed ships;  
A citron colour gloomed in her hair,  
But down to her feet white vesture flowed,  
And with the glimmering crimson glowed  
Of many a figured embroidery;  
And it was bound with a pearl-pale shell  
That wavered like the summer streams,  
As her soft bosom rose and fell. (I, 20-30. El subrayado es mío)

Niamh se describe de color pálido perlado. Las riendas del caballo son de bronce blanco, de acuerdo con la definición del término *findriny* ofrecida por el propio Yeats<sup>217</sup>. Las vestiduras de la diosa son asimismo blancas, y la concha

---

<sup>217</sup> En las glosas al poema para su edición en *Poems* (1895), Yeats define el término como: 'A kind of red bronze... A kind of white bronze' (VP, p. 795). Según los estudiosos, la última definición es más correcta. Observamos que este término aparece en la historia *The Adventures of Cian's son Teigue*, una de las historias a que Yeats se refiere al hablar sobre las fuentes del poema (estudiada en el capítulo anterior): "A jocund house was that, and one to be desired: there was a silver floor, with four choice doors of bright gold; gems of crystal and of carbuncle

pálido perlado. Contrastando con esta blancura, los bordados de su vestido son de color carmesí, es decir, de un rojo intenso. De forma similar, sus labios se describen mediante la comparación con una puesta de sol: "like a sunset", si bien el verso siguiente añade a los mismos un matiz de destrucción y fuerza: "A stormy sunset on doomed ships". Al suprimirse el término de comparación "like", y mediante la repetición del término "sunset", esta vez acompañado del calificativo "stormy", se imprime un carácter tormentoso y amenazador a los labios de Niamh, intensificado mediante la imagen de los barcos naúfragos: "on doomed ships".

A excepción del cabello de la joven, que, de acuerdo con su sobrenombre en la tradición irlandesa: "of the Golden Hair", es presentado de color amarillo, se da una combinación de rojo intenso y blanco en la descripción de Niamh. Observamos incluso que el verso siguiente a "A citron colour gloomed in her hair" se introduce con la conjunción contrastiva "But", informándose seguidamente de la blancura de sus vestidos, de forma que "but" diferencia el único elemento que en ella no es blanco ni rojo: su pelo, al par que enfatiza la importancia de lo que viene a continuación: "down to her feet white vesture flowed". Esta descripción se aleja de la presentación de Niamh hallada en *The Lays of Oisin* de Mychael Comyn y en la primera versión de *Oisin* (1889):

O.      'Twas not long 'till we saw, westwards,  
          A fleet rider advancing towards us,  
          A young maiden of most beautiful appearance,  
          On a slender white steed of swiftest power.

We all ceased from the chase,  
On seeing the form of the royal maid;  
'Twas a surprise to Fionn and the Fianns,

---

in patterns were set in the wall of *finndruine*, in such a wise that with flashing of those precious stones day and night alone shone." (*Silva Gadelica, op. cit.*, p. 393)

They never beheld a woman equal in beauty.

A royal crown was on her head;  
And a brown mantle of precious silk,  
Spangled with stars of red gold,  
Covering her shoes down to the grass.

A gold ring was hanging down  
From each yellow curl of her golden hair;  
Her eyes blue, clear, and cloudless,  
Like a dew drop on the top of the grass.

Redder were her cheeks than the rose,  
Fairer was her visage than the swan upon the wave,  
And more sweet was the taste of her balsam lips  
Than honey mingled thro' red wine.

A garment wide, long, and smooth,  
Covered the white steed;  
There was a comely saddle of red gold,  
And her right hand held a bridle with a golden bit.

Four shoes well shaped were under him,  
Of the yellow gold of the purest quality;  
A silver wreath was on the back of his head,  
And there was not in the world a steed better."<sup>218</sup>

Primera versión de *Oisin*:

[...]When ambling down the vale we met  
A maiden, on a slender steed,  
Whose careful pastern pressed the sod  
As though he held an earthly mead  
Scarce worthy of a hoof gold-shod.  
For gold his hooves and silk his rein,  
And 'tween his ears, above his mane,  
A golden crescent lit the plain,

---

<sup>218</sup> *The Lays of Oisin on the Land of Youth. Transactions of the Ossianic Society*, vol. IV, op. cit., p. 237.

And pearly white his well-groomed hair.  
His mistress was more mild and fair  
Than doves that moaned round Eman's hall  
Among the leaves of the laurel wall,  
And feared always the bow-string's twanging.  
Her eyes were soft as dewdrops hanging  
Upon the grass-blades' bending tips. (*VP*, pp. 2-3)

La descripción de Niamh en la versión de 1889 se acerca considerablemente a la ofrecida por Mychael Comyn. Posteriormente, sin embargo, se reduce al mínimo la presentación suntuosa del caballo, y se pone énfasis en el blanco, en su palidez, y en la concha. Al mismo tiempo, la contraposición de imágenes de oro y plata latente en el poema de Mychael Comyn y en la primera versión de *Oisin*, cuya conjunción es simbólica en la etapa inicial de Yeats y lo era ya en la tradición celta de un estado de paz o paradisíaco, pasa en versiones posteriores a ser sustituida drásticamente por el contraste entre el blanco y el rojo. Los labios de Niamh son ahora violentamente rojizos, presagio del dolor y el peligro que trae consigo la sabiduría, augurando una venidera destrucción<sup>219</sup>. De hecho, la comparación con "a stormy sunset on doomed ships", además de producir el efecto señalado arriba, responde a la idea -formulada por Yeats en el artículo "Irish Wonders"- de que pronto la ciencia iría a la deriva, y su referencia metafórica a la misma como barco. Como vimos en el capítulo II (apartado II.3), Yeats sentía un profundo rechazo hacia la ciencia y el progreso, manifestado en la introducción a su obra *The Resurrection*, donde declaraba que el poema que analizamos surgió como un mito contra ese otro mito que a finales del XIX constituía el progreso. También Blavatsky, en *The Secret Doctrine*, profetizaba que, entre los ochenta y los noventa, "there will be a large rent made in the Veil of Nature, and materialistic Science will receive a

---

<sup>219</sup> Daniel Albright encuentra en esta primera visión de Niamh "the marine danger of a Celtic helen of Troy" (*The Myth Against Myth*, op. cit., p. 66).

death-blow"<sup>220</sup>. En la misma línea, Yeats auguraba en 1889 que el pequeño bote de la ciencia estaba destinado a ir a la deriva, mientras que el "great galleon of tradition" navegaría como siempre:

"There are the two boats going to sea. In which shall we sail?  
There is the little boat of science. Every century a new little boat  
of science starts and is shipwrecked; and yet again another puts  
forth, gaily laughing of its predecessors. Then there is the great  
galleon of tradition, and on board it travel the great poets and  
dreamers of the past. It was built long ago, nobody remembers  
when. From its masthead flies the motto, *semper eadem*."<sup>221</sup>

En los versos "and like a sunset were her lips / A stormy sunset on doomed ships" se establece una sutil identificación entre Niamh y la magia, espiritualidad o tradición que vendrá a llevar a la deriva a la ciencia, de acuerdo con la frecuente referencia metafórica de Yeats a la ciencia como galeón naufragio. Asimismo, Patrick interrumpe la narración de Oisin en este punto para interpolar el comentario: "You are still wrecked among heathen dreams", el cual conecta con el similitud utilizado en la descripción de los labios de Niamh. De igual forma, el lenguaje metafórico utilizado para la ciencia y la tradición en la declaración anterior de Yeats se hace eco nuevamente en el tercer libro, cuando Oisin se compara a un galeote hundido, volviendo a ofrecérsenos la imagen del barco destrozado en lo que constituye una visión profética momentánea del triunfo sobre la ciencia:

---

<sup>220</sup> Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine*, vol. I (Wheaton: The Theosophical Press, 1946) p. 671.

<sup>221</sup> *Letters to the New Island*, ed. Horace Reynolds (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1934) pp. 192-204 (Artículo "Irish Wonders", originalmente publicado en *The Providence Sunday Journal*).

Like me were some galley forsaken far off in Meridian isle,  
Remembering its long-oared companions, sails turning to  
    threadbare rags,  
No more to crawl on the seas with long oars mile after mile,  
But to be amid shooting of flies and flowering of rushes  
    and flags. (III, 117-120)

Se proclama aquí implícitamente -capturándose en forma de visión- el triunfo del ente femenino, de la naturaleza como la gran diosa frente al progreso fomentado por el hombre. Notamos que en la descripción de los labios Yeats ha invertido drásticamente el sentido de la comparación del poema de Comyn, que los presentaba dulces y balsámicos: "And more sweet was the taste of her balsam lips / Than honey mingled thro' red wine". Yeats introduce así el elemento de riesgo, de peligro, amenaza o profecía de destrucción, que coloca a Niamh en la línea de las mujeres de "La Belle Dame sans Merci" de Keats. Paralelamente, mediante la comparación de la descripción ofrecida por Mychael Comyn con la última versión de *Oisin* se deduce que la alteración más crucial y significativa es la sustitución de muchos de los colores del original por el blanco. Así ocurre con sus vestiduras, marrones en *The Lays of Oisin*:

A royal crown was on her head;  
And a brown mantle of precious silk,  
Spangled with stars of red gold,  
Covering her shoes down to the grass.

Comparemos este pasaje con el correspondiente en *Oisin*:

But down to her feet white vesture flowed,  
And with the glimmering crimson glowed,  
Of many a figured embroidery, (I, 25-28)

De forma similar, su cara, que en *The Lays of Oisin* se describe sonrosada: "redder were her cheeks than the rose, / Fairer was her visage than the swan upon the waves", pasa trágicamente a ser *pearl-pale*. Esta modificación establece una conexión con la luna, que por otra parte caracteriza a las primeras mujeres de su poesía: Dectora (*The Shadowy Waters*), Niamh en *Oisin*, y que tendrá luego su eco en Fand en el drama *The Only Jelousy of Emer*. En esta obra pregunta el fantasma de Cuchulain:

*Ghost of Cuchulain.* Who is it stands before me there  
Shedding such light from limb and hair  
As when the moon, complete at last  
With every iabouring crescent past,  
And lonely with extreme delight,  
Flings out upon the fifteenth night?<sup>222</sup>

La diosa representa aquí la fase número quince de la gran rueda lunar del sistema yeatsiano, la de la máxima belleza, y al mismo tiempo se presenta como una diosa lunar. Así lo reconoce Reginald Skene en su estudio *The Cuchulain Plays by W.B. Yeats*, donde se avanza la teoría de que cada una de las obras centradas en torno al héroe Cuchulain representa una de las fases lunares:

"It is clear from Yeats' note on *The Only Jelousy of Emer*, and from certain speeches within the play, that this play is meant to be a dramatisation of Phase 15 on the great wheel of moon phases. But it is also clear that the Woman of the Sidhe is herself meant to be taken as a moon goddess at the stage of the full moon."<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> *The Collected Plays of W.B Yeats* (London: Papermac, 1990 [1934]), p. 291.

<sup>223</sup> Reginald Robert Skene, *The Cuchulain Plays by W.B. Yeats: A Study* (London: Macmillan, 1974) p. 51. La teoría de este estudiioso acerca de la aparición de la diosa lunar en las obras dramáticas de Yeats centradas en torno al héroe ultroniano Cuchulain queda resumida en las siguientes declaraciones del propio Skene: "Both 'The Phases of the Moon' and the five-play Cuchulain cycle tell the story of the progress of the human soul as it moves from absorption in the objective world to subjective realisation and back again to absorption in the objective world." (*ibid*, 50). Asimismo, dirá: "As I have pointed out, the cycle of Cuchulain plays may be seen as

La nota a la que se refiere Reginald Skene se halla contenida en la introducción a *The Only Jelousy of Emer* escrita por Yeats para su aparición en *Four Plays for Dancers*, en la cual el poeta revela:

"While writing these plays, intended for some fifty people in a drawing-room or studio [...] so rejoiced in my freedom from the stupidity of an ordinary audience that I have filled "the Only Jelousy of Emer" with those little known convictions about the nature and history of a woman's beauty, which Robartes found in the *Speculum of Gyraldus* and in *Arabia Deserta* [...] among the Judwalis. The soul through each cycle of its development is held to incarnate through twenty-eight typical incarnations, correspondences to the phases of the moon, the light part of the moon's disc symbolizing the subjective and the dark part [...] the objective nature, the wholly dark moon (called Phase 1) and the wholly light (called Phase 15) symbolizing complete objectivity and complete subjectivity respectively."<sup>224</sup>

Aunque el simbolismo de las veintiocho fases de la luna -teoría desarrollada en *A Vision*- no se hace aún manifiesto en la presentación de la figura de Niamh, ésta se acerca ya a las diosas lunares de Yeats, hecho reforzado por la propia declaración de la joven, quien dirá que ha de estar en su tierra cuando caiga el sol, lo cual constituye una nueva asociación entre ella y la luna:

Then she sighed gently, 'It grows late.  
Music and love and sleep await,  
Where I would be when the white moon climbs,

---

the story of the romance between the Sun and the Moon. Read this way, the emphasis is thrown on the moon goddess herself in her changing aspects as we follow her through the course of a full lunar month. The most prominent plays in this pattern are *At the Hawk's Well* and *The Only Jelousy of Emer*, representing as they do the dark and the full moon respectively." (ibid, 53)

<sup>224</sup> *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, ed. R.K. Alspach (London: Macmillan, 1966), p. 566.

'The red sun falls and the world grows dim.' (I, 102-5)

Yeats la transforma y la acerca a las diosas lunares características en su obra, de ahí que el color predominante en su descripción sea el blanco. La joven que se nos describe en *Lays*, aunque de cutis blanco, está llena de vida: mejillas rosas, labios dulces. La Niamh de Yeats es pálida, y sus labios auguran peligros. Y, de hecho, ese "*pearl-pale*" que se repite, es -como veíamos antes- indicador de la vida eterna de la que ella goza, por la asociación con la perla, pero, al mismo tiempo, refuerza las connotaciones lunares de esta figura.

Paralelamente, el carmesí convierte la profusión de paz evocada por la combinación de oro y plata en algo más fuerte, más arriesgado, apocalíptico. Las connotaciones mágicas e iniciáticas del rojo intenso son reconocidas en el *Diccionario de los Símbolos*. Se diferencian aquí dos clases de rojo:

"Pero hay dos rojos, el uno nocturno, hembra, que posee un poder de atracción centrípeto, y el otro diurno, macho, centrífugo, remolinante como un sol, que lanza su brillo sobre todas las cosas con una potencia inmensa e irresistible."<sup>225</sup>

El rojo nocturno, el que nos interesa aquí, es el "rojo oscuro", al que se denomina "color iniciático y centrípeto":

"El rojo nocturno, centrípeto, es el color del fuego central del hombre y de la tierra, y el del atanor de los alquimistas, donde se opera la digestión, la maduración y la regeneración del ser o de la obra. [...] Es secreto, es el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas y de los océanos primordiales. Es el color del alma, de la libido y del corazón. Es el color de la ciencia, el del conocimiento esotérico, prohibido a los no iniciados, y que los sabios disimulan bajo su manto; en las láminas de los Tarots, el Eremita, la Gran

---

<sup>225</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los Símbolos* (Barcelona: Editorial Herder, 1986) p. 888.

**Sacerdotisa y la Emperatriz llevan un vestido rojo bajo una capa o un manto azul: los tres en grados diversos, representan la ciencia secreta." (ibid, 888)**

El valor iniciático de dicho color es puesto aquí de relieve:

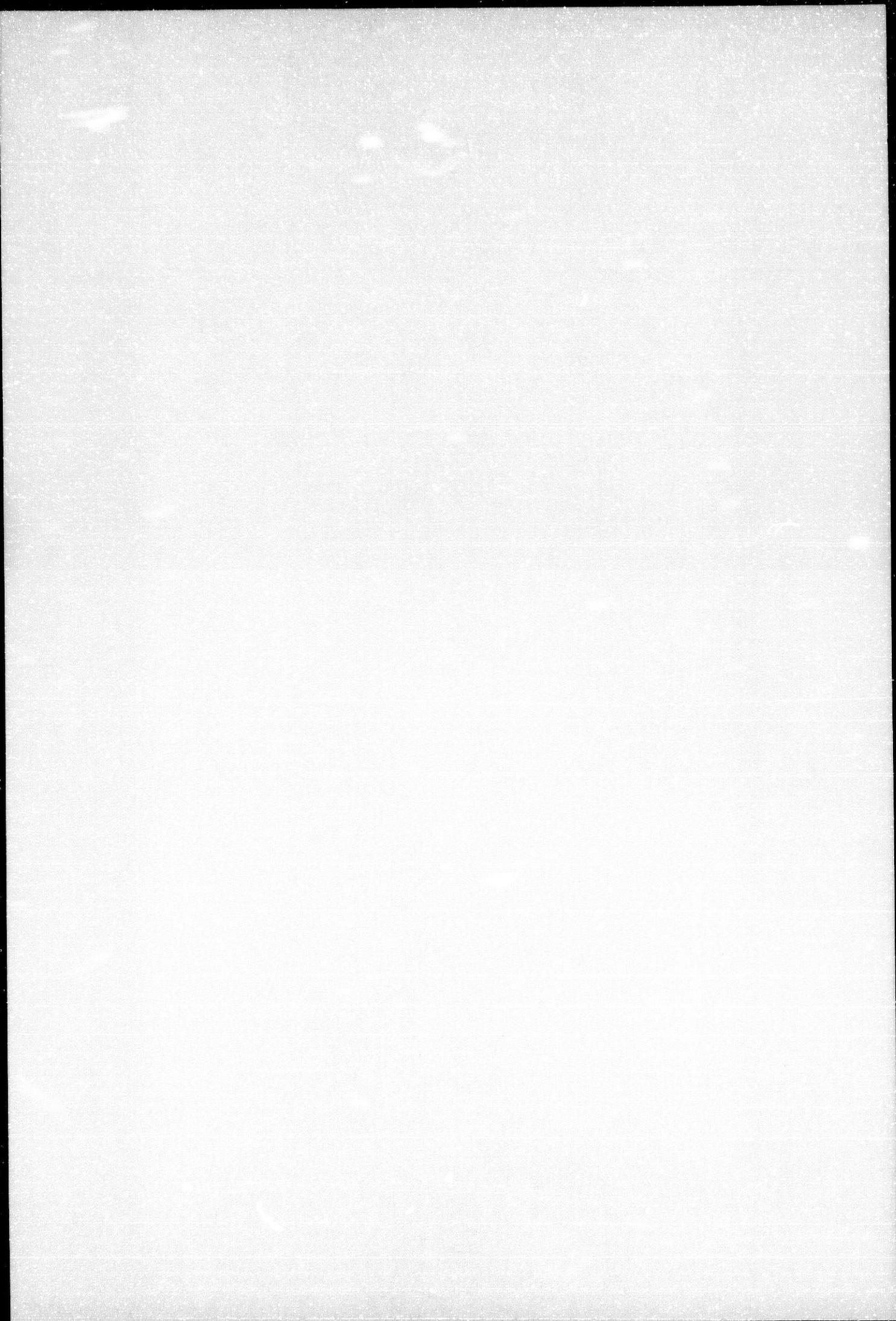
**"Ese rojo, según se ve, es matriarcal. No es lícitamente visible más que en el curso de la muerte iniciática, en la que toma un valor sacramental: los iniciados a los misterios de Cibeles habían bajado a un foso donde recibían sobre el cuerpo la sangre de un toro o de un morueco, situado sobre una reja encima del foso y ritualmente sacrificado encima de ellos, mientras que una serpiente iba a beber directamente de la herida de la víctima." (ibid, 888)**

De acuerdo con todo lo que hemos visto, podemos concluir que Yeats se basa en la imagen de Niamh ofrecida en la tradición para acentuar y entretejer elementos simbólicos de marcado cariz ocultista y valor mágico. Como resultado, su presentación la acerca a esa Gran Madre de la que habla Crowley, y que en todos los sistemas ocultistas está unida inherentemente al proceso iniciático (y de forma especial en la tradición celta). Esa llamada de Oisin evoca, por tanto, la invitación a la iniciación en los misterios, que se celebran siempre en honor o veneración de una diosa, tanto los misterios a Proserpina en los ritos grecolatinos, o los ejecutados en honor a Ceres en los misterios eleusinos (de los cuales toman los oficiadores en la Golden Dawn los nombres empleados en sus ceremonias) o en los propios rituales de iniciación druídicos. Esto es aseverado por W.Y. Evans Wentz, quien ofrece un estudio comparativo entre los misterios druídicos y los de la antigüedad greco-latina, y concluye que en ambos se da una identidad de elementos, siendo el principal el de la dama que atraviesa el umbral del más allá, manifestación simbólica de un rito iniciático:

"The Rites of Proserpine had many counterparts. Thus, to pass on to another parallel, in the Mysteries of Eleusis the disappearance of the Maiden into the under-world, into Hades, the land of the dead, was continually re-enacted in a sacred drama, and it no doubt was one of the principal rites attending initiation."<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Evans Wentz, *The Fairy-Faith in Celtic Countries*, op. cit., p. 338.



## **VI. LA ISLA DE LA DANZA**

"The Island of Dancing", la primera isla visitada por Oisin y Niamh, responde a la presentación prototípica del *otherworld* como una región de juventud eterna. Según reza en las antiguas historias, en *Tir-nà-noge*, la Isla de la Juventud, el visitante encontrará pájaros mágicos que cantan sin cesar, frondosos bosques a través de los cuales se introducen los viajeros, arroyos de verano eterno, y seres que se dedican a bailar y cantar. Tales islas aparecían como una especie de panel mediante el cual se revelaban imaginísticamente al viajero los misterios, lo cual es aprovechado por Yeats para evocar prácticas y escenas simbólicas que hacen eco de la parafernalia y el entramado ritual y doctrinal propio de toda orden mágica, y en concreto de la Golden Dawn, a la vez que -supuestamente- de las escuelas druídicas. El propósito de esta dimensión pictórica es, por ende, análogo al de un tapiz pompeyano mencionado por J. Chevalier como medio de ilustrar que los símbolos "revelan velando y velan revelando":

|

"En la célebre Casa de los Misterios de Pompeya, que las cenizas del Vesubio recubrieron durante siglos, una admirable pintura malva sobre fondo rojo evoca el desvelamiento de los misterios en el curso de una ceremonia de iniciación. Los símbolos están perfectamente dibujados, los gestos rituales esbozados, el velo alzado, pero para los no iniciados el misterio permanece por completo, y cargado de equívocos." (*Diccionario de los Símbolos*, op. cit., 16)

Si en cada una de las tres islas del poema se aisla una actividad, la predominante aquí es la danza, el movimiento ritual, que se extiende a todos los componentes de la isla: los habitantes, los árboles y los pájaros. Hallamos, por consiguiente, una elaboración poética, mediante la utilización de imágenes simbólicas características en la tradición irlandesa, de la fase ritual y doctrinal de la experiencia mágica. En efecto, la primera visión de Oisin al acercarse a esta isla la conforman unos árboles que se comparan a dedos quemados u hollinosos por encontrarse gráficamente superpuestos sobre el centro del sol poniente, que desciende hasta el nivel de la isla y del mar. Se trata de una imagen impactante y repentina, ya que aparecen de pronto, como en una especie de brusca o súbita revelación:

But now a wandering land breeze came  
And a far sound of feathery quires;  
It seemed to blow from the dying flame,  
They seemed to sing in the smouldering fires.  
The horse towards the music raced,  
Neighing along the lifeless waste;  
Like sooty fingers, many a tree  
Rose ever out of the warm sea;  
And they were trembling ceaselessly,  
As though they all were beating time,  
Upon the centre of the sun,  
To that low laughing woodland rhyme. (l. 169-176)

El movimiento rítmico y continuado de estos árboles, que anticipa la actividad primordial en la isla, es provocado por multitud de pájaros, posados sobre sus ramas:

And, now our wandering hours were done,  
We cantered to the shore, and knew  
The reason of the trembling trees:

Round every branch the song-birds flew,  
Or clung thereon like swarming bees;  
While round the shore a million stood  
Like drops of frozen rainbow light,  
And pondered in a soft vain mood  
Upon their shadows in the tide,  
And told the purple deeps their pride,  
And murmured snatches of delight; (l. 177-187)

Los pájaros -como vimos- eran asociados en la tradición irlandesa a las hadas y a las almas o espíritus de los muertos, lo cual es, por otra parte, común a casi todas las tradiciones, dada la ligereza y condición aérea del pájaro, capaz de ascender a las más altas capas de la atmósfera y perderse en las alturas, hecho que le confiere un valor simbólico como ente celestial. Su idoneidad para evocar lo espiritual es corroborada por la representación, dentro de la tradición cristiana, del Espíritu Santo en forma de paloma.

En la primera etapa yeatsiana los pájaros son un elemento fundamental, a menudo empleados para representar la liberación de lo material, y casi siempre asociados a las islas de las Tribus de Dana. Por ejemplo, el poema "The White Birds", incluido en *The Rose*, se inicia con el verso: "I would that we were, my beloved, white birds on the foam of the sea!". Manifiesta aquí el poeta su deseo de transformarse en pájaro en compañía de su amada, para superar de ese modo las limitaciones del mundo y de sus vidas, y unirse a ella en un amor atemporal:

For I would we were changed to white birds on the  
wandering foam: I and you!  
I am haunted by numberless islands, and many a Danaan  
shore,  
Where Time would surely forget us, and Sorrow come near  
us no more; (8-10)

También en *The Shadowy Waters* constituyen los pájaros el estadio resultante del escape del cuerpo y la materia:

*Forgael. There, there they  
come! Gull, ganner, or diver,  
But with a man's head, or a fair woman's,  
They hover over the masthead awhile  
To wait their friends; but when their friends have come  
They'll fly upon that secret way of theirs.  
One - and one - a couple - five together;  
And I will hear them talking in a minute.  
Yes, voices! but I do not catch the words.  
Now I can hear. There's one of them that says,  
'How light we are, now we are changed to birds!'  
Another answers, 'Maybe we shall find  
Our heart's desire now that we are so light.'* (243-255)

En este poema dramático, pájaros con cabezas de humanos se aparecen a Forgael, antiguo rey de Irlanda, prometiéndole un amor sobrenatural. El propio Yeats ofrece en 1906 un resumen del argumento de *The Shadowy Waters*, en el que avanza la siguiente aclaración sobre los pájaros de la obra: "These birds were the souls of the dead, and he followed them over seas towards the sunset, where their final rest is." (VP, 750). Forgael sigue a estos pájaros emprendiendo un viaje por mar, en el transcurso del cual encuentra un barco, y en éste a una joven, Dectora, con la que finalmente se unirá en un amor inmortal: "...Forgael and the woman drifted on alone following the birds, awaiting death and what comes after, or some mysterious transformation of the flesh, an embodiment of every lover's dream." (ibid) La transición de hombre a pájaro, aquí y en general en la primera etapa yeatsiana, representa la transformación de la materia en espíritu, como forma de liberarse de las ataduras de lo material y del mundo. Dicha transición, con un fin amoroso en "The White Birds" y en *The Shadowy Waters*, era ya un tema fundamental en *The Wanderings of Oisin*, dotada en este

último poema de una orientación mágica. En efecto, los pájaros aquí parecen estar experimentando una progresión alquímica, lo cual es sugerido mediante su asociación con los cuatro elementos. Recordemos que para el cabalista y el estudioso de la Golden Dawn la progresión mágica y espiritual se realizaba mediante un proceso gradual que iba emparejado a la apropiación simbólica de los elementos tierra, agua, aire y fuego, de ahí que en los rituales de entrada a cada uno de los cuatro primeros grados de la orden se celebrara la conquista simbólica de un determinado elemento por parte del candidato. Dicho proceso se sugiere en la descripción de los pájaros (y, como veremos, en la de los danzantes). En primer lugar, por tratarse de criaturas aéreas, los pájaros son por naturaleza seres del aire. De hecho, muchos de ellos vuelan sobre las aguas (I, 180). Se les asocia, además, con el elemento fuego, ya que en la imagen inicial se describen formando parte del sol; también con el agua, al relacionarse con la orilla (I, 182), y con la corriente, en la cual se reflejan (I, 185); y, finalmente, la asociación con el elemento tierra viene dada por la ubicación de muchos de ellos sobre las ramas de los árboles (I, 180). Al mismo tiempo, mediante el símil "like drops of frozen rainbow light" se presentan como seres de luz, lo cual es característico de los seres perfectos y los cuerpos astrales. Paralelamente, el estado de perfección alcanzado, del cual parecen vanagloriarse estas criaturas, se sugiere en los siguientes versos, en los que aparecen dedicados a la autocontemplación solipsista:

And pondered in a soft vain mood  
Upon their shadows in the tide,  
And told the purple deeps their pride,  
And murmured snatches of delight; (I, 184-187)

Tal grado de sublimidad caracteriza asimismo a los pájaros de *The Shadowy Waters*, interpretados por Michael Sidnell en los términos siguientes:

"white birds are also used as symbols of Danaan light and beauty. [...] As in the poem "The White Birds" (1892), those in the play symbolize a state of uncomplicated, eternal peace and fulfilled love."<sup>227</sup> Sin embargo, no es la autocontemplación extática la única ocupación de las aves en la primera isla de *Oisin*, ya que, al igual que los árboles, participan de la actividad predominante en la isla: el movimiento rítmico, de ahí que hagan eco del tema fundamental del libro I. Al final de éste, en una canción entonada por los danzantes, se ofrece una visión caótica de los pájaros: "A storm of birds in the Asian trees / Like tulips in the air a-winging". (I, 416-417). Si los pájaros comparten la actividad de los danzantes, a su vez éstos, que constituyen el siguiente encuentro de Oisin y Niamh, se asemejan a las aves de la isla. Como sucedía en el caso de los árboles, aparecen súbitamente:

And Niamh blew three merry notes  
Out of a little silver trump;  
And then an answering whispering flew  
Over the bare and woody land,  
A whisper of impetuous feet,  
And ever nearer, nearer grew;  
And from the woods rushed out a band  
of men and ladies, hand in hand,  
And singing, singing all together;  
Their brows were white as fragrant milk,  
Their cloaks made out of yellow silk,  
And trimmed with many a crimson feather;  
And when they saw the cloak I wore  
Was dime with mire of a mortal shore,  
They fingered it and gazed on me  
And laughed like murmurs of the sea; (I, 195-210)

---

<sup>227</sup> Michael Sidnell, Michael J., George P. Mayhew, & David R. Clark, *Druid Craft: The Art of Writing 'The Shadowy Waters'* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1971), p. 25.

Aunque Yeats parte de la tradición mitológica irlandesa, realiza una transformación considerable en la presentación de estas figuras, ya que estos seres, supuestamente pertenecientes a las Tribus de Dana, poco tienen que ver con dichos dioses tal como éstos aparecían en los textos irlandeses, no sólo en aquellos centrados en torno a la etapa mitológica, sino en los correspondientes a los ciclos heroico y osiánico, en los cuales los *Danann* se mezclan con los héroes. En primer lugar, mientras en la tradición irlandesa los dioses son figuras individuales, con nombres propios -Lugh, Manannan o Dagda- y caracteres bien perfilados, impera aquí, sin embargo, lo grupal. Los danzantes, que ríen, cantan y bailan al unísono, componen un gran cuerpo indiferenciado, hecho que, por otra parte, es característico de la primera etapa yeatsiana, en la cual las gentes del *sidhe* se acercan más a las hadas del folklore que a los dioses individualizados de la tradición. El sentido de unidad se hace manifiesto en los versos anteriores mediante la utilización del término colectivo "band" en la descripción de su salida de los bosques: "from the woods rushed out a band", y es reforzado por el hecho de que vayan cogidos de la mano, formando una especie de rosario viviente, y entonando un canto a coro: "singing all together". En este sentido, desde el principio se hace evidente su calidad como seres del canto y la danza. La propia expresión "impetuous feet" sugiere ya la inclinación al baile característica de estas criaturas.

De otro lado, si en las historias del ciclo mitológico se atribuían a los *Danann* cualidades físicas y morales propias de los mortales, los danzantes de *Oisin* son etéreos y de complejión no humana, asociándose a los cuatro elementos, tal como sucedía con los pájaros. En primer lugar, la relación con el elemento tierra viene dada por su procedencia de los bosques, ya que el terreno por el cual se mueven se describe repetidamente "woody". Por otra parte, su constitución parece ser acuosa. El sonido que producen es vacuo; su risa, provocada por la contemplación del manto mortal de Oisin, se compara a los

murmurlos del mar (l. 207-210). Sus ojos están constantemente humedecidas: "And showed their eyes with teardrops dim," (l. 256); "From dewy eyes..." (l. 310); "But the love-dew dims our eyes till the day..." (l. 424). Ellos mismos son figuras líquidas, etéreas: "Some danced like shadows on the mountains" (l. 388); "Their brows were white as fragrant milk" (l. 204); "Like drops of honey came their words, / But fainter than a young lamb's bleat." (l. 398-399). De otro lado, la asociación con el fuego, más sutil, se concreta mediante su comparación a llamas: "And one a sceptre flashing out / Wild flames of red and gold and blue,/ Like to a merry wandering rout/ Of dancers leaping in the air" (l. 251-254). Además, los colores de sus túnicas, de seda amarilla y adornadas con plumas rojas, refuerzan la asociación con este elemento.

Sin embargo, a nuestro modo de ver, la característica más marcada de los pobladores de esta isla es su similitud con los pájaros, y en consecuencia su relación con el elemento aire. En efecto, en los versos citados anteriormente la descripción ofrecida los acerca inequívocamente a la naturaleza de las aves que pueblan la isla. A ello responde la utilización del término "flew"; el susurro que producen al llegar; el verbo empleado para referirse a su salida del bosque: "rushed out"; sus cantos corales al unísono: "singing, singing all together"; y las plumas con que van adornados sus mantos. El contraste entre los mantos, de seda amarilla, y las plumas, de color carmesí -contraste que se ve reforzado por la blancura de su tez-, suscita una semejanza con los pájaros multicolores que encontramos en las historias irlandesas estudiadas en el capítulo IV. De hecho, en la versión de 1889 se les llamaba "The many-coloured dancers" (VP, p. 21). En realidad, en la intervención de Niamh al comienzo del poema -en la cual la diosa enumeraba a Oisin los placeres que lo aguardaban en el más allá- se establecía ya una comparación entre estos seres y los pájaros de la isla: "And a hundred ladies, merry as birds..." (l. 96). También la propia diosa es comparada a un pájaro asustado al final del libro I:

Thereon young Niamh softly came  
And caught my hands, but spake no word  
Save only many times my name,  
In murmurs, like a frightened bird (I, 373-376).

Otra aproximación a la naturaleza de pájaros es, de hecho, su voz, su carácter leve y espiritual, ya que estos seres se dirigen a Aengus "with low murmurs" (I, 255). Tanto sus voces como las de Niamh son suaves y susurrantes: "Like drops of honey came their words, / But fainter than a young lamb's bleat" (I, 398-399). La ligereza y suavidad que los caracteriza se manifiesta igualmente en su tacto. Tocan (o rozan) el cetro de Aengus con la punta de sus dedos: "And touched it with their finger-tips" (I, 261). De igual forma, Niamh rozará con la punta de sus dedos los labios de Oisin: "And sighing laid the pearly tip / Of one long finger on my lip." (I, 150-151). Los danzantes, en definitiva, se encuentran en un estado intermedio entre hombre y pájaro, y, como las aves de la isla, se asocian con la corriente y con el elemento tierra (*woods*).

La metamorfosis experimentada por estas figuras constituye una elaboración de temas mitológicos y creencias populares en torno a los pájaros del *otherworld* y a la asimilación de cualidades propias de éstos por parte de los habitantes de tales regiones, ejemplos de los cuales se vieron ya en el capítulo IV. Se daba, por ejemplo, en la primera isla de *The Adventure of Cian's son Teigue*, poblada por pájaros de plumaje exótico, en donde los viajeros comen unos huevos que hacen que les salgan plumas. La relevancia del motivo de los pájaros y sus plumas en las historias irlandesas, a su vez, constituye un reflejo del valor mágico conferido a la utilización de plumas y adornos en la tradición druídica, hecho que se pone de manifiesto en el siguiente comentario de Caitlín Matthews sobre las insignias del poeta:

"The magical regalia of the poet was not complete without his tuigen, or bird-mantle. This was a feathered cloak, very similar to those still worn by the Maoris of New Zealand. The *tuigen* was made of 'the skins of birds white and many-coloured...from the girdle downwards, and of mallards' necks and of their crests from the girdle upwards to the neck'. Other sources say that the *tuigen* was predominantly of small songbird's feathers, but that neck was made of the skin and feathers of the swan, with the swan's neck hanging down behind like the tippet on a modern university gown.

Other stories tell of druids, such as Mog Ruith, wearing ceremonial bullshides and donning headdresses of birds' feathers. All these descriptions give us a picture of a professional class who were firmly rooted in their original native tradition which synthesised magic, shamanism and originative memory techniques."<sup>228</sup>

Según el informe de un buen número de estudiosos, entre los cuales se cuenta Ward Rutherford en su libro *The Druids and their Heritage*<sup>229</sup>, en las antiguas escuelas druídicas tanto el druida como los aprendices vestían túnicas con bordados y adornos de carácter mágico, y el color de los mismos atendía a la actividad o ritual que se celebrase en cada momento. Esta práctica es análoga a la llevada a cabo en la Golden Dawn, ya que en esta orden, como vimos, para la celebración de sus rituales y ceremonias, los adeptos vestían túnicas de diferentes colores según la ocasión, en las cuales inscribían determinadas insignias, de acuerdo con el grado al cual pertenecían. Las plumas, por tanto, son un elemento equivalente a los adornos o emblemas que se van adquiriendo

---

<sup>228</sup> Caitlín Matthews, *The Elements of the Celtic Tradition* (Shaftesbury, Dorset. Rockport, Massachusetts: Element, 1991 [1989]), pp. 49-50.

<sup>229</sup> Aquí leemos: "[...]the Druidic manner of dress derives from the shamanic tradition which suited costume to occasion. The description of Druids given in the Irish myths lend support to this. In one context, a dress of coloured cloak and earrings of gold is mentioned. The great Druid, Mac Roth, is described as putting on the "skin of a hornless, dun-coloured bull" and "a speckled bird headdress" with fluttering wings, as Ross says, a typically shamanistic appearance, but which makes clear that there was no single set of Druidic vestments." (Ward Rutherford, *The Druids and their Heritage*, London & New York: Gordon & Cremonesi Publishers, 1978, p. 65).

en el proceso mágico. Dicho elemento -que ya en la tradición celta simbolizaba la transformación o evolución mágica- es retomado por Yeats en el poema, no sólo en la elaboración de la primera isla, sino también en la tercera, la Isla del Olvido, en la cual aparecen héroes de proporciones gigantescas con plumas en sus orejas y garras de pájaro. La transformación hacia la naturaleza de pájaros en que se presentan los habitantes de la primera y la tercera isla indica su pertenencia al mundo mágico.

El valor simbólico atribuido a la pluma en la tradición celta se hace extensible a otras culturas, como se pone de manifiesto en el *Diccionario de los Símbolos*, donde se relaciona el simbolismo de este elemento con "la noción general de ligereza espiritual y elevación de la tierra al cielo", y con las Islas Míticas de los Inmortales en ciertas religiones:

"La ligereza y el poder de volar son lo propio de los Inmortales taoístas, que pueden así alcanzar las Islas de los Inmortales. La etimología misma de los caracteres que los designan hace aparecer el poder de elevarse en los aires. La dietética que les es particular les hace crecer sobre el cuerpo plumones o plumas. Sus hábitos se parecen a veces a los de las aves." (*Diccionario de los Símbolos*, *op. cit.*, 69)

El simbolismo de la pluma entra en juego en otras obras yeatsianas. Por ejemplo, en la historia *The Wisdom of the King*, incluida en *Mythologies*, las plumas aparecen como elemento sobrenatural, característico de las gentes del *sidhe*. En dicha historia ciertas hadas, presentadas como mujeres con plumas de halcón en vez de pelo, visitan a un príncipe y mezclan su sangre con la de ellas, imbuyéndolo de una gran sabiduría, si bien su pelo se ve convertido en plumas. Notamos que estos seres, al igual que los danzantes de *Oisin*, se asocian a los

bosques oscuros: "Open! for I am a crone of the grey hawk, and I come from the darkness of the great wood."<sup>230</sup>

También la pluma está dotada de un valor semejante en la historia *Rosa Alchemica*, asimismo incluida en *Mythologies*, en la que el protagonista es invadido por las plumas de los pavos reales de un tapiz "full of the blue and bronze of peacocks"<sup>231</sup>, en el justo momento en que se dispone a rebelarse físicamente contra aquel que pretende iniciarle en una orden secreta:

"I had grown suddenly angry, and seizing the alembic from the table, was about to rise and strike him, when the peacocks on the door behind him appeared to grow immense; and then the alembic fell from my fingers and I was drowned in a tide of green and blue and broze feathers, and as I struggled hopelessly I heard a distant voice saying, 'Our master Avicenna has written that all life proceeds out of corruption.' The glittering feathers had now covered me completely, and I knew that I had struggled for hundred of years, and was conquered at last." (ibid, 276)

El simbolismo inherente a los pájaros de Hera está aquí estrechamente ligado a la iniciación mágica. Steven Putzel asocia estos pavos reales con el proceso denominado por los alquimistas "cola de pavo real", nombre otorgado a la gama de colores que precede a la síntesis y fusión final de los elementos:

"These 'Peacocks of Hera', which also appear on the sides and lid of the ornate box housing Robartes's mystical book, become the alchemical *cauda pavonis* or 'peacock's tail' -'the exquisite display of colours' that heralds 'the imminent synthesis of all qualities and elements'. "<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> *Mythologies* (London: Papermac, 1989 [1959]), p. 165.

<sup>231</sup> *Mythologies*, *op. cit.*, p. 268.

<sup>232</sup> Steven Putzel, *Reconstructing Yeats: The Secret Rose and The Wind among the Reeds* (Dublin: Gill & Macmillan. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1986), p. 109.

En efecto, el estadio precedente a la consecución de la Gran Obra o transformación de los metales en oro se caracteriza por la aparición, en la mezcla sometida a la transmutación, de una variada gama de colores, según informa Jackes Sadoul en *Alchemists and Gold*. Distingue este estudioso tres fases en el proceso alquímico, sobre cada una de las cuales los alquimistas habrían ofrecido información aislada, que él intenta reunir recopilando las indicaciones avanzadas sobre el proceso alquímico por Fulcanelli, Cylian y Philalethes. Dentro de la tercera y última fase, según indica Sadoul, existen siete operaciones, y en cada una de las mismas la mezcla irá adoptando distintos colores<sup>233</sup>. En el sexto estadio, "which is that of Mars or Iron" (ibid, 253), se produce el fenómeno conocido como "cola de pavo real":

"The dominant colour in this Regimen is a kind of indefinite orange mixture, shading into yellow and brownish lemon; and thereafter all the colours of the rainbow and of a peacock's tail will be seen; but they are only passing." (ibid, 253. El subrayado es mío)

---

<sup>233</sup> Jackes Sadoul, *Alchemists and Gold* (London: Neville Spearman, 1972). Los pasajes relacionados con el proceso denominado "Third Work", esto es, la tercera fase de la obra, están tomados, según reconoce el autor, del capítulo 23 de *Open Door into the Secret Palace of the King* de Philateles.

La mezcla sufre una serie de transformaciones a lo largo de esta tercera fase. Por lo que respecta al color, en la primera operación - "the first Regimen of the Work, which is that of Philosophic Mercury"- aparecen diferentes colores, los cuales se mezclan hasta que la materia se torna negra. Durante "the Second Regimen of the Work, which is that of Saturn or Lead" (ibid, 250), "in it only a single colour is seen, which is a very deep black" (ibid). En el tercer estadio, "that of Jupiter or Tin" (ibid, 251), vuelven a surgir gran variedad de colores, hasta que, finalmente, "a whiteness will develop on the inner sides of the vessel in the form of little filaments or hairs" (ibid, 251). Durante el estadio siguiente, "the Fourth Regimen, which is that of the Moon or Philosophic Silver" (ibid, 251), la mezcla se tornará blanca: "[...]; in its passage from black to white all intermediate colours will be seen and, as they fade, everything becomes white -though not perfectly white from the very first day; but from being just white, it will become a dazzling white, little by little, gradually." (ibid, 252)

Posteriormente, en el quinto estadio, "that of Venus or Copper" (ibid, 252), nuevamente se distinguen múltiples colores, y, en el siguiente, se da el fenómeno conocido como "cola de pavo real", tras el cual, en el último estadio, la mezcla se torna dorada, y, finalmente, de una tonalidad rojo oscuro.

Aunque esta descripción se refiere a la transformación experimentada por el metal en la alquimia real o química, tanto Yeats como A.E. Waite -uno de los fundadores de la Golden Dawn- y otros ocultistas de la época, al hablar de alquimia, se referían preferentemente a un proceso espiritual de purificación del alma. A.E. Waite subraya el surgimiento de esta tendencia en *The Secret Tradition in Alchemy*, volumen en el cual se propone investigar si desde los primeros escritos alquímicos existía ya el concepto de alquimia espiritual, esto es, si se dotaba de un sentido alegórico al proceso alquímico:

"There has grown up in mystical circles, more especially of recent years, and there has been reflected thence among persons outside the circles, even in the secular press, a feeling that Alchemy was in a reality a spiritual experiment, connoting spiritual attainments, "veiled in allegory and illustrated by symbols," and neither a dark groping in mere physics nor a successful attempt to transmute metals, literally understood. Those who have met with alchemical texts seem to find such a notion confirmed by the deep religious fervour displayed in many and the suggestion there and here of Spiritual Mysteries which are analogous to the Hermetic Work [...]." <sup>234</sup>

De este modo, los procesos descritos por Jackes Sadoul -el estadio negro, el blanco y el rojo- son relacionados aquí con la evolución espiritual, ya que A.E. Waite recoge la relación establecida por no pocos estudiosos alquimistas entre los procesos químicos experimentados en la Gran Obra con el proceso de regeneración del alma:

"[...] Hitchcock reaffirms his position, namely, that there is but one subject within the wide circle of human interests that can give a Key to the cryptic literature and the Art for which it stands: it is

---

<sup>234</sup> Arthur Edward Waite, *The Secret Tradition in Alchemy: Its Development and Records* (London: Stuart & Watkins, 1969 [London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1926]), pp. 3-4.

that of which is known in theology and in religious experience as Spiritual Regeneration. It is the Gift of God which was investigated by the alchemists as a work of Nature within Nature. "The repentance which in religion is said to begin conversion is the 'philosophical contrition' of Hermetic allegory. It is the first step of man towards the discovery of his whole being. They also called it the **black state** of the Matter, in which was carried on the work of dissolution, calcination, separation and so forth, after which results purification, the **white state**", and this "contains the red, as the black contained the white". The eduction of the glorious and radiant **red state** ultimated in the fixation of perfection of the Matter, and then the soul was supposed to have entered into its true repose in God."<sup>235</sup>

También Yeats concibe la alquimia en sentido alegórico, según la definición ofrecida en *Rosa Alchemica* (1897): "...alchemy was the gradual distillation of the contents of the soul, until they were ready to put off the mortal and put on the immortal." (*Mythologies, op. cit.*, 283-284). Dado que el protagonista de *Rosa Alchemica* evoca los orígenes de la Orden of the Rosa Alchemica, la cual habría surgido cuando un grupo de "six students, of Celtic descent, gave themselves separately to the study of alchemy, and solved, one the mystery of the Pelican, another the mystery of the Green Dragon, another the mystery of the Eagle, another that of Salt and Mercury" (*ibid.*, 283), y a la cual el propio protagonista pertenecería, la interpretación de Steven Putzel de las plumas de pavo real en esta historia parece justificada.

Sin referirse concretamente a la evolución alquímica, Michael Sidnell relaciona la blancura de los pájaros de *The Shadowy Waters* con un estadio de síntesis resultante tras la reunión final de la multiplicidad de los elementos de la naturaleza: "It expresses the welcome reunification of the multi-colored

---

<sup>235</sup> A.E. Waite, 38. (El subrayado es mío). Las frases que aparecen entre comillas en el pasaje constituyen citas del propio A.E. Waite, correspondientes al volumen *Remarks on Alchemy and the Alchemists*, escrito -según indica el propio Waite- y publicado de forma anónima por el general E.A. Hitchcock en el año 1857, página 255.

complexity of nature into eternal peace"<sup>236</sup>, estadio que guarda relación a su vez con el "estadio blanco" de la obra alquímica. En este sentido, los pájaros de la Isla de la Danza en *The Wanderings of Oisin*, por ser de carácter multicolor, evocan la fase de "cola de pavo real", aquella que da paso a la consecución del proceso, esto es, al grado mayor de espiritualidad. También los habitantes de la isla se describían "many-coloured" (VP, 21) en la primera versión del poema. De hecho, las túnicas amarillas y las plumas rojas de los danzantes son comparables al traje con el que es ataviado el protagonista de la aventura espiritual en *Rosa Alchemica* -túnica carmesí- para llevar a cabo la danza mágica, paso indispensable para completar su iniciación: "He then robed me and himself in a costume which suggested by its shape both Greece and Egypt, but by its crimson colour a more passionate life than theirs..." (*Mythologies, op. cit.*, 286).

Continuando con el desarrollo de la aventura de Oisin, a requerimiento de Niamh héroe y diosa son conducidos por los pobladores de esta isla por largos senderos serpenteados a través de frondosos bosques hasta llevarlos a presencia de Aengus. Yeats hace uso nuevamente de un motivo usual en las historias irlandesas (recordemos el viaje de Cian y su paso por los bosques en *Inis locha*), y, paralelamente, de un elemento clave en la tradición druídica, ya que los bosques, dentro de esta última, constituyen el lugar sagrado en donde se entra en contacto con la realidad sobrenatural, el terreno propicio para el encuentro entre la dimensión material y la espiritual, y, por ende, el escenario en el cual se llevaban a cabo los antiguos rituales y se revelaban los misterios a los elegidos. En efecto, la alusión a los bosques aparece con una frecuencia insistente en la descripción de esta primera isla:

---

<sup>236</sup> Michael Sidnell, *Druid Craft: The Art of Writing 'The Shadowy Waters'*, *op. cit.*, p. 26.

And where the **woods** and waters meet  
We tied the horse in a leafy clump,  
And Niamh blew three merry notes  
Out of a little silver trump; (l, 193-196)

And then an answering whispering flew  
Over the bare and **woody** land, (l, 197-198)

And from the **woods** rushed out a band... (l, 201)

They led us by long and shadowy ways  
Where drops of dew in myriads fall,  
And tangled creepers every hour  
Blossom in some new crimson flower,  
And once a sudden laughter sprang  
From all their lips, and once they sang  
Together, while the **dark woods** rang,  
And made in all their distant parts,  
With boom of bees in honey-marts,  
A rumour of delighted hearts. (l, 221-230)

We danced to where in the winding thicket  
The damask roses, bloom on bloom,  
Like crimson meteors hang in the gloom, (l, 304-306)

The dance wound through the windless **woods**;  
The ever-summered solitudes; (l, 320-321)

Until the tossing arms grew still  
Upon the **woody** central hill; (l, 322-323)

O Patrick! For a hundred years  
I chased upon that **woody** shore... (l, 343-344)

We passed by **woods**, and lawns of clover, (l, 377)

Under the golden evening light,  
The Immortals moved among the fountains  
By rivers and the **woods'** old night; (l, 385-387. El subrayado es  
mío)

La insistencia del término "woods", a nuestro juicio, responde a la indicación de que estamos en un territorio mágico, de rituales e iniciaciones. En realidad, la relación entre el druida y el bosque es tan estrecha que, según indica Caitlín Mattnews, algunos estudiosos coinciden en afirmar que la palabra *druid*, en irlandés *drui*, podría derivar del sánscrito *veda*, ver o saber, o de *daur*, palabra gaélica cuyo significado es "roble". Esta estudiosa pone, asimismo, de relieve, la semejanza entre los términos irlandeses *fios* (sabiduría) y *fid* (bosque), y concluye:

"This close connections suggests that we should think of the druid as 'a knower of the woods' or 'the wood-sage', which would give us a closer feel of what the druid really was- a seer of great knowledge, whose closeness to the natural world put him or her in the position of a walker between the worlds of humankind and the unseen worlds." (*The Elements of the Celtic Tradition, op. cit.* 35)

El druida se relaciona íntimamente al bosque y a los árboles, y estos a su vez a la ciencia y el conocimiento, así como a lo sagrado. El santuario druídico se concibe como un claro en el bosque, al que se designa con el nombre de *nemeton*, como informa Ward Rutherford:

"The Celtic word for a sacred grove, *nemeton*, is cognate with the Latin *nemus*, meaning a clearing in a wood and possibly also with the Greek *tenemos* which, strictly, meant a piece of land apportioned to a god." (*The Druids and their Heritage, op.cit.*, 66)

El bosque es, además, el tablero mágico o material con el que el druida trabaja: con sus árboles y ramas, con sus plantas. Los árboles encierran la sabiduría, constituyendo una especie de abecedario, ya que el alfabeto *ogham*, sistema druídico de escritura, se forma a partir de la primera letra del nombre de

cada árbol<sup>237</sup>. Dicho alfabeto era utilizado para provocar hechizos y encantamientos, para enviar mensajes secretos, o como medio de adivinación. Al mismo tiempo, los druidas hacían uso de los árboles en rituales y prácticas mágicas, tales como aquel en torno al esqueje del muérdago. El árbol del que se extraía, el roble, gozaba igualmente de valor sagrado, aunque existían otros árboles de valor mágico, tales como el avellano. Ambas especies aparecen en la tercera isla de *Oisin*.

La profusión vegetal de los parajes recorridos por Oisin, Niamh y los danzantes, contrasta con el carácter baldío de la primera parte de la isla. El camino hasta llegar a Aengus se describe ensombrado ("shadowy"), de oscuros bosques ("dark woods") y fértil (223-224). Este territorio, asociado a la iniciación en los misterios, se contrapone a los árboles de la visión inicial. La fertilidad hallada ahora es debida a la proximidad de Aengus, fuente de iluminación de la isla, y que parece encontrarse en una especie de *nemeton*. En este sentido, John Unterecker percibía ya la relación de Aengus con el bosque:

"And as Niamh, whose name means both *beauty* and *brightness*,  
is linked to the shimmering birds, Aengus is linked to the trees.  
Niamh leads Oisin to him through a luxurious forest..."<sup>238</sup>

"As they sing, they lead Oisin through an alliterative, punning  
forest. From "the winding thicket" to "the windless woods" they  
weave and wander to arrived, winded, on "the woody central hill".  
(ibid)

Los senderos atravesados, por otra parte, evocan el camino horizontal, la marcha que aún no es ascendente, sino lineal, el progreso en el conocimiento de

---

<sup>237</sup> Véase Robert Graves, *The White Goddess* (London: Faber & Faber 1988 [1961]), pp. 165-271.

<sup>238</sup> *A Reader's Guide to William Butler Yeats* (London: Thames & Hudson, 1959), p. 52.

los misterios, lo cual contrasta con el recorrido seguido por Oisin en la segunda isla, que es fundamentalmente vertical (escalinata ascendente del castillo, al término de la cual se distingue una gaviota blanca: ascenso espiritual personal). Se dirigen ahora hacia Aengus, o sea, en busca de la revelación verbal y la danza ritual. La figura de Aengus es presentada en los siguientes términos:

She bade them bring us to the hall  
Where Aengus dreams, from sun to sun,  
A Druid dream of the end of days  
When the stars are to wane and the world be done.(I,217-220)

And now, still sad, we came to where  
A beautiful young man dreamed within  
A house of wattles, clay, and skin;  
One hand upheld his beardless chin,  
And one a sceptre flashing out  
Wild flames of red and gold and blue,  
Like to a merry wandering rout  
Of dancers leaping in the air;  
And men and ladies knelt them there  
And showed their eyes with teardrops dim,  
And with low murmurs prayed to him,  
And kissed the sceptre with red lips,  
And touched it with their finger-tips.  
He held that flashing sceptre up (I, 247-260)  
(canción)  
With one long glance for girl and boy  
And the pale blossom of the moon,  
He fell into a Druid swoon. (I, 287-289)

Uno de los aspectos en que el poema de Yeats diverge del que le sirvió de inspiración, *The Lays of Oisin*, es precisamente la aparición de Aengus. En Comyn, llegados al país de Niamh, encuentran al rey de La Tierra de la Juventud -no se trata de Aengus, dado que en la tradición éste no se presenta como el padre de Niamh-, y se celebra la boda de Oisin con la joven. Puesto que no se

da el elemento de nostalgia latente en *The Wanderings of Oisin*, la felicidad prometida tiene lugar tan pronto alcanzan la isla. Ya que la inclusión de Aengus es una iniciativa del propio Yeats, nos preguntábamos desde el principio qué sentido tenía su aparición en el poema. El hecho de que se presente como un hombre joven, apuesto, está de acuerdo con la tradición mitológica, en la cual Aengus se representa como el más hermoso de los *Danann*, un joven de gran belleza protector de los enamorados. Se le llama el *Mac Oc*, el Joven Hijo. Sus besos se transforman en pájaros, que vuelan en torno a los jóvenes amantes, a los que protege. Es el dios joven, el dios del amor y la juventud. Con ésto es consecuente su papel como máximo jefe de la isla, por tratarse de un lugar poblado de jóvenes. Sin embargo, como ocurría en el caso de los danzantes, Yeats parte de esta figura mitológica para presentar un personaje fruto de su propia elaboración, ya que la dedicación al sueño druídico, el adoctrinamiento de los pobladores de la isla y Oisin mediante su canción, y el hecho de que sostenga un cetro, son aspectos añadidos por él. Puesto que este dios no es el padre de Niamh en la tradición, ni aparece así en la historia de Comyn, es, como decimos, una inclusión deliberada. Cabe preguntarse, por consiguiente, por qué la elección de este determinado personaje y no otro. La respuesta bien podría hallarse en las experiencias llevadas a cabo en la Orden Celta y en el papel atribuido a Aengus en la misma. Como indicamos en el capítulo II, este dios era considerado por Yeats y su grupo de visionarios como la forma pasiva de Lugh, siendo ambos los dioses correspondientes a una de las cuatro ciudades mágicas de los *Danann*: Gorias, la cual a su vez se asociaba al signo del fuego y al elemento lanza/vara. El hecho de que Aengus aparezca sosteniendo "...a sceptre flashing out / wild flames of red and gold and blue" (I, 251-252) nos lleva a pensar que esta primera isla constituiría una anticipación de la iniciación de la Vara según se concebiría luego en la Orden Mágica, asociada además aquí a la fase ritual y doctrinal. Antes de pasar a analizar esto en detalle, sin embargo, es

necesario detenerse en el significado del sueño de incubación en que aparece sumido Aengus.

El sueño profético era una de las actividades atribuidas al druida tradicionalmente, la cual estaba íntimamente ligada a la adivinación. Según informan los estudiosos, las artes adivinatorias y proféticas gozaban de gran importancia entre los celtas -quienes confiaban en los augurios y consultaban los oráculos-, llevadas a cabo por medio de encantamientos o de sueños provocados<sup>239</sup>. Concretamente, la presentación de la figura de Aengus parece evocar la técnica de adivinación druídica conocida como *Imbas Forosna* o "La Inspiración de los Maestros", consistente en entregarse a un sueño de incubación en el cual se recibían los augurios, tras haber llevado a cabo ciertos rituales de invocación. El druida procedía a hechizar sus manos para colocarlas en sus mejillas hasta dormirse, adoptando así la típica postura de adivinación profética, en la cual parece encontrarse Aengus: "One hand upheld his beardless chin" (I, 250). También responde a dicha técnica el hecho de que se halle recluido, puesto que uno de los requisitos para recibir las profecías era replegarse en un recinto cerrado, y Aengus se encuentra en "a house of wattles, clay and skin" (I, 249), sosteniendo su barbilla con la mano, en una obvia postura de concentración, esperando recibir la inspiración. Yeats era conocedor de este método de adivinación, ya que hace mención del mismo en su ensayo "Irish Witch Doctors":

"In ancient Ireland it was only a *File* who had the knowledge of a certain ritual called the *imbas forosna*, or great science which

---

<sup>239</sup> Según la clasificación de las técnicas de adivinación druídicas ofrecida por Caitlín Matthews en *The Elements of the Celtic Tradition* (op. cit., pp. 54-55), existían al menos tres tipos, dos de las cuales incluían adoración de dioses paganos, por lo que fueron suprimidas por St. Patrick.

enlightens, whereby he could pass as many as nine days in trance,  
who had the full knowledge of his order."<sup>240</sup>

De otro lado, se nos informa de que Aengus está recibiendo "A druid dream of the end of the days / When the stars are to wane and the world be done". El hecho de que sueñe con el final de los tiempos atiende a la creencia de Yeats -y los miembros de la Golden Dawn en general- en la destrucción de la era vigente y la llegada de una nueva. De aquí que todo en el poema -incluso los dioses- se presente imperfecto, en declive. Es de destacar el hecho de que estos versos no estaban en la primera versión:

Versión de 1889:

But Niamh, with a sad distress,  
Bid them away and hold their peace;  
And when they heard her voice they ran  
And knelt there, every maid and man,  
And kissed, as they would never cease,  
Her fingers and her garment's hem.  
Now in the woods, away with them  
We went to find their prince's hall. (VP, pp. 15-16)

Versión definitiva:

But Niamh with a swift distress  
Bid them away and hold their peace;  
And when they heard her voice they ran  
And knelt there, every girl and man,  
And kissed, as they would never cease,  
Her pearl-pale hand and the hem of her dress.  
She bade them bring us to the hall

---

<sup>240</sup> *Uncollected Prose by W.B. Yeats*, ed. John P. Frayne & Colton Johnson, Vol. II (London: Macmillan, 1975), p. 230.

Where Aengus dreams, from sun to sun,  
A Druid dream of the end of days  
When the stars are to wane and the world be done. (l.211-220)

Todo lo relacionado con un final apocalíptico se añade en versiones posteriores, fruto de su progresiva inmersión en la orden. Con esta apreciación coinciden los comentarios de Michael Sidnell:

"In the revisions to "The Wanderings of Oisin" for *Poems* (1895) new passages show a similar preoccupation with the prospect of the great cataclysm that will end creation[...].(*Druid Craft: The Art of Writing 'The Shadowy Waters'*, *op. cit.*, 108)

Resalta este estudiioso la preocupación por el final de todas las cosas que embargaba a Yeats en torno a 1895, ya que la transmutación individual postulada en la Golden Dawn se asociaba a un renacimiento del mundo. Aguardaban la venida de una etapa dorada -de ahí el nombre de la orden- que sería precedida por grandes catástrofes. Esto se pone de manifiesto a menudo en sus escritos. También en *Oisin* se infiltra la creencia en la llegada de una nueva era precedida por la destrucción de la presente, y precisamente los pasajes en que esta idea aparece plasmada no estaban en la primera versión, sino que fueron añadidos en 1895. Las canciones de los habitantes de la primera isla, que en el poema de 1889 proclamaban la eterna permanencia de estos seres en su paraíso, aparecen después marcadas por la sombra de una venidera destrucción, al profetizar un fin a su estancia allí, un momento en que la naturaleza será aniquilada. Véase el contraste entre la primera y la última versión. Versión definitiva:

'But we are apart in the grassy places,  
Where care cannot trouble the least of our days,

Or the softness of youth be gone from our faces,  
Or love's first tenderness die in our gaze.  
The hare grows old as she plays in the sun  
And gazes around her with eyes of brightness;  
Before the swift things that she dreamed of were done  
She limps along in an aged whiteness;  
A storm of birds in the Asian trees  
Like tulips in the air a-winging,  
And the gentle waves of the summer seas,  
That raise their heads and wander singing,  
Must murmur at last, "Unjust, unjust";  
And "My speed is a weariness", falters the mouse,  
And the kingfisher turns to a ball of dust,  
And the roof falls in of his tunnelled house.  
But the love-dew dims our eyes till the day  
When God shall come from the sea with a sigh  
And bid the stars drop down from the sky,  
And the moon like a pale rose wither away.' (I, 408-427.  
El subrayado es mío)

Sin embargo, hemos de notar que en la primera versión no aparecían los últimos versos, e incluso se reafirmaba el contraste entre los seres mortales y su propia naturaleza inmortal mediante la triple repetición de un estribillo en cuyos últimos dos versos los danzantes declaran su eterna juventud:

'But never with us where the wild fowl chases  
His shadow along in the evening blaze,  
Will the softness of youth be gone from our faces  
Or love's first tenderness die in our gaze.'

'A storm of birds in the Asian trees  
Like tulips in the air a-winging,  
And the gentle waves of the summer seas  
That raise their heads and wander singing,  
By age's weariness are slain,  
And the long grey grasses, whose tenderest touches  
Stroked the young winds as they rolled on the plain,  
The osprey of sorrow goes after and clutches,

And they cease with a sigh of "Unjust!, unjust!"  
And "A weariness soon is my speed", says the mouse,  
And the kingfisher turns to a ball of dust,  
And the roof falls in of his tunnelled house.

'But never the years in the isle's soft places  
Will scatter in ruin the least of our days,  
Or the softness of youth be gone from our faces,  
Or love's first tenderness die in our gaze."  
'Old grows the hare as she plays in the sun,  
And gazes around her with eyes of brightness;  
Ere half the swift things that she dreamt on were done,  
She limps along in an aged whiteness.

And even the sun, the day castle's warder,  
That scares with his bustle the delicate night,  
And shakes o'er the width of the sea-world border  
The odorous weight of his curls of light,  
Like a bride bending over her mirror adorning,  
May sleep in the end with the whole of his fate done,  
And the stars shall arise and say in the morning,  
As they gaze at each other, "Oh, where is that great one?".

'But never the years in our isle's soft places  
Shall blow into ruin our musical days,  
Or the softness of youth be gone from our faces,  
Or love's first tenderness die in our gaze.'(VP, pp. 27-28)

El anuncio de la llegada del fin de esa era constituye una predicción del fin del paganismo. Yeats hace eco de la profetización de los danzantes en su presente -el discurso es doblemente de los danzantes y de Yeats-, ya que considera que finalizada la era pagana y encontrándose la presente al borde de su término, habrá de venir una fusión de ambas, de ahí que hubiera que revivir los misterios olvidados, para unirlos a los vigentes del cristianismo.

El sueño, por otra parte, tiene un valor simbólico de trance o replegamiento interior, que se extiende a los monstruos del libro III, a los cuales ha hecho dormir el sonido de la rama de campanillas mágica. También Aengus

ha cerrado sus ojos al mundo externo, de forma que no interviene para nada en la vida de la isla. Pero Oisin, cuya estancia en las islas supone renunciar a su vida en la Tierra, preferirá ir a vivir al mundo real, rechazando el sueño en el que finalmente es sumido en la tercera isla. El sueño aparece como la vía mediante la cual el hombre puede entrar en contacto con lo sobrenatural, ya que en éste los límites vida / muerte, materia / espíritu, fantasía / realidad se diluyen. También en *The Shadowy Waters* Forgael, en su viaje por las aguas del más allá, cae en un sueño del que sólo despierta para contemplar a los pájaros que lo conducen hacia su amor inmortal, tratándose de un estado de trance, un proceso intermedio entre la vida del mundo mortal que ha abandonado y la trascendencia sobrenatural en busca de la cual se dirige:

*Forgael.* Have the birds passed us? I could hear your voice,  
But there were others.

*Aibric.* I have seen nothing pass.

*Forgael.* You're certain of it? I never wake from sleep  
But that I am afraid they may have passed,  
For they're my only pilots. If I lost them  
Straying too far into the north or south,  
I'd never come upon the happiness  
That has been promised me. (81-88)

Entrando ya a analizar el simbolismo de Aengus como figura de autoridad en torno a la cual se concentran los danzantes, habremos de detenernos en la significación del cetro que éste sostiene, objeto equivalente a la vara druídica, de valor y connotaciones mágicas. Se contrapone en el poema al *crozier* (báculo) de Patrick, reforzando la confrontación entre la antigua y la nueva religión, representadas por héroe y santo respectivamente. Al mismo tiempo, dicha contraposición ilustra la continuidad de un elemento pagano en la tradición

cristiana<sup>241</sup>. La vara es en la cultura celta el símbolo druídico por excelencia, que representa la iniciación, poderes, autoridad y sabiduría del mago. En general, en las religiones antiguas constituye el báculo que sirve de guía a los iniciados, ostentado por el mediador en los ritos mistagógicos. Su verticalidad evoca la unión entre lo de arriba y lo de abajo. En la tradición griega, Hermes, que desempeña el rol de Mannanan en la irlandesa -guiar las almas de los hombres al otro mundo- lleva una vara dorada en sus manos, mediante la cual puede hechizar a los hombres y despertarlos del encantamiento en las iniciaciones. W.Y. Evans Wentz pone de manifiesto la identidad fundamental existente entre la función de la vara en la tradición celta y la ejercida por este elemento en otras tradiciones, y reproduce un pasaje en que se pone de manifiesto la significación de la vara de Hermes:

"[...]the Caduceus, or Rod of Mercury (Hermes), and the Thyrsus in the Greek Mysteries, which conducted the soul from life to death, and from death to life, figured forth the serpentine power in man, and the path whereby it would carry the 'man' aloft to the height, if he would but cause the 'Waters of the Jordan' to 'flow upwards'."<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> W.Y. Evans Wentz resalta la conexión entre la vara druídica y el *crozier*, reconociendo la universalidad de este objeto: "Thus, it was with a magic rod that Moses struck the rock and pure water gushed forth, and he raised the same rod and the Red Sea opened; kings hold their sceptres no less than Neptune his trident; popes and bishops have their croziers; in the Roman Church there are little wandlike objects used to perform benedictions; high civil officials have their mace of office; and all the world over are the wands of magicians and of medicine-men." (*The Fairy-Faith in Celtic Countries*, p. 344).

<sup>242</sup> W.Y. Evans Wentz, *The Fairy-Faith in Celtic Countries*, op. cit. p. 343. Pasaje citado por el crítico del volumen *Fragments of a Faith Forgotten*, cf. G.R.S. Mead, p. 185.

Curiosamente descubrimos que, según informa Kathleen Raine, Yeats poseía una copia del *Orpheus* de G.R.S. Mead<sup>243</sup>, en la cual se halla marcado el pasaje en donde se describe el caduceo de Hermes. Por otra parte, es interesante señalar que éste era precisamente el signo de admisión de entrada al Grado de Theoricus dentro de la Golden Dawn<sup>244</sup>. Además, como indicamos en el capítulo II, en las visiones compartidas por Yeats y su grupo de visionarios celtas, la figura de Aengus aparecía relacionada con el elemento fuego y el caduceo. Nos permitimos reproducir nuevamente el pasaje donde se da cuenta de la visión que Yeats y su tío George Pollexfen tendrían hipotéticamente en Gorias:

"Next to Gorias (fire), where George saw the lower part of the fire-god Aengus ("passive form of Lug"), and a caduceus-bearing figure like a medieval fool, apparently Aengus' messenger; but Yeats, only Aengus' arm and naked shoulder." (Moore, 72)

La vara o cetro es uno de los cuatro elementos talismánicos, equivalente en el sistema simbólico de la Golden Dawn y en la tirada del Tarot a la lanza de los cuatro tesoros de los *Danann*, de ahí que encontremos en esta primera isla uno de los cuatro elementos mágicos, correspondiente al fuego. La asociación entre el cetro y el fuego se hace evidente en los versos: "And one a sceptre flashing out / Wild flames of red, and gold and blue". La asociación con el elemento fuego viene asimismo reforzada por el carácter solar de Aengus en la

<sup>243</sup> Kathleen Raine, *Yeats the Initiate: Essays on Certain Themes in the Work of W.B. Yeats* (Mountrath, Ireland: The Dolmen Press. London: George Allen & Unwin Limited, 1986) p. 158. Aquí Raine declara haber visto entre los libros de Yeats una copia de *Orpheus* de G.R.S. Mead (Theosophical Publishing Society, 1896), en la cual aparece subrayado el pasaje referido al caduceo de Hermes.

<sup>244</sup> "The Zelator wore his black tunic and 1 = 10 sash, and for the first part of the ceremony carried in his hand a 'solid, cubical, Greek Cross'; for the second part he carried the badge of admission, which was the Caduceus of Hermes." (Gilbert, *The Golden Dawn Companion, op. cit.*, p. 88)

tradición, como veremos más adelante. Además, la imagen solar presentada en la descripción inicial de la isla establecía ya la relación con este elemento.

Yeats estaba convencido del paralelismo existente entre los palos del Tarot y los cuatro tesoros celtas, y de que ambos provenían de un sistema arcano. Kathleen Raine, en un artículo titulado "Yeats: The Tarot and the Golden Dawn" (incluido luego en su volumen *Yeats the Initiate*), con el fin de ilustrar la universalidad de esta cuaternidad, establece una equivalencia entre los ases del Tarot y los Cuatro Zoas de Blake (razón, sentimiento, imaginación profética y vida sensorial), y a su vez con las Cuatro Criaturas Vivientes de las visiones de Ezequiel, también relacionadas por Eliphas Lévi con los palos del Tarot. La autora reproduce un dibujo del Querubín de Ezequiel hallado en el prefacio de *The Magical Ritual of the Sanctum Regnum* de Wynn Westcott<sup>245</sup>, en el que cuatro manos de ángel sostienen respectivamente una copa, una vara, una espada y un pentagrama (representado como dos círculos concéntricos). Sobre dichos objetos observará:

"These four again recur in the ritual of the Golden Dawn as the four elemental weapons of the magician: the lotus-headed wand of fire, the cup of water, the dagger for air and the pentacle for earth. Every adept had to make for himself, according to precise directions, these four weapons for the evocation and control of those elements and aspects of the universe to which each corresponds."<sup>246</sup>

Aunque esta autora confunde la "lotus-headed wand" (objeto empleado en la orden al margen de esta cuaternidad) con la vara a secas, estos son en

---

<sup>245</sup> *The Magical Ritual of the Sanctum Regnum*, trad. del manuscrito de Eliphas Lévi y ed. por Wynn Westcot (London: George Redway: 1896) prefacio.

<sup>246</sup> Kathleen Raine, *Yeats the Initiate: Essays on Certain Themes in the Work of W.B. Yeats*, op. cit., p. 194.

efecto los cuatro objetos conocidos dentro de la Golden Dawn como *Elemental Weapons*, talismanes mediante los cuales podría dominarse el universo, ya que cada uno ejercería control sobre el elemento correspondiente, dada la asociación entre cada uno de ellos y los elementos fuego, aire, tierra y agua. Kathleen Raine señala, a su vez, la conexión de los cuatro objetos talismánicos con la carta del Tarot "El Mago":

"The Juggler or Magician of the Tarot is depicted with the four magical instruments on a table before him -cup, wand, sword and pentacle-; signifying, according to Waite, 'the elements of natural life, which lie like counters before the adept, and he adapts them as we wills.'"<sup>247</sup>

Por su parte, Virginia Moore destaca el hecho de que esta carta presenta una gran afinidad con la tradición irlandesa, puesto que sobre la mesa del mago se encuentran vara (lanza), pentagrama (piedra), copa (caldero) y espada:

"But Card Number One, the Magician, has the closest connection with Irish lore, for there on the magician's table, unmissable, lie a wand (spear), pentacle (stone), cup (caldron), and sword. The four suits of ten cards each, plus four "court cards" (King, Queen, Knight, and Page), fall into the same categories.

And, undeniably, the same four turn up again in the Grail legend among the lesser and greater Hallowes."<sup>248</sup>

Tanto Virginia Moore como Kathleen Raine reparan en el hecho de que Yeats combina ambas cuaternidades en *Stories of Red Hanrahan*, libro escrito

---

<sup>247</sup> Raine, 202. La cita incluida en el texto corresponde a A.E. Waite, *The Pictorial Key to the Tarot* (London 1910, New York: University Books Inc., 1960-1966), p. 75.

<sup>248</sup> Virginia Moore, *The Unicorn: William Butler Yeats's Search for Reality* (New York: Macmillan, 1954), p. 60.

precisamente en 1897, justo dos años después de la reorganización de *The Wanderings of Oisin* para su publicación en *Poems*:

"Yeats in his stories of Red Hanrahan makes an association between a magical pack of cards and the four sacred objects of Irish mythology. He dreamed of founding a magical Order with a ritual appropriate to Ireland; and this story suggests perhaps one symbolic substitution which might have been made had he done so." (Raine, 199)

Se relacionan aquí los ases del Tarot con los cuatro talismanes celtas. La trama argumentativa de *Red Hanrahan*, primer relato incluido en *Stories of Red Hanrahan*, es básicamente la siguiente: Hanrahan, un sabio maestro, es invitado por un anciano a participar en una partida de cartas. Mientras jugaba, el anciano murmuraba las palabras "'Spades and Diamonds, Courage and Power; Clubs and Hearts, Knowledge and Pleasure'"<sup>249</sup> (clara referencia a los ases del Tarot). De pronto este hombre lanza al aire un conejo y un perro e incita a Hanrahan a que los siga, es decir, propicia su visita al *otherworld*. Hanrahan viaja a una dimensión mágica, donde encuentra a una hermosa mujer en un trono. Bajo ella hay cuatro ancianas, cada una de las cuales sostiene uno de los cuatro talismanes celtas. El desea preguntarles acerca de la naturaleza de sus tesoros pero le es imposible, y entonces las viejas se levantan, cada una de ellas murmurando una palabra: "Pleasure", "Power", "Courage" y "Knowledge". Seguidamente le comunican que, dada su debilidad y su falta de interés en aquellos misterios, la joven habrá de seguir en su sueño. Hanrahan fracasa en su visita al más allá por no haber sido capaz de formular una pregunta. Sin embargo, al final de su vida halla el secreto que le permite entrar en esa otra dimensión, ya que, poco antes de su muerte, llega a una casa donde ve a cuatro

---

<sup>249</sup> *Stories of Red Hanrahan, Mythologies, op. cit.* p. 213.

mujeres jugando a las cartas y murmurando: "Spades and Diamonds, Courage and Power. Club and Hearts, Knowledge and Pleasure" (*Mythologies*, 256). Tras meditar sobre esas palabras durante varios días, descubre finalmente la clave:

"At first he could see nothing, for all was dark as if there was black bog earth about him, but all of a sudden the fire blazed up as if a wisp of straw had been thrown upon him. And as he looked at it, the light was shining on the big pot that was hanging from a hook, and on the flat stone where Winny used to bake a cake now and again, and on the long rusty knife she used to be cutting the roots of the heather with, and on the long blackthorn stick he had brought into the house himself. And when he saw those four things, some memory came into Hanrahan's mind, and strength came back to him, and he rose sitting up in the bed, and he said very loud and clear, 'The Cauldron, the Stone, the Sword, the Spear. What are they? Who do they belong to? And I have asked the question this time.'" (*Mythologies*, 259-260. El subrayado es mío).

La historia de Hanrahan es la de un hombre que vuelve al mundo tras haber fracasado en su aventura. Sin embargo, tras vagar durante muchos años, las gentes del *sidhe* vienen nuevamente a buscarlo, produciéndose la reunión final con ellos. Dicha unión supone un paso adelante en relación con la experiencia de Oisin, que renuncia a la vida sobrenatural en aras de conservar su vida en el mundo. El difícil proceso de la entrega a la vida mágica es reflejado en las historias de Red Hanrahan, quien habrá de vagar durante muchos años hasta conseguir la reunión final con el ideal. En realidad, como reconoce Kathleen Raine, Hanrahan es una manifestación de la carta del Tarot *The Fool*, que representa al eterno viajero, lo cual explica la aparición de un perro en la historia, ya que en la baraja del Tarot El Loco se presenta acompañado de un perro:

"Indeed the figure of Hanrahan himself seems related to the Tarot card *Le Mat*, the fool, the zero of the pack, to whom no number is assigned; perhaps the motley-clad Joker of the familiar deck of playing cards. The neophyte of the Order of the Golden Dawn was assigned the number 0=0; which by implication identifies the uninitiated man with the Tarot's fool. He carries a wallet and a staff, his clothes are ragged, and a dog or other animal is attacking him from behind. In the traditional Marseilles and Italian packs the Fool is represented as a dull stupid figure; in other variations he is the court jester with cap, bells and motley. In Waite's pack the Foolish Man is represented as a dreamer, who, about to step over the precipice of the world, carries a white rose in his hand. 'His countenance is full of intelligence and expectant dream. He has a rose in one hand and in the other a costly wand, from which depends over his right shoulder a wallet curiously embroidered.' (Raine, 199-201)

A.E. Waite -autor del Tarot empleado en la Golden Dawn- interpretaba la carta "El Loco" en los siguientes términos:

"He signifies the journey abroad, the state of the first emanation, the graces and passivity of the spirit. His wallet is inscribed with dim signs, to show that many subconscious memories are stored up in his soul. He is the spirit of experience, who must make the journey of the twenty-two paths, and many symbols of the Instituted Mysteries are summarised in this card."<sup>250</sup>

Como reconoce Kathleen Raine, la figura del loco errante en Yeats "exchanges the illusion of permanence, security and identity for the blind pilgrimage which is everyman's destiny, and therefore is in some sense sacred." (Raine, 203). También Oisin se ajusta en cierto sentido a la figura de El Loco, dada su decisión inicial de viajar junto a Niamh dejando atrás a los suyos. Además, tanto en *Stories of Red Hanrahan* como en *The Wanderings of Oisin*

---

<sup>250</sup> A.E. Waite, *The Pictorial Key to the Tarot* (London, 1910; New York: University Books Inc. 1960-1966) pp 154-5. Citado en Raine, p. 201.

hace su aparición el perro, que en *Hanrahan* persigue a un conejo y en *Oisin* a un ciervo, y que en ambos casos simboliza la carrera tras la llamada al más allá, la persecución del ideal. Como se hacía explícito en los rituales proyectados para la Orden Mística Celta, la pareja perro-ciervo era emblemática de la llamada a la vida mágica. Por otro lado, la utilización de la cuaternidad celta en *Stories of Red Hanrahan* y la identificación sugerida aquí entre estos objetos y los ases del Tarot arroja cierta luz sobre el simbolismo de *Oisin*. No en vano declaraba Yeats en 1901 en las notas a *The Wind among the Reeds*: "I must leave my myths and symbols to explain themselves as the years go by and one poem lights up another". (VP, 847) Y, efectivamente, los símbolos de las historias de Red Hanrahan, que se presentan menos opacos que los de *Oisin*, arrojan luz sobre el simbolismo del poema, en especial sobre la cuaternidad talismánica celta. En efecto, la aparición del cetro en esta primera isla va seguida de la aparición de la espada en la Isla de las Victorias, lo cual, como veremos más adelante, parece indicar que cada una de las aventuras de Oisin refleja una de las iniciaciones tal como éstas eran concebidas en la Orden Mística Celta. Además, pese a que acerca del destino de Oisin, una vez éste retorna a la Tierra, no sabemos nada más, contamos con una declaración en la cual Yeats revela haber estado tentado a hacer a Oisin emprender una nueva aventura por el más allá (véase cap. IX), declaración que refuerza la conexión entre Oisin y la figura del loco errante, el cual, según la definición de A.E. Waite, "must make the journey of the twenty-two paths". El hecho de que en *Oisin* aparezca el cetro, y no la lanza, esto es, el objeto perteneciente al Tarot o a los talismanes de la Golden Dawn (en vez de aquel perteneciente a la cuaternidad celta), confiere a este simbolismo un carácter oculto, místico y universal, de acuerdo con la declaración de Maud Gonne según la cual "the Four Jewels of the Tuatha de Danaan" constituyen

"universal symbols appearing in debased form on the Tarot"<sup>251</sup>. Algo similar ocurre en uno de los borradores de *The Shadowy Waters*, estudiado y reproducido por Michael Sidnell, quien informa refiriéndose a Dectora, la joven hallada por Forgael en el mar:

"Her creed is also the antithesis of Forgael's; where he sometimes appeals for annihilation of the universe, she invokes the forces sustaining it or desires the immortality beyond life. In one version her invocation is "by the spear that upholds the stars & by the / stars that sustain the world, & by the cauldron / where all things renew themselves, & by the swords / that shine through the darkness...". Since Dectora is not made to designate the spear of Lugh, the sword of Nuada and the great cauldron of the Dagda the symbols remain more occult than mythological in connotation, three of them being suits of the Tarot pack."<sup>252</sup>

El cetro, por otra parte, va emparejado en *Oisin* al proceso ritual, ya que la escena de Aengus emula un ritual mágico. Si en las historias mitológicas Aengus y sus pájaros se asociaban con el amor, la significación de este dios dentro de la tradición ritualística abarcaba campos más profundos, los cuales son evocados en el poema. También aquí, en el nivel literal o del romance, aparece esta isla como un lugar de juventud y amor eternos. Sin embargo, este cuadro está repleto de connotaciones ocultas en torno a la iniciación mística, dada la intención simbólica del autor. En efecto, Aengus parece hechizar con sus palabras y su vara a los danzantes, e incitarlos al ritual de la danza e invocación a los elementos que tiene lugar a continuación. A su vez, esta figura es venerada por los habitantes de la isla, que al llegar hasta él se arrodillan, besan su cetro y posan sobre éste los dedos. Asimismo, mediante su canción, la cual es seguida

---

<sup>251</sup> *Scattering Branches*, ed. Stephen Gwynn (New York: 1949), p. 23.

<sup>252</sup> Michael J. Sidnell, George P. Mayhew y David R. Clark, *Druid Craft: The Art of Writing 'The Shadowy Waters'* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1971), p. 30.

por una danza en la que interviene Oisin, Aengus habla a modo de oráculo. En este sentido, W.Y. Evans Wentz reproduce una entrevista con un místico irlandés (que no es otro sino George Russell), en la que éste le habló de una visión muy parecida a la escena de Aengus y los danzantes en el poema:

"A.- 'In the world under the waters- under a lake in the West of Ireland in this case- I saw a blue and orange coloured king seated on a throne; and there seemed to be some fountain of mystical fire rising from under his throne, and he breathed this fire into himself as though it were his life. As I looked, I saw groups of pale beings, almost grey in colour, coming down one side of the throne by the fire-fountain. They placed their head and lips near the heart of the elemental king, and, then, as they touched him, they shot upwards, plumed and radiant, and passed on the other side, as though they had received a new life from this chief of their world.' (Evans Wentz, 63-64)

Existe una considerable similitud entre el episodio centrado en torno a Aengus y algunas de las visiones experimentadas por Yeats, George Russell y su grupo de místicos celtas en sus viajes astrales. Paralelamente, hallamos aquí una evocación de los antiguos cultos al dios Aengus. Según informa W.Y. Evans Wentz, en las islas mágicas de iniciados se ofrecían fuegos sagrados a los dioses, muchos de los cuales estaban especialmente relacionados con la veneración de Aengus. Concretamente, hace referencia a una ceremonia en honor a este dios celebrada en Dun Aengus, probable centro místico para peregrinos y lugar donde se llevaban a cabo ritos druídicos. En opinión de W.Y. Evans Wentz, tenían allí lugar en la antigüedad ritos paganos en honor al dios Aengus, e iniciaciones en el culto de este dios, similares a los llevados a cabo en la escuela mística con sede en New Grange:

"At Dun Aengus, however, the mystic assemblies and rites, conducted in such a sun-temple, so secure and so strongly fortified

against intrusion, no doubt represented a somewhat different mystical school, and probably one very much older than at New Grange." (Evans Wentz, 416)

A su juicio, todas las estructuras ciclópeas de Aranmore (lugar donde se encuentra Dun Aengus) habrían sido construidas con la finalidad de realizar cultos solares, a modo de templos donde llevar a cabo la iniciación religiosa. El culto de Aengus, por ende, era de carácter heliolátrico, relacionado con la desaparición del sol y su retorno, proceso que, en términos mitológicos se relacionaba con la entrada en el otro mundo y la resurrección. Advertimos al respecto que, de acuerdo con la imagen inicial, "The Island o Dancing" es una isla de heliolatría, dominada por el signo del fuego:

But now a wandering land breeze came  
And a far sound of feathery quires;  
It seemed to blow from the dying flame,  
They seemed to sing in the smouldering fires.  
The horse towards the music raced,  
Neighing along the lifeless waste;  
Like sooty fingers, many a tree  
Rose ever out of the warm sea;  
And they were trembling ceaselessly,  
As though they all were beating time,  
Upon the centre of the sun,  
To that low laughing woodland rhyme. (I, 169-176)

Sin embargo, la connotación heliolátrica estaba más agudizada en la primera versión del poema (1889), aunque el matiz apocalíptico era menor, ya que no se hablaba de un sol moribundo, sino de un gran sol: "the great round sun":

When round us suddenly there came  
A far vague sound of feathery choirs.

It seemed to fall from the very flame  
Of the great round sun, from his central fires.  
The steed towards the music raced,  
And, as the sun sank ever lower,  
Like sooty fingers many a tree  
Rose ever from the sea's warm floor,  
And they were trembling ceaselessly,  
As though they all were beating time  
Upon the centre of the sun  
To the music of the golden rhyme  
Sung of the birds. Oir toil was done; (VP, pp. 13-14)

En la versión final Yeats enfatiza el carácter apocalíptico de la imagen solar, ya que con su avance en la orden de la Golden Dawn se acentúa su creencia en la llegada de una nueva era, precedida por grandes catástrofes. Retiene, sin embargo, el matiz heliolátrico, implícito en la imagen de los pájaros y los árboles superpuestos sobre el sol. En este sentido, como aduce Morton Irving Seiden en *William Butler Yeats: The Poet as a Mythmaker*, el culto heliolátrico era una práctica frecuente en la tradición celta. El estudioso sostiene que Yeats descubrió la base de su sistema filosófico en la mitología irlandesa. Tras exponer que la adoración heliolátrica constituye una de las bases de la tradición gaélica y el druidismo, relaciona la imagen solar de la tradición celta con la gran rueda yeatsiana que será una de las imágenes centrales en *A Vision*: "Rhys [...] postulated that in Celtic heliolatry a *symbolic* wheel of the sun represents, as a rule, the revolving seasons, the adventures of nature gods or heroes, and the waxing and waning day."<sup>253</sup>

La figura del dios Aengus, por consiguiente, aparece aquí relacionada al culto solar, al elemento fuego, al cetro y a la práctica ritual, así como al adoctrinamiento verbal, por lo que el análisis de la misma no estaría completo sin

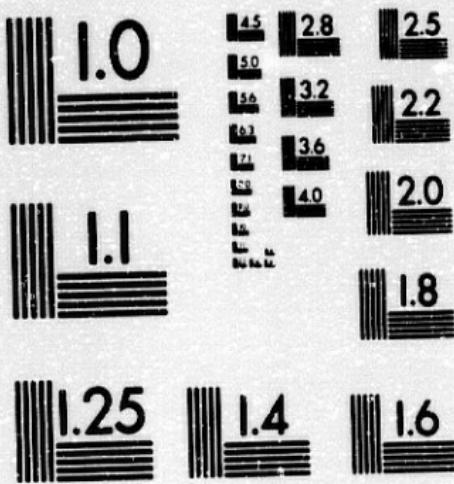
---

<sup>253</sup> Morton Irving Seiden, *William Butler Yeats: The Poet as a Mythmaker* (East Lansing, Michigan: Michigan State University Press, 1962), p. 16.

atender a su canción, revelación que Oisin recibe, y que es fruto de la incubación en que Aengus pasa las horas. En estos versos Yeats hace uso de un marcado secretismo, con el objeto de que el mensaje ofrecido pase desapercibido al público general, y, de hecho, una primera lectura hace pensar que la canción presenta las inconsistencias y contradicciones propias de los cantos de las hadas, ya que -como vimos en el capítulo IV- en las leyendas y los cuentos folklóricos éstas aparecen a menudo repitiendo cancioncillas sin sentido y reiterativas. Sin embargo, se trata en realidad de un galimatías, emulando la técnica empleada por los druidas y, en general, por los grandes mistagogos, consistente en ofrecer una serie de revelaciones a través de un lenguaje incomprensible. Concretamente, Caitlín Matthews nos habla de un método conocido como *Teinm Laída* o "La Iluminación de las Rimas", consistente en analizar una situación dada mediante el uso de lenguaje poético. Dicho método parece ser evocado aquí, ya que, a través de esta especie de canto o poesía, Aengus revela una serie de verdades. Además, en el desarrollo de esta técnica, el druida solía tocar con su varita el ser o cosa sobre la que se hubiera planteado la pregunta, y observamos que los danzantes tocan la vara de Aengus justo antes de que éste inicie su discurso.

A continuación pasamos a descifrar el mensaje de Aengus, puesto que consideramos que estos versos concentran un corpus doctrinal que no ha sido analizado. A nuestro juicio, la canción hace eco de varias teorías pertenecientes a los sistemas ocultistas estudiados por el poeta en aquellos años, lo cual no se ha investigado. Reproduciremos el pasaje en cuestión:

Joy drowns the twilight in the dew,  
And fills with stars night's purple cup,  
And wakes the sluggish seeds of corn,  
And stirs the young kid's budding horn,  
And makes the infant ferns unwrap,



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART  
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS  
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a  
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

1:24

atender a su canción, revelación que Oisin recibe, y que es fruto de la incubación en que Aengus pasa las horas. En estos versos Yeats hace uso de un marcado secretismo, con el objeto de que el mensaje ofrecido pase desapercibido al público general, y, de hecho, una primera lectura hace pensar que la canción presenta las inconsistencias y contradicciones propias de los cantos de las hadas, ya que -como vimos en el capítulo IV- en las leyendas y los cuentos folklóricos éstas aparecen a menudo repitiendo cancioncillas sin sentido y reiterativas. Sin embargo, se trata en realidad de un galimatías, emulando la técnica empleada por los druidas y, en general, por los grandes mistagogos, consistente en ofrecer una serie de revelaciones a través de un lenguaje incomprendible. Concretamente, Caitlín Matthews nos habla de un método conocido como *Teinm Laída* o "La Iluminación de las Rimas", consistente en analizar una situación dada mediante el uso de lenguaje poético. Dicho método parece ser evocado aquí, ya que, a través de esta especie de canto o poesía, Aengus revela una serie de verdades. Además, en el desarrollo de esta técnica, el druida solía tocar con su varita el ser o cosa sobre la que se hubiera planteado la pregunta, y observamos que los danzantes tocan la vara de Aengus justo antes de que éste inicie su discurso.

A continuación pasamos a descifrar el mensaje de Aengus, puesto que consideramos que estos versos concentran un corpus doctrinal que no ha sido analizado. A nuestro juicio, la canción hace eco de varias teorías pertenecientes a los sistemas ocultistas estudiados por el poeta en aquellos años, lo cual no se ha investigado. Reproducimos el pasaje en cuestión:

Joy drowns the twilight in the dew,  
And fills with stars night's purple cup,  
And wakes the sluggard seeds of corn,  
And stirs the young kid's budding horn,  
And makes the infant ferns unwrap,

And for the peewit paints his cap,  
And rolls along the unwieldy sun,  
And makes the little planets run:  
And if joy were not on the earth,  
There were an end of change and birth,  
And Earth and Heaven and Hell would die,  
And in some gloomy barrow lie  
Folded like a frozen fly;  
Then mock at Death and Time with glances  
And wavering arms and wandering dances.

'Men's hearts of old were drops of flame  
That from the saffron morning came,  
Or drops of silver joy that fell  
Out of the moon's pale twisted shell;  
But now hearts cry that hearts are slaves,  
And toss and turn in narrow caves,  
But here there is nor law nor rule,  
Nor have hands held a weary tool,  
And here there is nor Change nor Death,  
But only kind and merry breath,  
For joy is God and God is joy.'(I, 261-286)

La primera mitad del discurso se centra en torno al término "joy", sujeto de la primera oración y, en forma elíptica, de las siguientes. Se da, por consiguiente, una personificación, al presentarse dicho término como agente de los actos que se enumeran a continuación en una serie de oraciones introducidas por la conjunción coordinada "and", existiendo un paralelismo estructural entre los versos 262, 263, 264, 265, 266 y 267. "Joy" es, por tanto, la fuerza motora que mueve el universo, lo que genera y pone en marcha los procesos naturales. Su ausencia implicaría que todo se detuviera; pondría fin al cambio y el tiempo, y a su vez a la Tierra, el Cielo y el Infierno, realizándose lo absoluto de dicha detención mediante la reiteración de la conjunción coordinada "and": "And Earth and Heaven and Hell would die", y la ausencia de comas. Este es el primer postulado avanzado por Aengus. Seguidamente ofrecerá la solución a ese posible

fin: desafiar al tiempo y a la muerte mediante la fuerza de la mirada, el movimiento ritualístico de los brazos y la danza: "Then mock at Death and Time with glances / And wavering arms and wandering dances". Se proclama aquí el poder de la danza, poder que luego se explicitará en *Rosa Alchemica*. El protagonista de dicha historia se verá embarcado en una aventura de iniciación personal en un castillo mágico, aventura precedida por una danza ritual, que, al igual que la de Oisin, habrá de ser repetida tres veces:

"A couple of hours after sunset Michael Robartes returned and told me that I would have to learn the steps of an exceedingly antique dance, because before my initiation could be perfected I had to join three times in a magical dance, for **rhythm was the wheel of Eternity, on which alone the transient and accidental could be broken, and the spirit set free.**" (*Mythologies, op. cit.*, 286. El subrayado es mío)

Como veremos más adelante, en una actitud claramente obediencial, los danzantes ponen en práctica las instrucciones de Aengus: desafiar el tiempo con el poder de la mirada y el poder ritual del movimiento de los brazos, del baile. El ritual llevado a cabo, en el que entra en juego la ondulación de los brazos y el balanceo del cuerpo, reproduce o copia el compás inicial de los árboles, de forma que todos los elementos de la isla se conjugan en una sola actividad. El agitar los brazos en alto, junto con el compás seguido por las ramas de los árboles "as if they all were beating time", conjura una imagen de pulsación continua, como si se tratara de multitud de manecillas de reloj luchando contra el reloj del tiempo, para contrarrestar así el paso del mismo. Por otra parte, esa lucha mediante "glances" a que los exhorta se materializa en la mirada profunda con la que parecen conjurar a los elementos.

Mas, obviamente, el mensaje está expresado de manera bastante confusa, por lo que da lugar a equívoco. Aengus proclama que "joy" es la fuerza que

mueve el mundo, lo que hace que todo siga su curso, que haya cambio, y la interpretación lógica de cambio sería que el tiempo produzca sus efectos. Pero, puesto que teóricamente esa isla escapa a los efectos del tiempo, esto implicaría que no hay alegría o gozo en la misma. Sería por tanto inconsistente el que los animara a estar alegres. Esta es, en efecto, una de las lecturas de estos versos, y la primera que puede ser elaborada. Así es cómo interpreta el texto Daniel Albright, quien concluye que las canciones son tontas, sin sentido, llenas de contradicciones. La aparente incongruencia de que la alegría cause el cambio y de que allí no haya cambio la resuelve diciendo que los danzantes "seem to take pride in the fact that they subvert the decrees of their own God, joy". (*The Myth Against Myth*, *op. cit.*, 73). Este estudioso considera que hay una dialéctica falsa en la intervención de Aengus y a su vez "imagistic pressure" para destruirla. Aduce que aunque "frozen" -el estado helado resultante o consecuencia de la ausencia de alegría- se aplica a las estrellas, o sea a la Tierra entendiendo ésta como el universo natural opuesto a ese oasis atemporal que es la isla: "You stars...Like bubbles in a frozen pond" (I, 329-336), también la isla es igualmente estática, por lo que se ajusta asimismo a esa definición, dado que en ella no pasa el tiempo, de ahí que considere la primera isla como una alegoría de la muerte del cielo. Ahora bien, a nuestro modo de ver, la clave de este galimatías y aparente contrasentido reside en la palabra "change", que inmediatamente identificamos con el tiempo, mientras que aquí se usa como concepto contrario a "muerte", es decir vida, de ahí que se oscurezca el mensaje. El cambio se contrapone aquí a la muerte (end of change = death), mientras que lo que esperamos encontrar es una equiparación cambio - muerte (change = time = death), dado que esa isla escapa supuestamente a las coordenadas del tiempo, y por consiguiente al cambio. Puesto que estos seres

están tristes<sup>254</sup> porque saben que su fin se acerca (o en cualquier caso contemplan la tristeza como una amenaza), Aengus los anima a estar contentos y a bailar y danzar precisamente para prevenir la llegada de ese fin, puesto que el júbilo es lo que puede impedir la muerte. La exhortación del dios responde a un intento de prevenir que la tristeza los invada, dado que entonces esa isla será ciertamente un paraíso helado; de hecho ya se está convirtiendo en eso. De ahí que afirme que si no hubiera alegría "there were an end of change and birth", lo cual equivale a muerte. Por tanto, lo único que pueden hacer ellos es sostener el tiempo divirtiéndose, eludiéndolo, conjugándose con el resto de los elementos de la isla para luchar contra él. Es decir, les invita a que hagan un ritual para ahuyentar a la muerte. Se manifiesta aquí el temor a esa destrucción que llegará, y en la que no se sabe que sucederá con ellos: "When God shall come from the sea with a sigh / And bid the stars drop down from the sky, / And the moon like a pale rose wither away." (últimos versos del primer libro, cantados por los danzantes). Hemos de aclarar, sin embargo, que existe una diferencia entre el cambio del mundo mortal, ese que hace envejecer a la liebre:

The hare grows old as she plays in the sun  
And gazes around her with eyes of brightness;  
Before the swift things that she dreamed of were done  
She limps along in an aged whiteness; (I, 412-415)

y el cambio de esa isla. Como dice Frank Kinahan refiriéndose a las islas visitadas por Oisin, lo que se da en las mismas no es cambio, sino "recurrence", reiteración, reciclaje, repetición:

---

<sup>254</sup> El motivo de esta languidez etérea que los caracteriza reside más en las propias intenciones del autor que en la naturaleza de los mismos, es decir, es un matiz que se manifiesta por todo el poema, en el que los elementos aparecen ajados, precipitándose a su fin, acercándose a una decadencia que supondrá el final de su era y la llegada del cristianismo. Puesto que el poema está escrito a la luz de la lucha de eras históricas, estos seres, las gentes del *sidhe*, se presentan deteriorándose en el momento en que Oisin los visita.

"What seemed to be change in Tir na nOg turned out to be recurrence, and eternal recurrence is at base no different from eternal life; when Oisin follows the sidhe troop on the Island of the Living into the forest, for instance, he finds himself in a place where "tangling creepers every hour / Blossom in some new crimson flower" (VP, 16). [...] As the dance of the sidhe goes on, the dancers come to a thicker where "Hung, like meteors of red light, / Damask roses in the night", and Sang we softly, "On the dead, / Fall the leaves of other roses, / On the dead the earth encloses, / Never, never on our graves, / Heaved beside the glimmering waves, Shall fall the leaves of other roses" [...] it is the rapid and perpetual recurrence of the objects of their desire that enable the sidhe to deride the idean of human sorrow;" (Kinahan, 196)

Aunque el primer mensaje de Aengus versa sobre el poder de la danza, en estos versos se esconde a su vez un segundo sentido, en relación con el estado metafísico de "joy". Dicho término constituye la respuesta -de manera velada- al problema inherente al poema: las antinomias, cuyo soporte imaginístico viene dado por la disociación de elementos luna-sol, oro-plata. La clave es "joy", y de hecho Yeats dirá posteriormente que "joy is the salvation of the soul"<sup>255</sup>. "Joy" es el punto en que los contrarios se resuelven. A esto se debe que en los versos siguientes Aengus se refiera a la condición de caída del hombre, de fragmentación, de disociación, que contrasta con la condición gozosa de los danzantes. Pero si ese estado de "joy" es en sí parte de una pareja de opuestos: el goce ("joy") de la isla frente a la esclavitud de la Tierra, es a su vez la mitad que engloba a la otra, el punto de partida para una síntesis de ambas, de ahí que Aengus diga finalmente: "Joy is God and God is Joy". Para aclarar este razonamiento nos remitiremos al poema "Vacillation" de Yeats, que trata

---

<sup>255</sup> "A Dutch mystic has said 'I must rejoice, I must rejoice without ceasing, though the whole world shudder at my joy'. Joy is the salvation of the soul." (*Letters on Poetry from W.B. Yeats to Dorothy Wellesley*. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1940) p. 126.

precisamente sobre la tensión entre contrarios. El poema está dividido en secciones, que originalmente aparecían subtituladas. La primera respondía inicialmente al título 'What is joy':

Between extremities  
Man runs his course;  
A brand, or flaming breath,  
Comes to destroy  
All those antinomies  
Of day and night;  
The body calls it death,  
The heart remorse.  
But if these be right  
What is joy?

La sección II va encaminada a dar respuesta a esa última pregunta. En un principio se denominaba 'The Burning Tree':

And half is half and yet is all the scene;  
And half and half consume what they renew,  
And he that Attis' image hangs between  
That staring fury and the blind lush leaf  
May know not what he knows, but knows no grief.

Se nos presenta aquí una imagen del Árbol de la Vida, una de cuyas mitades se quema mientras la otra permanece frondosa. Yeats lo conecta al mito de Attis, dios de la vegetación en cuyo festival anual los celebrantes se castraban. Estos versos son interpretados por Richard Ellmann de la siguiente forma:

"To hang the image of Attis between the two sides of the tree was to give up one's hopes for normal experience and to become one with the god, thereby achieving a reconciliation of the antinomies. He who sacrifices himself in this way 'may know not what he

knows' because such knowledge is not susceptible of intellectual formulation, but he knows the ecstatic state of non-grief, which may be called joy." (*The Identity of Yeats*, 273)

Este árbol simboliza la conjunción de materia y espíritu. En el festival de Attis el sacerdote colgaba la imagen del dios en el árbol sagrado. En la sección II de "Vacillation" Yeats representa al poeta llevando a cabo ese ritual. El poeta se castra para unirse con el dios. Sacrifica su vida, pero se une a Attis, entra en la unión de cuerpo y alma o materia y espíritu simbolizada en el árbol, y consecuentemente en el estado de éxtasis resultante después de traspasar las antinomias. También Virginia Moore interpreta estos versos de "Vacillation" como la revelación de que "joy" es la reconciliación de contrarios:

"That is the answer. Joy is reconciliation of opposites: the half that is the all-encompassing *primary*. Attis, one of the dying-and-resurrected gods, is a prefiguration of Christ the balancer." (Moore, 404)

Esto está en estrecha relación con la teoría yeatsiana de las eras antitéticas y primarias, o subjetivas y objetivas, de la cual ya hemos hablado. Según el poeta, en la Historia se da un patrón de alternancia de eras antitéticas, tales como el paganismo, y primarias, como el cristianismo. La era cristiana se caracterizaría por una serie de virtudes humanitarias objetivas y serviles, tales como la obediencia, la abnegación o la humildad, mientras que la era precedente, la del paganismo, celebraba las virtudes contrarias: la belleza, la aristocracia, la sexualidad y el esplendor heróico. El dios júbilo al que Aengus se refiere compulsivamente es el dios abogado por el paganismo, mientras que el dios tirano al que aluden los danzantes sería una reducción al absurdo del dios presentado por el cristianismo, el dios defendido en el poema por el santo. El paganismo postula el júbilo como su única ley o dios; el cristianismo presentado

por St. Patrick en el poema apuesta por el sacrificio (ayuno) y el ascetismo. Se trata de dos polos antitéticos. Pero a su vez, uno de ellos: "joy", es la mitad que contiene a la otra: "And half is half and yet is all the scene". La respuesta a esa lucha entre Oisin y St. Patrick es una respuesta de síntesis que no se da en el poema. La frase final "Joy is God and God is Joy" nos da la clave. Este "joy" que es Dios, y este Dios que es "joy" apuntan a una fusión, a un estado intermedio, a la visión de un Dios no autoritario, sino amoroso, ya que se establece una identidad entre ambos. En último término, la canción de Aengus presenta la dicotomía entre una era y otra y la necesidad de síntesis. Esto es reflejo de la contraposición entre el ascetismo del santo y el valor heroico de Oisin, que se manifiesta por todo el poema. Reparemos en los siguientes versos, donde Oisin se burla de la exaltación de la humildad profesada por los monjes, y la compara a sus virtudes heroicas:

And when the sun once more in saffron stept,  
Rolling his flagrant wheel out of the deep,  
We sang the loves and angers without sleep,  
And all the exultant labours of the strong.  
But now the lying clerics murder song  
With barren words and flatteries of the weak.  
In what land do the powerless turn the beak  
Of ravening Sorrow, or the hand of Wrath?  
For all your croziers, they have left the path  
And wander in the storms and clinging snows,  
Hopeless for ever: ancient Oisin knows,  
For he is weak and poor and blind, and lies  
On the anvil of the world. (II, 192-203)

Se manifiesta aquí el contraste entre los postulados de una y otra civilización, y las cualidades exaltadas por ambas. La oposición entre la austeridad monástica y la admiración de la grandeza que caracterizaba a los

Fenians, latente a lo largo del poema, se pone de relieve en las canciones de Aengus y en las de los danzantes.

Por otra parte, en los rituales preparados por Yeats para su Orden Mística Celta, "joy" se concebía como el fin último de la evolución espiritual. Virginia Moore, tras estudiar la libreta donde Yeats escribió sus rituales para dicha orden, concluía:

"[...] the Irish rituals show plainly what Yeats in his early thirties considered to be important. Man is a pilgrim, life a quest, the purpose of which is the attainment of true individuality- in other words, the bringing to consciousness of man's Higher Self. His journey to the light reverses the cosmic and anthropological descent from the Absolute, and involves him in the world of contraries. From matter, he passes through soul (water, the ford) to spirit. The process takes will. Hastened by initiation, the end is joy." (Moore, 81)

Según las notas de Virginia Moore, el propósito de estos rituales era "the joyful imperishable thought, the last coming to himself, the truth that is his and not another's" (Moore, 74). En el exordio escrito para ser recitado en la última ceremonia proyectada para la Orden Mística Irlandesa aparecían los versos: "Joy that has descended, shine in him" y "Rejoice, rejoice, a new staff is in the hands of the Eternal" (Moore, 80). Ese estado de júbilo supondría el culmen de un ascenso -o retorno- hacia la luz de la que el hombre proviene.

En la segunda parte de su discurso, Aengus procede a adoctrinar sobre la naturaleza del hombre, centrándose en los versos 276-279 en el origen del mismo, mientras que en los últimos (280-286) se refiere a su estado actual. En efecto, esta segunda parte va dirigida a Oisin. De hecho, en la primera versión del poema (1889) encontramos repetidamente el apelativo "warrior":

The soul is a drop of joy afar.  
In other years from some old star  
It fell, or from the twisted moon  
Dripped on the earth; but soon, ah! soon,  
To all things cried; "I am a slave!  
Trickling along the earth, I rave;  
In pinching ways I toil and turn."  
But, warrior, here there is no law;  
The soul is free, and finds no flaw,  
Nor sorrow with her osprey claw.  
Then, warrior, why so sad and stern,  
For joy is God and God is joy?" (I, 276-287. VP, 19)

Aengus avanza una teoría puramente teosófica, dado que evoca la explicación de H.P. Blavatsky acerca del origen astral del alma, su consideración de los humanos como seres lunares<sup>256</sup>. Al mismo tiempo, el dios hace eco de la doctrina druídica del origen solar y lunar del ser humano, que, si no es tan conocida como puedan serlo las teorías teosóficas o cabalísticas, circula por cierta corriente de tradición oral. Paralelamente existe, según estos versos, un principio que es dual, del que procede el ser humano, que se presenta como un ser caído. Analizamos a continuación cada uno de estos aspectos:

#### 1- El ser humano procedente de un principio dual:

"Men's hearts of old were drops of flame  
That from the saffron morning came ..... sol/oro  
Or drops of silver joy that fell  
Out of the moon's pale-twisted shell.".....luna/plata

---

<sup>256</sup> Fijémonos en la siguiente declaración de H.P. Blavatsky en *Isis sin Velo*: "Heráclides opinaba lo mismo que Pitágoras y Platón en lo concerniente a las facultades y potencias del alma humana, que describe como esencia luminosa en alto grado etérea residente en la vía láctea antes de descender a la generación o existencia sublunar." (*Isis sin Velo*, H.P. Blavatsky, trad. Federico Climent Terrer. Editora y Distribuidora Mexicana. Sociedad Teosófica, s.a), p. 34.

Encontramos aquí la confluencia imaginística sol-luna y oro-plata que, como señala Richard Ellmann, en los primeros poemas de Yeats es simbólica de un estado de felicidad edénica. El crítico afirma que este simbolismo lo conocía el poeta a través de los escritores alquimistas y otras muchas fuentes<sup>257</sup>. En efecto, la conjunción solar-lunar marca en términos alquímicos la fusión de los elementos contrarios previa a la consecución de la Gran Obra<sup>258</sup>. En los versos citados hallamos la combinación "saffron morning" (sol)- "moon's pale twisted shell" (luna), y al mismo tiempo "drops of flame" (oro) - "drops of silver" (plata). Con las dos parejas de opuestos el contraste se ve doblemente reforzado. El recurso, característico en la primera etapa de Yeats, consistente en combinar imágenes solares/lunares o de oro y plata, sugiere aquí el estado de inocencia o perfección en que el hombre se encontraba previamente a su llegada a la Tierra. El carácter paradisíaco y perfecto de ese estado inicial se indica a su vez mediante el empleo del término "joy": "drops of silver joy", y se contrasta con la situación actual del hombre en el verso siguiente, introducido por la conjunción adversativa "but": "But now hearts cry that hearts are slaves, / And toss and

---

<sup>257</sup> Richard Ellmann, *The Identity of Yeats*, op. cit., p. 79. El crítico, que no hace referencia a la aparición de este simbolismo en *Oisin*, destaca sin embargo la presencia del mismo en el poema "The Happy Townland", donde las ramas del cielo se describen doradas y plateadas; en "The Song of Wandering Aengus", en que el héroe busca "The silver apples of the moon/ The golden apples of the sun"; en "Those Dancing Days Are Gone" cuando se habla del "golden cup" del sol y de la "silver bag" de la luna; en "Under the Round Tower" con la aparición de un caballero dorado y una dama de plata, y en "The Tower", en los siguientes versos: "O, may the moon and sunlight seem / One inextricable beam, / For if I triumph I must make men mad".

<sup>258</sup> "The tincture of gold and silver, thus formed of fermented, sublimed Mercury and of amalgamated Sulphur, constituted the Philosophical Stone or Powder of Projection, a powerful metallic ferment, capable of transforming lead and other imperfect metals into gold." (*La Synthèse de l'Or*, F. Jollivet Castelot, President of the Alchemical Society of France, 1909, p. 6. Citado por A.E. Waite en *The Secret Tradition in Alchemy: Its Development and Records*, op. cit., p. 35). En *Alchemists and Gold*, Jacques Sadoul define el término *androgynie* de la siguiente forma: "Name for prime matter containing the male and female principles -that is, philosophers' sulphur and mercury." (*Alchemists and Gold*, op. cit., p. 271). A su vez, informa de que, en términos alquímicos, luna es equivalente a plata, y representa uno de los dos principios contenidos en la mezcla alquímica: el mercurio, o principio femenino, mientras que sol y oro son a su vez términos análogos, que designan al principio masculino que compone la mezcla alquímica, esto es, el azufre. Asimismo, define el fenómeno denominado *chemical marriage* como "union of sulphur and Philosopher's mercury in the philosophic egg" (Sadoul, 272).

turn in narrow caves". El término "narrow caves" constituye una referencia metafórica al cuerpo del hombre, en el cual se halla aprisionada el alma, atrapada en la materia.

Asimismo, la presentación de la procedencia humana de dos elementos contrarios, el sol y la luna, constituye una referencia a la dualidad de los sexos, según la máxima cabalística por la cual la oposición masculino - femenino es simbólica de un mundo dividido. Esta antinomia sexual está constituida por los contrarios que dan vida. Fijémonos en una carta de Yeats a George Russell fechada el 27 de Agosto de 1899, donde el propio poeta reconoce el simbolismo sexual de la conjunción sol / luna:

"You are perhaps right about the symbol, it may be merely a symbol of ideal human marriage. The slight separation of the sun and moon permits the polarity which we call sex, while it allows of the creation of an emotional unity, represented by the oval and the light it contains....I may be getting the whole story of the relation of man and woman in symbol-all that makes the subject of *The Shadowy Waters*".<sup>259</sup>

El cabalismo atribuye la separación de los principios masculino y femenino en Dios a la influencia del pecado humano. Muchos principios de división y dualidad vendrían de la escisión entre Dios y su *Shekhinah*, el principio femenino y lugar donde habita el alma. Michael Sidnell reconoce este simbolismo en *The Shadowy Waters*:

"Implicit in Forgael's attempt at some kind of eternal union with Dectora and his frequent discovery that he is mistaken in making such an attempt with the mortal woman, is that basic element in cabalistic myth and occult lore which symbolizes a divided world through a conception of male and female opposition. This sexual

---

<sup>259</sup> *The Letters of W.B. Yeats*, ed. Allan Wade (London: Rupert-Hart Davis, 1955), p. 324.

antinomy pervades Blake and Yeats's commentary on his symbolism. Along with the "active and passive, God and the mirror" the male and female opposition is one of the fundamental "contraries which give life". The conception of "the separation of the masculine and feminine principles in God... usually imputed to the destructive action and magical influence of human sin" comes from cabalistic ritual and symbolism. From the cleavage between God and this *Shekinah* (the feminine principle and abode of the soul) arise many symbols of division and duality."<sup>260</sup>

## 2- Procedencia u origen astral del ser humano:

Según la teosofía, el hombre era en un principio un ser espiritual, pero fue descendiendo en una evolución gradual hacia lo material, estado del cual estaría ahora empezando a ascender nuevamente. Afirmaba H.P. Blavatsky que la evolución iba "from the ethereal down to the semi-ethereal and purely physical"<sup>261</sup>, y después nuevamente hacia el ascenso, hacia la espiritualidad. El origen espiritual del hombre explicaría el por qué de que éste haya de hacer el camino de retorno hacia la espiritualidad. Se ofrece, por tanto, en el discurso de Aengus, la razón de la necesidad del ascenso místico, el sentido mismo de la iniciación<sup>262</sup>. También el pensamiento cabalístico, según vimos en el capítulo II, concibe al hombre como el final de una evolución de una matriz espiritual, representada por el *sephirath Kether*, y que halla en la materia su manifestación más baja, correspondiente al *sephirath Malkuth*. Precisamente el objetivo

---

<sup>260</sup> Michael J. Sidnell, George P. Mayhew y David R. Clark, *Druid Craft: The Art of Writing 'The Shadowy Waters'* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1971), p. 33.

<sup>261</sup> H.P. Blavatsky, *The Secret Doctrine* (1888) Vol. I (London: The Theosophical Publishing Society, 1888), p. 703.

<sup>262</sup> H.P. Blavatsky sintetizaba los Misterios así: "Los Misterios simbolizan la preexistente condición del espíritu y del alma, la caída de ésta en la vida terrena y en el Hades, las miserias de esta vida, la purificación del alma y su restitución a la divina bienaventuranza o reunión con el espíritu." (Blavatsky, *Isis sin Velo*, tomo I. Trad. Federico Climent Terrer. Editora y Distribuidora Mexicana. Sociedad Teosófica), p. 25.

fundamental de la Golden Dawn era ascender nuevamente hacia dicha matriz (véase cap. II).

### 3- Doctrina druídica del origen lunar y solar del hombre:

W.Y. Evans-Wentz recoge las declaraciones del reverendo T.M. Morgan en relación con la doctrina druídica de la reencarnación:

"'My father said there used to be expressed in Cardiganshire before this time, a belief in re-birth. This was in accord with Druidism, namely, that all human beings formerly existed on the moon, the world of middle light, and the queen of heaven; that those who there lived a righteous life were thence born on the sun, and thence onward to the highest heaven; and that those whose moon life had been unrighteous were born on this earth of suffering and sin. Through rightliving on earth souls are able to return to the moon, and then evolve to the sun and highest heaven." (W.Y. Evans-Wentz, 389)

Esta teoría se corresponde con las doctrinas recogidas en el *Barddas*<sup>263</sup>, según las cuales el hombre pasaría por una serie de estadios de existencia, *Cylch Abred*, *Cylch Gwynfyd* y *Cylch Ceugant*, representados mediante tres círculos concéntricos. El primero de ellos, Abred, se concebía como un estadio de evolución y dificultades, tras el cual se accedería a una fase de pureza, Gwynfyd, en la cual la vida habría vencido en su combate con el mal y se alcanzaría un estado de felicidad y creatividad. Finalmente, el tercero constituiría un estado abstracto y atemporal de paz, perfección y felicidad. En la revelación

---

<sup>263</sup> *Barddas* (trad. J. A. Williams ap Ithel, Llandovry: Welsh Manuscript Society, 1862). Compilación de manuscritos y documentos donde supuestamente se concentra la teología y el saber del sistema bardo-druídico británico. La reunión de dichos documentos se atribuye tradicionalmente al bardo galés Llewellyn Sion, quien habría vivido a finales del siglo XVI.

de Aengus, por ende, encontramos un aspecto crucial en las enseñanzas esotéricas: el origen y destino del ser humano.

Pasamos a continuación a detenernos en la danza ritualística a la cual, siguiendo las instrucciones de Aengus, se entregan los Inmortales: "And in a wild and sudden dance / We mocked at Time and Fate and Chance..." (I, 290-291), que se repite tres veces -al igual que la danza de *Rosa Alchemica*- de acuerdo con un determinado patrón, aunque cada vez se invoca un elemento natural distinto. En efecto, los pasos seguidos son básicamente los mismos en los tres casos: inicialmente se encaminan hacia el lugar donde se halla el elemento a invocar; seguidamente se lleva a cabo un rito, que consiste en hacer una genuflexión y fijar fuertemente la mirada, ya que la invocación va acompañada de un gesto de concentración ocular; y, por último, se recita un ensalmo.

- Invocación al elemento agua

And swept out of the wattled hall	
And came to where the dewdrops fall	<u>Lugar</u>
Among the foamdrops of the sea,	
And there we hushed the revelry;	
And, gathering on our brows a frown,	<u>Poder mirada</u>
Bent all our swaying bodies down,	<u>Rito o acción</u>
And to the waves that glimmer by	<u>Elemento invocado</u>
That sloping green De Danaan sod	
Sang, 'God is joy and joy is God,	<u>Ensalmo</u>
And things that have grown sad are wicked,	
And things that fear the dawn of the morrow	
Or the grey wandering osprey Sorrow. (I, 192-302)	

- Invocación a las rosas

We danced to where in the winding thicket Lugar  
The damask roses, bloom on bloom, Elemento invocado  
Like crimson meteors hang in the gloom,  
And bending over them softly said, Rito o acción  
Bending over them in the dance,  
With a swift and friendly glance Poder mirada  
From dewy eyes: 'Upon the dead  
Fall the leaves of other roses,  
On the dead dim earth encloses:  
But never, never on our graves,  
Heaped beside the glimmering waves,  
Shall fall the leaves of damask roses.  
For neither Death nor Change comes near us,  
And all listless hours fear us,  
And we fear no dawning morrow,  
Nor the grey wandering osprey Sorrow. (I, 304-319)

- Invocación a las estrellas

The dance wound through the windless woods;  
The ever-summered solitudes;  
Until the tossing arms grew still  
Upon the woody central hill; Lugar  
And gathered in a panting band,  
We flung on high each waving hand, Rito o acción  
And sang unto the starry broods. Elemento invocado  
In our raised eyes there flashed a glow Poder mirada  
Of milky brightness to and fro  
And thus our song arose: 'You stars, Ensalmo  
Across your wandering ruby cars  
Shake the loose rains: you slaves of God,  
He rules you with an iron rod,  
He holds you with an iron bond,  
Each one woven to the other,  
Each one woven to his brother  
Like bubbles in a frozen pond,  
But we in a lonely land abide  
Unchainable as the dim tide,  
With hearts that know nor law nor rule

**And hands that hold no wearisome tool,  
Folded in love that fears no morrow,  
Nor the grey wandering osprey Sorrow.'** (I, 320-342. El subrayado es mío)

Los tres ensalmos acaban con una alusión al "grey wandering osprey Sorrow", ese gran ave de presa cuya amenaza se cierne sobre los mortales, e incluso sobre los propios danzantes, dado su conocimiento de la llegada de un momento en que desaparecerán: el final de los tiempos. Pese a que afirman repetidamente no temer al futuro ni al sufrimiento -ya que viven replegados en su amor, sin reglas, sin trabajo-, la reiterada alusión a esa amenaza ("Sorrow") induce a pensar que no escapan a la misma. En realidad, parecen estar conjurando a los elementos naturales, mediante estos cantos ensálmicos, con el fin de ahuyentar a la muerte y al sufrimiento.

El primer rito, dirigido a las olas, recuerda el ritual de conjuración del mar tan característico de los druidas. Se trataba de una especie de ceremonia propiciatoria, con el objeto de ahuyentar las tempestades, sobre la cual informa Jean Markale:

"Cumplir un ritual sobre el agua, en torno al agua, en el agua, o hechizar el agua, es dominar la energía misteriosa contenida en el elemento líquido y ponerla al servicio de la voluntad del ejecutante. Quizá eso sea magia, pero es sobre todo la toma de conciencia de que hay en la naturaleza fuerzas invisibles que basta liberar y utilizar según ciertos métodos para llegar a resultados positivos."<sup>284</sup>

Paralelamente, tales ritos de invocación a las olas, las rosas y las estrellas responden a la "alquimia vegetal", y, en general, a la alquimia natural practicada

---

<sup>284</sup> Jean Markale, *Druidas*, trad. Juan Aranzadi (Madrid: Taurus, 1989 [Le Druidisme. Paris: Payot, 1985]), p. 163.

por los druidas, de la cual nos habla Jean Markale (*Druidas*, 156), orientada a despertar las energías latentes en los entes de la naturaleza. Asegura el estudioso que la alquimia no sólo se interesó en el reino mineral, sino que también reconoce una piedra vegetal panacea universal. Para fabricarla habían de conocerse las energías contenidas en las plantas, junto con la forma de activar dichas energías. De ahí que los danzantes invoquen a las rosas como medio de liberar la energía vital contenida en las mismas. Este es el sentido del valor talismánico conferido a los objetos naturales, así como de la invocación a los elementos a través del ritual mencionado arriba. Además, estos rituales parecen hacer eco de la teoría del control de los elementales de la naturaleza mediante magia, lo cual, según afirma W.Y. Evans Wentz, constituye el gran secreto del mago:

"Man, being of the god-race and thus superior to these lower, servile entities, could, like the gods, control them if adept in the magical sciences; for ancient Magic, about which so much has been written and about which so little has been understood by most people in ancient, mediaeval, and modern times, is according to the wisest ancients nothing more than the controlling of daemons, shades, and all sorts of secondary spirits or elementals by men specially trained for that purpose." (W.Y. Evans Wentz, 256)

"The magical sciences taught (an ideal which still holds its ground, as one can discover in modern India) that by formulas of invocation, by chants, by magic sounds, by music, these invisible beings can be made to obey the will of the magician even as they obey the will of the gods." (ibid, 258)

Al mismo tiempo, encontramos aquí una poetización de los rituales druídicos de los cuales se hace mención en la tradición oral y en los informes de los investigadores. La danza, actividad a la que se dedican estos seres, es

ciertamente un punto clave a lo largo de la literatura irlandesa, enclavada en la más pura tradición druídica. Se asociaba íntimamente con el viento y con las hadas, como Yeats mismo recoge en sus notas, según vimos en cap. IV. El baile constituía un ejercicio de unión con el cosmos. En este sentido, Alfred Nutt, en *The Voyage of Bran* (como vimos en cap. IV), sostiene que la danza era el centro de antiguos ritos orgiásticos durante los cuales los celebrantes entraban en trance, y la asocia con los conceptos de "rebirth" y "otherworld", fundamentales en el sistema celta. Considera que el origen de la idea de ese "otro lugar" surgió del estado de éxtasis alcanzado durante la celebración de ciertos rituales y danzas, estado que daría lugar a la idea de una dimensión al margen de las coordenadas espacio-temporales. De otro lado, W.Y. Evans Wentz, en su estudio sobre las tradiciones iniciáticas celtas, aduce que la danza es el vestigio de un ritual de iniciación:

"The Breton dance is, therefore, most likely the memorial of an ancient initiation dance, religious in character, and, probably, in honour of the sun, being circular in the same way that cromlechs dedicated to a sun-cult are circular.[...] Through a natural anthropomorphic process, this circular initiation dance has come to be attributed to *corrigans* in Brittany, to pixies in Cornwall and in England, and to fairies in these and other Celtic countries. The idea of fairy tribes in such a special relation may result from a folk-memory of the actual initiators who, as masked men, represented spirits; and, if this be a plausible view, then fairies may be compared to the initiators of contemporary initiation ceremonies among primitives peoples and, following Dr. Gilbert Murray's theory, to the Greek satyrs also." (W.Y. Evans Wentz, 405-406)

Este sería el motivo último de que la tradición -y Yeats mismo repetidamente en sus notas- asocie la danza con las hadas, por tratarse de un antiguo ritual iniciático llevado a cabo por adeptos enmascarados o cubiertos de plumas que representaban espíritus. El baile de esta primera isla de *Oisin* hace

eco de tales rituales, al par que anticipa la danza celebrada en *Rosa Alchemica*, en donde dicha actividad aparece como el requisito previo a la entrada en el mundo mágico. Reproducimos a continuación el pasaje de dicha historia en que se narra la danza, con el objeto de localizar y comentar ciertos paralelismos con la celebrada en la primera isla de *Oisin*:

"I stopped before a door, on whose bronze panels were wrought great waves in whose shadow were faint suggestions of terrible faces. Those beyond it seemed to have heard our steps, for a voice cried, 'Is the work of the Incorruptible Fire at an end?' and immediately Michael Robartes answered, 'The perfect gold has come from the athanor.' The door swung open, and we were in a great circular room, and among men and women who were dancing slowly in crimson robes. Upon the ceiling was an immense rose wrought in mosaic; and about the walls, also in mosaic, was a battle of gods and angels, the gods glimmering like rubies and sapphires, and the angels of the one greyness, because, as Michael Robartes whispered, they had renounced their divinity, and turned from the unfolding of their separate hearts, out of love for a God of humility and sorrow. Pillars supported the roof and made a kind of circular cloister, each pillar being a column of confused shapes, divinities, it seemed, of the wind, who, in a whirling dance of more than human vehemence, rose playing upon pipes and cymbals; and from among these shapes were thrust out hands, and in these hands were censers. I was bid place my censer also in a hand and take my place and dance, and as I turned from the pillars towards the dancers, I saw that the floor was of a green stone, and that a pale Christ on a pale cross was wrought in the midst. I asked Robartes the meaning of this, and was told that they desired 'to trouble His unity with their multitudinous feet'. The dance wound in and out, tracing upon the floor the shapes of petals that copied the petals in the rose overhead, and to the sound of hidden instruments which were perhaps of an antique pattern, for I have never heard the like; and every moment the dance was more passionate, until all the winds of the world seemed to have awakened under our feet. After a little I had grown weary, and stood under a pillar watching the coming and going of those flame-like figures; until gradually I sank into a half-dream, from which I

was awakened by seeing the petals of the great rose, which had no longer the look of mosaic, falling slowly through the incense-heavy air, and, as they fell, shaping into the likeness of living beings of an extraordinary beauty. Still faint and cloud-like, they began to dance, and as they danced took a more and more definite shape, so that I was able to distinguish beautiful Grecian faces and august Egyptian faces, and now and again to name a divinity by the staff in his hand or by a bird fluttering over his head; and soon every mortal foot dance by the white foot of an immortal; and in the troubled eyes that look into untroubled shadowy eyes, I saw the brightness of uttermost desire as though they had found at length, after unreckonable wandering, the lost love of their youth.[...] While I thought these things, a voiced cried to me from the crimson figures, 'Into the dance! there is none that can be spared out of the dance; into the dance! into the dance! that the gods may make them bodies out of the substance of our hearts'; and before I could answer, a mysterious wave of passion, that seemed like the soul of the dance moving within our souls, took hold of me, and I was swept, neither consenting nor refusing, into the midst. I was dancing with an immortal august woman, who had black lilies in her hair, and her dreamy gesture seemed laden with a wisdom more profound than the darkness that is between star and star, and with a love like the love that breathed upon the waters; and as we danced on and on, the incense drifted over us and round us, covering us away as in the heart of the world, and ages seemed to pass, and tempests to awake and perish in the folds of our robes and in her heavy hair.

Suddenly I remembered that her eyelids had never quivered, and that her lilies had not dropped a black petal, nor shaken from their places, and understood with a great horror that I danced with one who was more or less than human, and who was drinking up my soul as an ox drinks up a wayside pool; and I fell, and darkness passed over me." (*Mythologies*, 287-290. El subrayado es mío)

Steven Putzel mantiene que la danza de *Rosa Alchemica* está inspirada en los ritos druídicos llevados a cabo en Beltaine<sup>285</sup>, y la concibe como la culminación de las danzas de la poesía yeatsiana:

"The Order of the Alchemical Rose has reassembled and codified the remnants of religious ritual that had been preserved in the Beltaine and Midsummer dances. The dance of the Sidhe in 'The Heart of the Spring', the dance of fire and shadow in 'The Curse of the Fires and of the Shadows', Costello's final dance with Oona, and the serpent dance of 'The Twisting of the Rope and Hanrahan the Red' have now become the centre of a religion. The rhythmic dances, Yeats' rhythmic prose and the reel and hoop of the earlier stories are now explicitly 'the wheel of Eternity'. (Putzel, 114-115)

También Reginald Skene, en su estudio de las obras dramáticas de Yeats centradas en la figura de Cuchulain, repara en el simbolismo de la danza en *On Baile's Strand*, en la cual halla connotaciones similares:

"The dance danced by Cuchulain and his wild companions could scarce be other than the great, circular dance, used by dervishes, initiates to the ancient mysteries, devotees of gnostic religions and the members of modern magical societies, for the production of trance states conducive to the evocation of spirits."<sup>286</sup>

Relaciona asimismo este baile con la danza ritual de *Rosa Alchemica*, a su vez reflejo de la gran danza mística circular. En este sentido, sobre la distribución del templo en *Rosa Alchemica* declara Steven Putzel:

---

<sup>285</sup> "Beltaine was celebrated on 1 May, as the great spring/summer fertility gathering symbolized by the lighting of May fires. Livestock were driven between the twin flames, and the dancing was a ritual enactment of the sun's movement through the skies. The Maypole dance and other folk rituals have their origin in the mad dance around the May fires as the whole tribe would celebrate the resurgence of the primeval life force." (John Sharkey, *Celtic Mysteries, op. cit.*, 18).

<sup>286</sup> Reginald Robert Skene, *The Cuchulain Plays by W.B. Yeats: A Study* (London: Macmillan, 1974), pp. 46-47.

"The temple, as described by the narrator, is a perfect mandala and an accurate rendition of the design on the back cover of *The Secret Rose*. The room is circular with a pillared circular 'cloister' within it, and within this inner court a circular rose is reproduced on both floor and ceiling. The centre of this charmed circle is the Secret Rose, the rose that Yeats drew in his Golden Dawn notebook, the 'Divine Rose of Intellectual Flame' worn by the knight in 'Out of the Rose', the rose held by Hanrahan, the Rose of the 'Rose' poems, and the rose the Virgin holds 'whose every petal is a god'. Similar mandalas appear in Yeats's unpublished 'Visionary Explorations' and in his 'Rituals for a Celtic Mystical Order', as the way to reach mystic wisdom. Given his many references to alchemical doctrine and procedure, Yeats would have known of the alchemical belief that one who enter the mandala 'is transformed into a being akin to the gods', that 'mandalas are birth-places' and that the 'mandala nrithya - the mandala dance' acts out the mysteries in the charmed circle. [...] The mandala dance celebrates the final union, the alchemical conjunction; each man has found his 'white woman' and each woman her 'red man'." (Putzel, 115-116)

Esta danza mágica que culmina en *Rosa Alchemica* se anticipaba ya en *Oisin*, si bien el escenario natural deja paso al templo y al claustro circular. En ambos casos se da, en conjunción con el baile, el motivo de la rosa, en torno a la cual se reúnen los celebrantes, conformando un círculo místico. En realidad, la Rosa Inmortal de *Rosa Alchemica* se prefigura ya en *Oisin*, ya que, a nuestro juicio, en el poema se da una sutil evocación de este símbolo rosacruz y ocultista. De hecho, las rosas invocadas, las "damask roses", en la canción que reclinados sobre las mismas entonan los danzantes, se contraponen a las rosas mortales, las de la Tierra:

'Upon the dead  
Fall the leaves of other roses,  
On the dead dim earth encloses:  
But never, never on our graves,  
Heaped beside the glimmering waves,  
Shall fall the leaves of damask roses. (I, 310-315)

Estas rosas, imperecederas, que simbolizan la eternidad de la creación, están siendo conjuradas por los habitantes de la isla, quienes persiguen la inmortalidad poseída por éstas, ya que ellos temen la llegada de un cataclismo. Hallamos, por tanto, rosas inmortales -contrapuestas a "other roses", las de la Tierra-, y la Rosa Inmortal constituye uno de los principales símbolos ocultos, por lo cual hallamos una alusión a uno de los símbolos mágicos por excelencia.

En principio el simbolismo de la rosa es totalmente ecléctico, abarcando incluso la esencia misma de las cosas, la magia y lo oculto. A diferencia de los elementos anteriores, éste no es uno de los motivos característicos de las islas del Otro Mundo. Sin embargo, Yeats defendía especialmente el carácter de la rosa como símbolo genuinamente celta, de uso frecuente entre los poetas irlandeses. En *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics* (1892), en una nota al poema "To Ireland in the Coming Times", declaraba que la rosa es "a favourite symbol with the Irish poets" (VP, 798). De forma similar, en una nota a *The Wind Among the Reeds* se referirá también al valor simbólico tradicional de la rosa: "spiritual love and supreme beauty" (VP, 811), y a su pertenencia a la tradición irlandesa:

"I once stood beside a man in Ireland when he saw it growing there [on the Tree of Life] in a vision... One finds the Rose in the Irish poets, sometimes as a religious symbol, as in the phrase "the rose of Friday", meaning the Rose of austerity, in a Gaelic poem in Dr. Hyde's "Religious Songs of Connacht"; and I think was a symbol of beauty in the Gaelic song, "Roseen Dubh"; and a symbol of Ireland in Mangan's adaptation of "Roseen Dubh", "My Dark Rosaleen", and in Mr. Aubrey de Vere's "The Little Black Rose". I do not know any evidence to prove whether this symbol came to Ireland with medieval Christianity, or whether it has come down from Celtic times. I have read somewhere that a stone engraved with a Celtic god, who holds what looks like a rose in one hand, has been found somewhere in England... If the Rose was really a symbol of Ireland among the Gaelic poets, and if "Roseen Dubh" is really a political poem, as some think, one may feel pretty certain

that the ancient Celts associated the Rose with some principal god or goddess, for such symbols are not suddenly adopted or invented, but come out of mythology." (VP, 811-812)

Pero, especialmente, la rosa es un elemento fundamental en todos los sistemas ocultistas con los que estaba en contacto. En primer lugar, es la flor de los Rosacruces, que será adoptada por la Golden Dawn. En el ritual encaminado a obtener el título de *Adeptus Minor*, antes de proceder a revelar a los candidatos la leyenda de Christian Rosenkreutz, se proclamaba el valor inmemorial de la rosa y la cruz:

"Know, then, O Aspirant, that the Mysteries of the Rose and the Cross have existed from time immemorial, and that the Rites were practised, and the Wisdom taught, in Egypt, Eleusis, Samothrace, Persia, Chaldea and India, and in far more ancient lands." (Israel Regardie, *The Golden Dawn, op. cit.*, 231)

Los sistemas ocultistas atribuían carácter ecléctico y gran antigüedad a estos símbolos. Como asevera Frank Kinahan refiriéndose al símbolo de la rosa en la obra yeatsiana, "the Rose has no one meaning: not in the works of Yeats, and less still in the occult sources on which Yeats drew, and least of all in the Order of the Golden Dawn whose rituals evoked the spiritual energies of which the Rose was emblematic" (Kinahan, 129). En este sentido, *Rosa Alchemica* no es la única obra temprana del poeta centrada en el símbolo de la rosa. Contamos con el conjunto de poemas reunidos bajo el título *The Rose* (1893), los cuales se centran fundamentalmente en torno a este símbolo. Asimismo, en el poema "The Secret Rose", perteneciente a *The Wind among the Reeds* (1899), se celebra la universalidad del símbolo de la rosa, central en la tradición cristiana y en la druídica. Hallamos aquí un canto a la misma donde se manifiesta la importancia suprema de este símbolo de unidad. El valor de la rosa como símbolo

mágicc en Yeats se pone también de relieve en el grupo de historias reunidas bajo el título *The Secret Rose* (1897), cuya temática gira en torno a aventuras y experiencias mágicas y ocultistas. El propio Yeats declaraba su pasión por el símbolo de la Rosa mística en su artículo "High Crosses of Ireland"<sup>267</sup>. Asimismo, en la versión para teatro de *The Shadowy Waters* (1911), Yeats pondrá en boca de Forgael los siguientes versos:

The red rose where the two shafts of the cross,  
Body and soul, waking and sleep, death, life,  
Whatever meaning ancient allegorists  
Have settled on, are mixed into one joy.  
For what's the rose but that? miraculous cries,  
Old stories about mystic marriages,  
Impossible truths? (VP, 323)

Entrando ya a analizar el uso que de este elemento se hacía en la Golden Dawn, observamos que estaba presente en todos los rituales de la Orden. En primer lugar, de cara a la celebración del ritual de *Neophyte* la Rosa Mística era uno de los objetos simbólicos que se colocaban en el templo en torno a la cruz, que era el eje central. Israel Regardie ofrece un gráfico de la distribución del templo preparado para tal fin (*The Golden Dawn*, 116), donde igualmente se determinan los objetos requeridos para el altar, que se situaría en el centro de la habitación: "Red Cross and White Triangle. Red Rose. Red Lamp. Cup of Wine. Paten of Bread and Salt." (Regardie, 117). También R.A. Gilbert da cuenta de la distribución del templo:

"Around the Cross were placed other symbols, representing the four letters of the Divine Name (Yod, He, Vau, He), as follows: 'At the Eastern Angle of the Cross is the Mystical Rose, allied by its

---

<sup>267</sup> *Uncollected Prose*, Vol. 2, *op. cit.*, 144. Aquí confiesa Yeats sentir "a passion for the symbolism of the mystical Rose".

scent to the Element of Air. At the Southern Angle is the Red Lamp, allied by its fiery flame to the Element of Fire. At the Western Angle is the Cup of Wine, allied by its fluid dorm to the Element of Water. At the Northern Angle are the Bread and Salt, allied by their nature to the Element of Earth." (Gilbert, 85)

Durante la celebración del ritual se invitaba al candidato a inhalar el perfume de la rosa:

*"All are seated.*

*Hierophant puts down his Sceptre and returns the Banner of the East to its place. He goes to the West of the Altar and facing East gives the Saluting Sign but not the Sign of Silence, and taking up the Rose says:*

I invite you to inhale with me the perfume of this Rose, as a symbol of Air. (*smells Rose*)

To feel with me the warmth of this sacred Fire. (*spreads his hands over it*)

To eat with me this Bread and Salt as types of Earth. (*dips bread in Salt and eats*)

And finally to drink with me this Wine, the consecrated emblem of Elemental Water. (*makes a Cross with the Cup and drinks*)" (Regardie, 132. El subrayado es mío. La cursiva estaba en el original)

En el "Ritual of the Portal of the Vault of the Adepts", que precedía al de *Adeptus Minor*, la rosa es sustituida por pétalos de rosa (Regardie, 198). La rosa se inscribía, además, en los fajines de aquellos que alcanzaban el título de *Adeptus Minor*- los cuales pasaban a formar parte de la segunda orden-, quienes llevaban un fajín blanco con el borde de oro y el símbolo de la rosa y la cruz:

*"The sash of an Adept Adeptus Minor is white with golden border and the Rose & Cross symbol with 5 6 in scarlet to show the link with Geburah.*

*Adeptus Major - White sash with scarlet border & all the charges in scarlet. Within the Pentagram is the rose & cross repeated. The*

Adeptus Major had a second symbol above the Rose & the Cross, being the numbers 6 5 above an open pentagram.<sup>268</sup>

Finalmente, en el ritual de *Adeptus Minor*, por el que se accedía a la segunda orden y que estaba inspirado en la leyenda de Christian Rosencreutz - supuestamente fundador de la sociedad rosacruz-, consistente en un redescubrimiento de su tumba dentro de la "Cripta de los Adeptos", la rosa simbólica estaba pintada en el techo, el ataúd y el altar. Inicialmente se invitaba a los miembros a meditar sobre el símbolo de la Rosa Imperecedera de la Creación. De hecho, el ritual se iniciaba con una alusión a la Rosa de Rubí que da el nombre a la segunda orden u *Ordo Rosae Rubeae at Aureae Crucis*:

"Second

[Adept]<sup>269</sup>: Roseae Rubeae

Third: Et Aureae Crucis" (Regardie, 223)

"Second: The Tomb of the Adepts is the symbolic Burying Place of Christian Rosenkreutz, which he made to represent the Universe.

Third: He is buried in the Centre of the Heptagonal Sides and beneath the Altar, his head being towards the East.

Second: He is buried in the Centre because that is the point of balanced forces.

Third: The Mystic Name of Christian Rosenkreutz signifies the Rose and Cross of Christ; the Fadeless Rose of Creation, the Immortal Cross of Light.

Second: This place was entitled by our still more ancient Fratres and Sorores, the Tomb of Osiris Onnophris, the Justified One.

---

<sup>268</sup> R.A. Gilbert, *The Golden Dawn Companion*, op. cit., p. 101. Reproducido de un manuscrito perteneciente a una colección privada, fechado el 22 de junio de 1892, titulado *Second Order Insignia*, según indica el propio Gilbert.

<sup>269</sup> Los oficiadores requeridos para iniciar al candidato en la ceremonia del grado de *Adeptus Minor* eran: *Chief Adept*, papel que debería ejercer un miembro de la tercera orden ostentador del título de Merciful Exempt Adept; *Second Adept*, que habría de ser un adepto de la tercera orden que tuviera el grado de Mighty Adeptus Major; *Third Adept*, que podría ser cualquier Associate Adeptus Minor; y *Candidate*, el propio candidato, que en ese momento se denominaba *Hodos Chamelionis*. (Regardie, 221).

**Chief:** The shape of the Tomb is that of an equilateral Heptagon, a figure of Seven sides.

**Second:** The Seven Sides allude to the Seven Lower Sephiroth, the seven Palaces, and the Seven Days of Creation. Seven is the height above. Seven is the depth beneath.

**Chief:** The Tomb is symbolically situated in the Centre of the Earth, in the Mountain of the Caverns, the Mystic Mountain of Abiegnus.

**Third:** The meaning of this title of Abiegnus - Abi-Agnus, Lamb of the Father. It is by methathesis Abi-Genos, Born of the Father. Bia-Genos, Strength of our race, and the four words make the sentence ABIEGNUS ABIAGNUS ABI-GENOS BIA-GENOS. "Mountain of the Lamb of the Father, and the Strength of our Race." I.A.O. YEHESHUA. Such are the words.

**All salute with 5 = 6 Signs.**

**Chief:** Mighty Adeptus Major, what is the Key to this Tomb?

**Second:** The Rose and the Cross, which resume the Life of Nature, and the powers hidden in the word I.N.R.I.

**Third:** The Emblem which we bear in our left hands is a form of the Rose and the Cross, the ancient Crux Ansata, or Egyptian symbol of life.

**Second:** It represents the force of the Ten Sephiroth in Nature, divided into a Hexad and a Tetrad. The oval embraces the first Six Sephiroth, and the Tau Cross the lower Four answering to the Four Elements.

**Chief:** Associate Adeptus Minor, what is the Emblem which I bear upon my breast?

**Third:** The complete symbol of the Rose and Cross.

**Chief:** Mighty Adeptus Major, what is its meaning?

**Second:** It is the Key of Sigils and Rituals, and represents the force of the Twenty Two Letters in Nature, as divided into a Three, a Seven, and Twelve. Many and great are its Mysteries." (Regardie, 223-224. El subrayado es mío)

Se relaciona aquí el símbolo rosacruz con el esquema del Árbol de la Vida.

En *Autobiographies* Yeats describe dicho árbol como "a geometrical figure made up of ten circles or spheres called Sephiroth joined by straight lines" (*Autobiographies*, 375). Consideraba Yeats que en el pasado la gente "must have thought of it as like some great tree covered with its fruit and its foliage",

pero que ahora "it had lost its natural form" (*ibid*, 375). En efecto, el Árbol de la Vida se concebía dentro de la Golden Dawn como una figura geométrica. Los *sephirath* o emanaciones de la deidad se interrelacionaban entre sí mediante un sistema de veintidós canales o *paths*. En conjunto, los *sephirath* y los *paths* conforman el árbol de la vida cabalístico. Los *sephirath* son, por tanto, interdependientes, y en el centro de los mismos está *Tiphareth*, centro y receptáculo de las fuerzas de los *paths* y los *sephirath*. Además, dado que la figura del Árbol forma una especie de cruz, *Tiphareth*, situado en el centro de la misma, simboliza la rosa superpuesta en el centro de la cruz.

Durante el transcurso de la ceremonia de *Adeptus Minor* se aludía repetidamente a "the Rose of Ruby and the Cross of Gold" (Regardie, 227). En la segunda parte de la misma se mostraba al candidato el techo de la Bóveda, donde estaba pintada la rosa simbólica. En la tercera parte, finalmente, se explicita el significado de las figuras dibujadas en la Bóveda: la Rosa de Rubí y la Cruz de Oro:

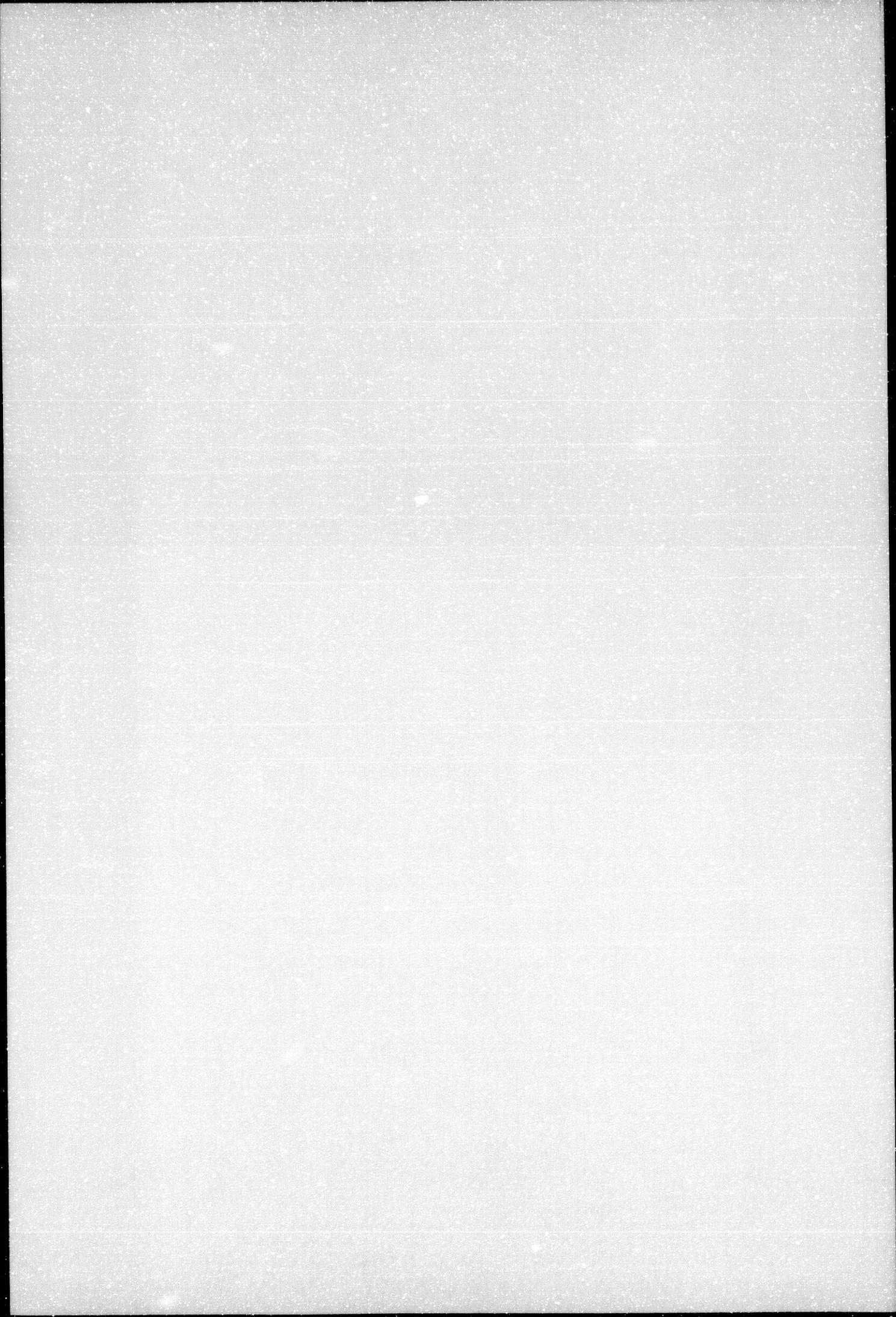
"On the ceiling is a Triangle enclosing a Rose of 22 petals, within a Heptangle formed of a Heptagram reflected from the Seven Angles of the Wall. The Triangle represents the Three Supernal Sephiroth, the Heptagram, the Lower Seven; the Rose represents the 22 paths of the Serpent of Wisdom.

The Floor has upon it the Symbol of a Triangle enclosed within a Heptagram, bearing the titles of the Averse and Evil Sephiroth of the Qlippoth, the Great Red Dragon of the Seven Heads, and the inverted and evil triangle. And thus in the Tomb of the Adepts do we tread down the Evil Powers of the Red Dragon (*Chief Adept stamps three thrice on diagram*) and so tread thou upon the evil powers of thy nature. For there is traced within the Evil triangle the Rescuing symbol of the Golden Cross united to the Red Rose of Seven Times Seven Petals. But the whiteness above shines the brighter for the Blackness which is beneath, and thus mayest thou comprehend that the evil helpeth forward the Good." (Regardie, 242-243)

Por consiguiente, uno de los secretos máspreciados de la orden, y que se revelaba únicamente a los más avanzados, era precisamente el de la Rosa de Rubí y la Cruz de Oro, siendo la Rosa de Rubí la Rosa Imperecedera de la Creación. Las rosas del poema constituyen una evocación poética del símbolo de la rosa imperecedera, de ahí que se las presente inmarcesibles: "But never, never on our graves, / Heaped beside the glimmering waves, / Shall fall the leaves of damask roses". Además, en términos botánicos, la rosa de damasco es una gran flor de color rojo, de color rubí. A su vez, el símil "like crimson meteors" refuerza la asociación con la Rosa de Rubí, la rosa inmortal: "The damask roses, bloom on bloom, / Like crimson meteors hang in the gloom". De hecho, en la primera versión (1889) se las comparaba a meteoros de luz roja:

We danced to where within the gloom  
Hung, like meteors of red light,  
Damask roses in the night  
And sang we lightly to each bloom  
As we kissed each rose's head; (I, 305-309. VP, 21)

En definitiva, el valor simbólico otorgado por Yeats a la rosa se hallaba ya incipiente aquí, asociado a la danza, motivo que será fundamental en su trayectoria posterior, y que lo es ya en "The Island of Dancing", donde se da una extrapolación de dicha actividad, asociada a la iniciación mágica, al presentarse una región en que todos los elementos se conjugan en un movimiento rítmico, eco del baile ritual celebrado por los habitantes de la isla -y en el que participa Oisin-, manifestación a su vez de la danza mística llevada a cabo en tiempos druídicos.



## VII. LA ISLA DE LAS VICTORIAS

Podemos concederle a Yeats que, como afirmó en una carta dirigida al periódico *The Spectator* poco después de la publicación del poema<sup>270</sup>, la configuración interna de las tres islas sea enteramente suya ("wholly my own"). Sin embargo, la idea general o el marco de cada una responde claramente a un patrón de los varios que la tradición presentaba, a un esquema prototípico de isla del más allá (de hecho, las dos primeras son una clara réplica de las islas encontradas por Oisin en *The Lays of Oisin*). Concretamente, la segunda isla se ajusta a la representación del otro mundo como un lugar de peligro en donde el mortal ha de probar sus fuerzas (como vimos en el cap. IV). En realidad, constituye un episodio muy frecuente en las antiguas historias: la aventura heroica en un castillo. Yeats combina o juega aquí con dos mitos pertenecientes a la tradición celta. El primero es el de la diosa cautiva, ampliamente estudiado por Jean Markale en su obra *Women of the Celts*, quien considera que el sentido último de dicho mito es la entrada a la mujer, el descubrimiento de la misma,

---

<sup>270</sup> En una reseña sin firma sobre *Oisin* publicada en *Spectator* el 27 de julio de 1889, el reseñante se preguntaba cuál sería el origen o fuentes de este peculiar poema, tan distinto a los versos vulgares y ordinarios de la poesía moderna. Dos días más tarde Yeats remitiría al periódico la siguiente carta:

"Sir,- In a kindly notice of my volume of poems, your reviewer asks where I got the materials for "The Wanderings of Oisin". The first new pages are developed from a most beautiful old poem written by one of the numerous half-forgotten Gaelic poems who lived in Ireland in the last century. In the quarrels between the saint and the blind warrior, I have used suggestions from various ballad Dialogues of Oisin and Patrick, published by the Ossianic Society. The pages dealing with the three islands... are wholly my own, having no further root in tradition than the Irish peasant's notion that *Tir-u-augoe* (The Country of the Young) is made up of three phantom islands". (*The Collected Letters of W.B. Yeats*, vol. I. 1865-95, ed. John Kelly y Eric Domville. Oxford: Clarendon Press, 1986, pp. 176-177)

como medio a su vez de descubrir los misterios de la naturaleza y del hombre: "... a normal impulse to discover the way to the inside, the *open door into the closed castle of the king*, of which the alchemists wrote."<sup>271</sup> Se trata de la lucha por la mujer cautiva, que se lleva a cabo en un castillo -a menudo, como sucede aquí, rodeado de o sumergido bajo las aguas-, cueva o el mar. En la base de estas leyendas está el mito de la diosa sumergida, de la mujer relegada con la llegada del orden patriarcal, y la vuelta a la madre o a la dimensión de la mujer con el fin de restaurar un orden originario. Como explica Jean Markale en el primer capítulo de su libro, para los celtas primitivos y otras civilizaciones antiguas la mujer era un ente mágico, pero una vez se conoce el papel del hombre en la procreación, y especialmente con el descubrimiento de la agricultura, la mujer queda relegada y pasa a un segundo plano (paso del orden ginecocrático al patriarcado). Los mitos celtas conservan el recuerdo de esta hegemonía de la mujer -la cual había derivado en los tiempos antiguos en el culto a una diosa- y de su relegación, que se manifiesta en las historias en que aparece una doncella cautiva, oculta, e incluso prisionera. Por ende, el significado inherente a la lucha de Oisin por la liberación de la doncella es, en último término, la restauración de la dimensión femenina, idea subyacente en este tipo de mito. Esto iba emparejado en el pensamiento yeatsiano a la restitución de lo espiritual, ya que, según Yeats y otros visionarios del momento, la era que se avecinaba era la del aspecto femenino, aquella en que predominaría la emoción, el espíritu. En la introducción a su drama *The Resurrection*, justo en el pasaje en que se refería a *Oisin* como mito contra el mito decimonónico del progreso, declaraba Yeats:

---

<sup>271</sup> Jean Markale, *Women of the Celts*, trad. A. Mygind, C. Hauch & P. Henry (Rochester, Vermont: Inner Traditions International Ltd., 1986 [La Femme Celte. Paris: Payot, 1972]), p. 64. Véase el capítulo III: "The Submerged Princess" (pp. 43-84).

"Our civilisation was about to reverse itself, or some new civilisation about to be born from all that our age had rejected, from all that my stories symbolised as a harlot, and take after its mother; because we had worshipped a single god it would worship many or receive from Joachim de Flora' Holy Spirit a multitudinous influx."<sup>272</sup>

La mujer simboliza lo espiritual en contraste con lo material y el progreso, con lo científico. El hecho de que el aspecto femenino hubiera sido enterrado con la llegada de la sociedad patriarcal es considerado por el ocultista como la razón de que surjan catástrofes, de que la naturaleza se rebelle. Existe la necesidad de restaurar esa parte dormida del ser humano, y, dada la intención de crear con el poema un mito contra el progreso, tiene sentido la ubicación en el centro del poema del mito de la diosa<sup>273</sup>.

---

<sup>272</sup> *Wheels and Butterflies* (London: Macmillan & Co. Limited, 1934) p. 102. En *The Tables of the Law* se explica la doctrina de Joachim de Flora:

"He [Joachim de Flora] was an abbot in Cortale in the twelfth century, and is best known for his prophecy, in a book called *Exposition in Apocalypsis*, that the Kingdom of the Father was past, the Kingdom of the Son passing, the Kingdom of the Spirit yet to come. The Kingdom of the Spirit was to be a complete triumph of the Spirit, the *spiritualis intelligentia* he called it, over the dead letter." (*Mythologies*, *op. cit.*, 296)

<sup>273</sup> Yeats aconsejaba a aquellos poetas que hacían uso de temas mitológicos tener un profundo conocimiento del mito que se recreaba, y seleccionar aquellos de especial relevancia, con un mensaje importante para el hombre actual. Así se traslucen en varios artículos sobre el uso de temas mitológicos irlandeses en la poesía de sus compañeros del Renacimiento Irlandés, donde encontramos los comentarios de Yeats en relación con el tratamiento de los mitos celtas de Fiona Macleod y otros escritores. Dichos artículos se encuentran recopilados en *Uncollected Prose* (II, *op. cit.*, pp. 108-127), y son los siguientes: "Le Mouvement Celtique: Fiona Macleod", "'A.E.'s Poems", "Le Mouvement Celtique II: Mr. John O'Leary", "Mr. Lionel Johnson and Certain Irish Poets", "The Poetry of 'A.E.'", "The Poems and Stories of Miss Nora Hopper". También en *Uncollected Prose* (II, pp. 359-382) aparecen recogidos varios artículos sobre el tratamiento de temas mitológicos en la obra de sus contemporáneos: "Irish National Literature, I: from Callanan to Carleton" (359-366), "Irish National Literature, II: Contemporary Prose Writers- Mr. O'Grady, Miss Lawless, Miss Barlow, Miss Hoper, and the Folk-Lorists" (366-373), "Irish National Literature, III: Contemporary Irish Poets- Dr. Hyde, Mr. Rolleston, Mrs. Hinkson, Miss Nora Hopper, A.E., Mr. Aubrey de Vere, Dr. Todhunter, and Mr. Lionel Johnson" (375-382).

Richard Ellman resalta el pensamiento de Yeats acerca de la incorporación de mitos en la práctica poética:

Si la presentación del objeto mismo de la lucha responde al mito de la diosa cautiva, Yeats a su vez -como apuntábamos en el cap. iV- hace uso de uno de los mitos celtas más fundamentales: la batalla mística entre las Tribus de Dana (dioses del bien) y los Fomorians (los demonios o vestigios de dicha tradición), o de la luz y la oscuridad, que está en la raíz de todas las batallas en esta tradición. La prueba del héroe, por tanto, se enmarca dentro de una lucha eterna entre las fuerzas del bien y las del mal. En este sentido, todos los elementos de este lugar son antiguos, legendarios, haciendo eco de un pasado inmemorial, de esta mítica batalla. Contrastando con los elementos que aparecían en la isla anterior: entes e imágenes naturales, la iconografía aquí es más bien de carácter heroico: espada, maza, estaca, bóveda. Las águilas (aves heroicas por excelencia), las estatuas, los largos y tenebrosos corredores y la altísima escalinata, contribuyen a crear el ambiente inmemorial del lugar. Los elementos naturales son evocados mediante alusiones míticas, de cara al pasado (e.g., la referencia de la doncella a la leyenda de los Siete Avellanos, sobre la cual hablaremos abajo). Las figuras verticales de los árboles de la primera isla dejan paso ahora a los pilares del castillo. La imaginería de pájaro y árbol es empleada como complemento del escenario mítico-heroico. Pero, a la vez, el hecho de que todo se presente vetusto y deteriorado (e.g. las águilas desplumadas) responde a la presentación de las tres islas como paraísos en declive, reflejo de la decadencia de la civilización celta, que en el espacio de tiempo (trescientos años) en que Oisin visita las islas, está dejando paso a una nueva era: el cristianismo. Esta isla constituye, por consiguiente, una especie de panel, un compuesto de

---

"When approaching a tale of great antiquity, Yeats's method was to assume that its shape was not accidental but reflected, even if imperfectly, a hidden and significant scheme. Every detail was like the blade of grass: the poet's task was to determine its concentric circles of significance. By uncovering these he could make the myth apply to his own time as well as the past, for the basic wisdom of the race which it contained must be for ever applicable." (*The Identity of Yeats, op. cit.*, p. 17)

motivos celtas, donde todo nos vuelve al pasado. De ahí las alusiones al dios Manannan, a la Leyenda de los Siete Avellanos, a Aedh, o a la escritura mágica *ogham*. Y, en este enmarcamiento o telón de fondo, se desarrolla la lucha entre Oisin y el demonio. Muchas de las imágenes simbólicas proceden de la tradición gaélica, pero paralelamente aparecen aquí por primera vez lo que luego pasarán a ser símbolos fundamentales en la obra madura del poeta, que darán título a sus libros de poemas. En primer lugar, la torre anticipa el conjunto poemático *The Tower* (1928), en torno a este símbolo; la escalera prefigura la simbólica escalera de caracol de *The Winding Stair and Other Poems* (1933); la gaviota blanca será un elemento fundamental en el drama poético *The Shadowy Waters* (1906), y la doncella lunar en el drama *The Death of Cuchulain* (1939). Básicamente, en este segundo libro Yeats se sirve de elementos simbólicos evocadores del aislamiento espiritual. El aspecto enclaustrante del castillo o la naturaleza subjetiva de las águilas contribuyen a crear el ambiente del lugar. En este sentido, sobre el simbolismo de las águilas revelaría Yeats años más tarde:

"Certain birds, especially as I see things, such lonely birds as the heron, hawk, eagle, and swan, are the natural symbols of subjectivity [...] Objective men, however personally alone, are never alone in their thought [...], while subjective men are the more lonely the more they are true to type, seeking always that which is unlike [sic] or personal."<sup>274</sup>

De acuerdo con el valor otorgado por Yeats a la figura del águila en esta declaración, la aparición de este elemento en el poema apoya la subjetividad inherente a la prueba iniciática personal que, a nuestro juicio, se evoca en la segunda isla. Refuerza, por tanto, el principal tema de este segundo libro: el

---

<sup>274</sup> Nota escrita en 1921 sobre el simbolismo de los pájaros en su obra dramática *Calvary*. (*The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, ed. Russell K. Alspach. London: Macmillan, 1966, p. 789).

proceso en soledad a que Oisin se ve sometido. Mientras en la primera isla se evocaban prácticas colectivas, y en ella Oisin era casi un espectador, se traza ahora el camino interior: interno y activo, subjetivo, el camino en soledad, la lucha personal, en definitiva. (Estas dos vertientes se dan en todas las órdenes y escuelas secretas). Oisin pasa del nivel grupal a la etapa individual, adentrándose en el castillo de la experiencia personal, del aislamiento. De hecho, la primera visión de Oisin al acercarse a la isla viene dada por oscuras torres - parte visible del recinto al que se aproximan- que presagian el peligro de la batalla con el mal:

...dark towers  
Rose in the darkness, and the white surf gleamed  
About them; and the horse of Faery screamed  
And shivered, knowing the Isle of Many Fears, (II, 22-25)

El recinto heroico en el cual se adentran héroe y diosa es un marco apropiado para las pruebas que han de superarse, por constituir un reflejo o materialización de la solemnidad de las mismas. Se trata de un lugar de oscuridad ("dark towers" - "darkness"), condición necesaria para la iniciación individual<sup>275</sup>. La comparación del castillo de *Oisin* con la mansión a la que el protagonista de *Rosa Alchemica* es conducido a iniciarse en "The Order of the Alchemical Rose" nos confirma la contemplación por parte del poeta del emplazamiento bañado por olas, titánico, como una imagen adecuada para la prueba iniciática personal, ya que el Templo de la Rosa Alchemica es muy similar al de la isla de los Muchos Temores:

---

<sup>275</sup> En este sentido, merece especial atención la siguiente declaración de Murry Hope, según la cual la oscuridad es una condición indispensable para pasar el umbral iniciático. Así, declara la necesidad de "pagan rituals of submission to a higher power or severe penances to get mastery over their own lower or darker aspects, for unless the darkness, both of Hades and of the individual soul, is conquered the initiate cannot hope to understand the hidden mysteries of light and truth." (*Practical Celtic Magic*. Wellingborough: The Aquarian Press, 1987), p. 122.

"...the grey waves, plumed with scudding foam, had grown part of a teeming, fantastic inner life; and when Michael Robartes pointed to a square ancient-looking house,[...] and said it was the Temple of the Alchemical Rose, I was possessed with the fantasy that the sea, which kept covering it with showers of white foam, was claiming it as part of some indefinite and passionate life..." (*Mythologies*, op. cit., 280)

El episodio relatado en dicha historia consiste en una iniciación en una orden mágica secreta, basada en la alquimia espiritual: "...alchemy was the gradual distillation of the contents of the soul, until they were ready to put off the mortal and put on the immortal" (*Mythologies*, 283-284). Prueba de que esta imagen es asociada por Yeats con la entrada en la vida mágica es su proyecto de una Orden Celta denominada "The Castle of the Heroes", en la cual, según vimos en el cap. II, el castillo era el símbolo material de la orden y de la entrada en los misterios celtas. En este sentido, Frank Kinahan opina que Yeats parece haber sentido una gran fascinación por la imagen del castillo, y, tras estudiar los borradores de su novela *The Speckled Bird*, concluye que la imagen del hall abovedado le vino en forma de visión (Kinahan, 122). De hecho, como vimos en cap. II, el propio Yeats reveló en una carta a Katharyne Tynan que el segundo episodio de *Oisin* surgió como una visión que "beset me night and day" (*Letters to Katharyne Tynan*, op. cit., 67-68). Ahora bien, observamos que la condición de las ruinas de "The Isle of Many Fears" las acerca más a torres, de hecho no hay mención de la palabra "castle" o similar, y la única vez que se identifica ese lugar se hace en los términos "Manannan's dark tower" (II, 236). Se trata de un edificio de ascenso, evocativo de la verticalidad de la ascensión hacia la matriz espiritual. Se anticipa aquí el símbolo de la torre, central en su poesía posterior. Kathleen Raine asocia la torre de la poesía madura de Yeats con la torre de la sabiduría, y afirma que hereda este símbolo de Platón, Shelley y Milton:

"... and for Yeats seeing on all sides the rise of ignorance, the most important thing was that one philosopher should still keep watch in the High Lonely Tower; as Plato, Milton, Shelley and Palmer had kept faith." (Raine, 239)

"Wisdom, for Yeats, is essentially lonely, because for him wisdom is the hard-won knowledge of the initiate, possessed by few; and the custodians of truth become the more lonely as they advance in knowledge." (ibid)

Cita Raine al respecto un pasaje de un panfleto escrito por Yeats y dirigido a los miembros de la Orden of the Rose of Ruby and Aureae Crucis -la Segunda Orden de la Golden Dawn- en el cual el poeta alude a la soledad de aquel que alcanza los altos grados iniciáticos: "...and when, his sacrifice is over, he goes his way to supreme Adetship, he will go absolutely alone, for men attain to the supreme wisdom in a loneliness that is like the loneliness of death."<sup>276</sup> Por otra parte, en *A Dialogue of Self and Soul (The Winding Stair and Other Poems, 1933)* Yeats asocia su Torre con el *scala coeli*, "the winding ancient stair" del ascenso a los Cielos, que fue dibujada por Blake en *Jacob's Dream*. En este sentido declara Kathleen Raine:

"The symbol of the Tower belongs to Yeats's later work; the tree of life gives place to the edifice of wisdom, whose 'winding ancient stair' becomes the 'steep ascent' of gnosis as the biblical Garden of Eden gives place to the terminal image of the City coming down from heaven', man's completed work." (Raine, 240)

Se trata de la torre de la sabiduría, de la iniciación. Es símbolo de la unión entre lo de arriba y lo de abajo. Este simbolismo, según el *Diccionario de los*

---

<sup>276</sup> Raine, 240. Este pasaje, citado por Kathleen Raine, corresponde al escrito de Yeats "Is the Order of R.R. and A.C. to remain a Magical Order?", el cual es reproducido en su totalidad por George Mills Harper en *Yeats's Golden Dawn* (Wellingborough: The Aquarian Press, 1987 [London: Macmillan, 1974]), pp. 259-268.

*Símbolos*, es universal. En efecto, se nos habla aquí de la "tradición de un edificio sagrado elevado hacia el cielo, que procedía sin duda en el origen del deseo de aproximarse al poderío divino y de canalizarlo hacia la tierra" (*Diccionario de los Símbolos*, *op. cit.*, 1005). Hallamos a continuación referencia al valor simbólico de la torre en distintas tradiciones, tales como la cristiana: "En la tradición cristiana [...] la torre se convirtió en símbolo de vigilancia y de ascensión" (*ibid*), y en diferentes períodos históricos:

"Las torres en la edad media podían servir para acechar eventuales enemigos, pero poseían también un sentido de escala: relación entre cielo y tierra, que comprendía diversos grados. Cada barrote de la escala, cada piso de la torre señalaba una etapa en la ascensión." (*ibid*, 1006)

En este sentido, leemos que "la torre es un mito ascensional" (*ibid*), contemplada por el alquimista como una figura simbólica representativa de la ascensión espiritual:

"El atanor de los alquimistas toma la forma de una torre para significar que las transmutaciones perseguidas en sus operaciones van todas en el sentido de una elevación: del plomo al oro y, en el sentido simbólico, de la pesadez carnal a la espiritualidad pura". (*ibid*)

La Torre, es, además, el decimosexto arcano mayor en la baraja del Tarot. Kathleen Raine estudia la relación entre el símbolo de la torre en Yeats y dicha carta y sostiene que, cuando Yeats escribe "Is every modern nation like the tower / Half dead at the top?" ("A Dialogue of Self and Soul", IV, 5-6), está describiendo la Torre Herida por el Rayo del Tarot:

"... the stricken tower of the Tarot whose crown (he Cabbalistic Kether) is falling. The symbol is in contrast with those monastic bell-towers with their pointed roofs, and with Shelley's 'crowned powers' of exalted thought; the top, like the summit of the Mountain of Paradise, being man's spirituality, that by which he is joined to what is above and beyond thought." (Raine, 242)

La Torre del Tarot tiene en su parte más alta una cúpula en forma de corona, interpretada por el cabalista como el símbolo de Kether -el *sephirath* más elevado-, la cual está despegada del resto de la torre e inclinada hacia la izquierda<sup>277</sup>. Por el orificio superior entra un rayo, el cual representa en términos cabalísticos uno de los tres caminos de unión entre *Malkuth* y *Kether*, o del hombre con la espiritualidad, denominado "The Lightning Flash". El primer camino, denominado "The Way of the Serpent", es aquel por el cual el hombre asciende hasta *Kether* pasando a través de los veintidós *paths* que unen los diferentes *sephirath*. Es un camino serpenteado, a diferencia del segundo, el camino directo: "The Path of the Arrow", aquel seguido por el santo, el mártir o el asceta, por el cual se asciende en línea directa desde *Malkuth* a *Kether*, o desde la Tierra al Cielo. El tercero, evocado en esta imagen de la Torre del Tarot, es aquel por el cual el poder divino desciende hasta el hombre. En "Is the Order of R.R. and A.C. to remain a Magical Order?", Yeats se refiere a estos tres caminos:

"We receive power from these who are above us by permitting the lightning of the Supreme to descend through our souls and our bodies. The power is for ever seeking the world, and it comes to

---

<sup>277</sup> Esta descripción no sólo corresponde a la Torre de la baraja de A.E. Waite -un ejemplar de la cual tuvimos la oportunidad de contemplar en la Mitchell Library de Glasgow-, sino también a la figura de un Tarot italiano propiedad de Maud Gonne, y a un Tarot francés de George Pollexfen, las dos últimas reproducidas por Kathleen Raine (238-239).

a soul and consumes its mortality because the soul has arisen into the path of the lightning, among the sacred leaves."<sup>278</sup>

"The link that unites us to that Supreme Life, to those Adepts and teachers, is a double link. It is not merely an ascent, that has for symbols the climbing of the Serpent through the Tree of Life and of the Adepts through the Degrees that we know of, but a descent that is symbolised by the Lightning Flash among the sacred leaves [...]" (Harper, 261)

También hace Yeats mención de los mismos en *Per Amica Silentia Lunae* (1917):

"We seek reality with the slow toil of our weakness and are smitten from the boundless and the unforeseen. Only when we are saint or sage, and renounce experience itself, can we, in imagery of the Christian Cabbala, leave the sudden lightning and the path of the serpent and become the Bowman who aims his arrow at the centre of the sun." (*Mythologies*, 340)

Este rayo que escinde la torre, a su vez, es la respuesta divina ante la osadía del hombre, que construye un edificio material para llegar hasta el cielo. Se trata del orgullo de la empresa humana ejemplificada en Babel, de ahí que la parte de arriba esté doblándose hacia un lado, y, en el Tarot francés y el italiano, aparezcan dos hombres cayendo de la torre. Aunque en la imagen inicial de las torres de "The Isle of Many Fears" no se especifica la naturaleza de las mismas, en la intervención del demonio en los últimos versos del libro II -intervención análoga a las canciones recitadas por los danzantes al final de la estancia de Oisin en la Isla de la Danza- se ofrece una descripción de la fortaleza de la segunda isla, en la que no se mencionan ya oscuras torres, sino que dicho

---

<sup>278</sup> George Mills Harper, *Yeats's Golden Dawn* (Wellingborough: The Aquarian Press, 1987 [London: Macmillan, 1974]), p. 266.

edificio, el recinto de Manannan, es descrito como una "dark tower", semejante a la figura del Tarot:

'I hear my soul drop down into decay,  
And Manannan's dark tower, stone after stone,  
Gather sea-slime and fall the seaward way,  
And the moon goad the waters night and day,  
That all be overthrown. (II, 235-239)

Las imágenes de deterioro y decaimiento, así como la inclinación de este edificio, nos remiten a la carta del Tarot, cuya cúpula se inclina hacia la izquierda. Asimismo, en los versos siguientes, el demonio se refiere a la naturaleza frágil de las empresas del hombre, idea implícita en el simbolismo de la figura del Tarot:

'But till the moon has taken all, I wage  
War on the mightiest men under the skies  
And they have fallen or fled, age after age,  
Light is man's love, and lighter is man's rage;  
His purpose drifts and dies.' (II, 240-244)

Se alude aquí al desmoronamiento de las construcciones y empresas humanas, idea latente en la figura del Tarot, y en general en el simbolismo de la torre: "Light is man's love, and lighter is man's rage; / His purpose drifts and dies". Probablemente la inclusión de la luna y la referencia inicial a "dark towers" se deben a una mezcla o confusión con la carta La Luna del Tarot, el decimosexto arcano mayor, en la cual aparecen dos torres oscuras, una a la izquierda y otra a la derecha, y arriba, en el centro, la luna en creciente, bajo la cual se divisa un camino serpenteado. En la explicación de esta carta Aleister Crowley relaciona su simbolismo con la aventura heroica o *quest* del caballero:

"This path is guarded by Tala. She is uncleanness and sorcery. Upon the hills are black towers of nameless mystery, of horror and of fear. All prejudice, all superstition, dead tradition and ancestral loathing all combine to darken her face before the eyes of men. It needs unconquerable courage to begin to tread this path. Here is a weird deceptive life. The fiery sense is balked. The moon has no air. The knight upon his quest has to rely on the three lower senses, touch, taste and smell. Such light as there is may be deadlier than a darkness, and the silence is wounded by the howling of wild beasts. [...] This is the threshold of life; this is the threshold of death. All is doubtful, all is mysterious, all is intoxicating..."<sup>279</sup>

Si la imagen y el simbolismo de la carta "La Luna" pudieron sugerir a Yeats parte de la imaginería del libro II, la figura evocada en el canto del demonio parece ser la correspondiente al decimosexto arcano mayor del Tarot: La Torre. De este modo, la aparición de esta torre en *Oisin* anticipa, como venimos diciendo, uno de los más importantes símbolos yeatsianos. Obviamente el simbolismo aún no está totalmente desarrollado; antes bien, aparece insinuado, dejándose entrever tras el plano del romance, esto es, tras el episodio de la batalla de Oisin con un demonio. Mediante la alusión simbólica a la carta "La Torre" y la inclusión de otras imágenes que analizamos a continuación, Yeats evoca secreta o veladamente al camino interior que ha de seguir el mago, las propias luchas que el adepto ha de experimentar en su camino hacia la espiritualidad, o, en términos cabalísticos, hasta *Kether*<sup>280</sup>. Partiendo del

---

<sup>279</sup> Aleister Crowley, *The Book of Thoth* (London: 1944. Edición privada). Citado en Raine, 211.

<sup>280</sup> En realidad, puesto que los grados superiores a *Tiphareth* eran de difícil acceso en vida, la meta de todo adepto de la Golden Dawn era el grado representado por el *shephirath Tiphareth*, punto de intersección entre las dimensiones material y espiritual, y que correspondía al título de *Adeptus Minor*. En "Is the Order of R.R. & A.C. to remain a Magical Order?", declarará Yeats refiriéndose al ascenso mediante los distintos grados dentro de la orden:

"The passing by their means from one Degree to another is an evocation of the Supreme Life, a treading of a symbolic path, a passage through a symbolic gate, a climbing towards the light which it is the essence of our system to believe,

motivo del demonio y la doncella, hallado en "The Island of Virtues" del poema de Mychael Comyn *The Lays of Oisin on the Land of Youth*, Yeats construye un episodio en el cual inserta símbolos sugeridores de la vida mágica. De hecho, según la propia declaración de Yeats, el simbolismo secreto del poema se intensifica en el libro II. Probablemente no sustituyó totalmente el pasaje por uno diferente -corno hizo con la tercera isla- por encontrar en el motivo de la lucha en un castillo un marco apropiado para encapsular la experiencia mágica en soledad, ya que, en realidad, las batallas de los héroes en este tipo de episodios eran a menudo pruebas mágicas.

La torre aparece, por tanto, como símbolo del camino individual ascendente, del contacto de lo de abajo con lo de arriba, de la soledad necesaria para la iniciación. De aquí que el movimiento dentro del recinto sea hacia arriba, lo cual viene reforzado por la existencia de una altísima escalinata dentro del mismo:

.... We rode between  
The seaweed-covered pillars; and the green  
And surging phosphorus alone gave light  
On our dark pathway, till a countless flight  
Of moonlit steps glimmered; and left and right  
Dark statues glimmered over the pale tide..." (II, 31-36)

... we climbed the stair  
And climbed so long, I thought the last steps were  
Hung from the morning star;... (II, 47-49)

---

flows continually from the lowest of the invisible Degrees to the highest of the Degrees that are known to us. It matters nothing whether the Degrees above us are in the body or out of the body, for none the less must we tread this path and open this gate, and seek this light, and none the less must we believe the light flows downward continually.

It is indeed of special, perhaps of supreme, moment to give the Degree of Theoricus, the highest Degree known to us, enough of importance to make the Fratres and Sorores look towards it with respect and attention, for the Degree of Theoricus is our link with the invisible Degrees." (Harper, 260-261)

Tras este primer ascenso encuentran a la doncella. Posteriormente subirán de nuevo, hasta llegar al lugar en el cual se encuentra el demonio:

And then we climbed the stair to a high door;  
A hundred horsemen of the basalt floor  
Beneath had paced content:... (II, 101-103)

The hundred years had ceased;  
I stood upon the stair:... (II, 224-225)

Esta altísima escalera, que casi llega al cielo ("I thought the last steps were / Hung from the morning star"), constituye un nuevo elemento evocador del ascenso espiritual. Subirán y encontrarán a la doncella, cuyo rescate es la prueba de Oisin. Si en el primer libro el recorrido de Oisin tenía lugar a través de senderos tortuosos, y el término "woods" aparecía con insistente frecuencia, la orientación aquí es vertical. Para llegar a la doncella hay que escalar, y habrá un nuevo ascenso hasta llegar al demonio. La progresión de Oisin en el castillo es ascendente, ya que se encuentran en una "dark tower", la torre oscura del aislamiento y el encumbramiento espiritual. Nuevamente hallamos uno de esos símbolos que empiezan a germinar en el poema y que posteriormente pasarán a formar parte central de su sistema, ya que la escalera será uno de los principales símbolos yeatsianos, "the winding stair", la escalera de caracol. Los poemas de *The Winding Stair and Other Poems* (1933) arrojarán luz sobre el símbolo de la escalinata en *Oisin*, ya que en ellos la torre y la escalera son imbuidas del mismo sentimiento heroico. Notemos el eco de *Oisin* en los siguientes versos de "A Dialogue of Self and Soul":

*My Soul. I summon to the winding ancient stair;*  
*Set all your mind upon the steep ascent,*  
*Upon the broken, crumbling battlement,*  
*Upon the breathless starlit air,*

Upon the star that marks the hidden pole;  
Fix every wandering thought upon  
That quarter where all thought is done:  
Who can distinguish darkness from the soul?

*My Self.* The consecrated blade upon my knees  
Is Sato's ancient blade, still as it was,  
Still razor-keen, still like a looking-glass  
Unspotted by the centuries;" (I, 1-12)

En el octavo verso establece Yeats una identificación entre la oscuridad y el alma que viene a corroborar la asociación sugerida en *Oisin* entre el recinto oscuro y el camino interior del adepto. Asimismo, la alusión a la espada, "the consecrated blade" -que a su vez constituye una alusión a la espada que todo adepto había de consagrarse dentro de la Orden of the Golden Dawn-, recuerda la entrega a Oisin de una espada por parte de la joven de la segunda isla:

That woman found a ring hung on the wall,  
And in the ring a torch, and with its flare  
Making a world about her in the air,  
Passed under the dim doorway, out of sight,  
And came again, holding a second light  
Burning between her fingers, and in mine  
Laid it and sighed: I held a sword whose shine  
No centuries could dim, and a word ran  
Thereon in Ogham letters, 'Mananann'; (WO, II, 120-128)

Se trata, en ambos casos, de una espada ancestral<sup>281</sup>. En *Oisin* es la Espada de Lugh "of the Long Arm" (también relacionada con el rey Nuada), que

<sup>281</sup> La espada a la cual se alude en "A Dialogue of Self and Soul", "Sato's ancient blade", fue regalada a Yeats en Oregon por un admirador japonés. Yeats relata así el hecho: "A rather wonderful thing happened.[...] A very distinguished looking Japanese came to see us.[...] He had something in his hand wrapped up in embroidered silk.[...] He untied the silk cord that bound it and brought out a sword which had been for 500 years in his family. It had been made 550 years ago." (*The Letters of W.B. Yeats*, ed. Allan Wade. London: Rupert-Hart Davis, 1955, p. 662)

provenía de la ciudad mítica de Gorias, y fue traída a Irlanda por las Tribus de Dana. Esta espada había pertenecido previamente a Mannanan, y recibía el nombre de "The Answerer". El hecho de que lleve grabado el nombre de Mannanan en letras *ogham* refuerza el carácter mágico del objeto, y corrobora su identificación como la espada mítica de la tradición irlandesa. Aparece aquí, por tanto, uno de los cuatro tesoros celtas, equivalente, como vimos en cap. II, a uno de los elementos talismánicos o "Elemental Weapons" de la Golden Dawn, a su vez asociado al elemento aire: "It is to be used in all work of the Airy Nature, and under the presidency of Vau [la letra "V" de Yhvh], and the 'Sword of the Tarot'" (Regardie, 322), así como a la inspiración necesaria para superar las pruebas individuales, ya que, "el Aire es un símbolo de espiritualización"<sup>282</sup>, "un símbolo sensible de la vida invisible, un móvil universal y un purificador" (ibid, 67), al par que de "la vía de comunicación entre la tierra y el cielo" (ibid). Si la vara de la primera isla se presentaba como símbolo de la instrucción y los secretos de la magia, ahora la espada constituye el símbolo de la inspiración personal para seguir el camino, para luchar con el mal, ya que es el objeto con que Oisin habrá de vencer al demonio, el cual le es entregado por la joven. En este sentido, en el *Diccionario de los Símbolos* leemos que la espada se asocia tradicionalmente con la justicia, ya que "separa el bien del mal, hiere al culpable"<sup>283</sup>. Asimismo, se afirma que simboliza la "guerra interior", las conquistas espirituales: "Símbolo guerrero, la espada lo es también de la guerra santa [...]. La guerra santa es ante todo una guerra interior, significación que puede ser la de la espada empleada por Cristo (Mt 10, 34)." (ibid, 472). La espada, además, "es también la luz y el relámpago ya que su hoja brilla." (ibid) Y, en efecto, la espada del poema es luminosa y brillante: "And came again,

---

<sup>282</sup> *Diccionario de los Símbolos*, op. cit., 66.

<sup>283</sup> *Diccionario de los Símbolos*, op. cit., 472.

"holding a second light" (II, 124). Según el *Diccionario de los Símbolos*, la espada flameante es en algunas tradiciones

"...el símbolo del combate para la conquista del conocimiento y la liberación de los deseos: rompe la obscuridad de la ignorancia o el nudo de los enredos. De manera semejante, la espada de Vishnú, que es una espada flameante, es el símbolo del puro conocimiento y de la destrucción de la ignorancia." (ibid, 472)

Aunque la espada de la cuaternidad talismánica celta se asocia tradicionalmente a la espada o "Dagger of Air" de la Golden Dawn, existía también dentro de la orden el concepto de la "Magic Sword", que todo iniciado había de consagrarse, y cuya función se acerca quizás más al simbolismo sugerido en *Oisin*, ya que básicamente habría de emplearse para luchar contra poderes malignos, y representaba la fuerza del mago:

"The Magic Sword: It is to be used in all cases where great force and strength are to be used and are required, but principally for banishing and for defence against evil forces. [...] Any convenient sword may be adapted to this use, but the handle, hilt and guard must be such as to offer surfaces for inscriptions. [...] The motto of the Adeptus should be engraved upon it, or upon the hilt in letters of emerald green, in addition to the mystic devices and names. The hilt, pommel and guard are to be coloured a flame red. The blade should be clean and bright." (Regardie, 317)

Paralelamente, dentro de la orden, esta espada -que también recibía el nombre de "Flaming Sword"-, era el símbolo material del tercer camino de encuentro entre *Malkuth* y *Kether*, "The Lightning Flash", como se pone de manifiesto en la siguiente declaración de Aleister Crowley:

"This sword is not to be confused with the Dagger of Air. It represents the active and militant energy of the magician. Its true

form is the flaming sword, the lightning flash, which strikes down from Kether through the Shephiroth as a zig-zag flash."<sup>284</sup>

Como apuntábamos anteriormente, la unión del adepto con la divinidad o espiritualidad suprema- *Kether*- podía realizarse mediante su propio ascenso, simbolizado en el Camino de la Serpiente -y que dentro de la orden se llevaba a cabo a través del paso de un grado a otro-, o mediante el descenso de la divinidad, proceso al que se denominaba "The Lightning Flash", el cual aparece representado en el rayo de La Torre en el Tarot, por lo que la aparición de la espada en la segunda isla completaría el cuadro de alusiones a la figura de la Torre en la misma. La relación entre la "Flaming Sword" y "The Lightning Flash" dentro de la figura del Árbol de la Vida aparece explicada por George Mills Harper en los siguientes términos:

"Both the Tree of Life and the Serpent of Eternity are, of course, well-known symbols to all students of the occult. Less well-known perhaps is the Lightning Flash, usually pictured as the Flaming Sword. Like the Serpent, it is always superimposed on the Tree of Life. Yeats knew that the reference to the Lightning Flash would raise the pictorial image in the minds of his readers, for all of them had studied the symbolic properties and applications of the Tree in a lecture on 'The Alchemic Sephiroth' which was a part of the preparation for advancement from 2=9 to 3=8. Divided into twenty-two brief sections (reflecting the numerological value attached to the letters of the Hebrew alphabet and the major cards in the Tarot deck), this lecture is devoted almost entirely to the Tree and related matters such as the planets and the Zodiac. Number twenty-one is described as 'The Flaming Sword, the Natural order of the Sephiroth when placed in the Tree of Life. It resembles the course of a flash of Forked Lightning'. This heading is followed by a diagram tracing the path of the flash from Kether at the zenith to Malkuth at the nadir. In Yeats's library is also a

---

<sup>284</sup> 777 and Other Qabalistic Writings of Aleister Crowley, ed. Israel Regardie (Maine: Samuel Weiser, Inc., 1991 [1973]), p. 110.

copy of the ritual for advancement from 0=0 to 1=10 Degree of Zelator 'Corrected to the Revised Version, Jan 1901' by F.E.R. (Miss Horniman). One full page near the end is a carefully drawn picture of 'The Flaming Sword' with the hilt at Kether and the point at Malkuth. On the left is the head of a woman and on the right that of a man, both with horns. All the ten points and the heads bear Hebrew inscriptions. Though the religious quest was a stern discipline, truth came at last, Yeats insisted, like 'the Lightning Flash among the sacred leaves'.<sup>285</sup>

La aparición simultánea en el segundo libro de *Oisin* de los elementos simbólicos escalera, torre y espada anticipa la asociación sistemática de los mismos en los poemas pertenecientes a *The Tower* y a *The Winding Stairs and Other Poems*, especialmente en "Blood and the Moon" y "A Dialogue of Self and Soul". Paralelamente, otro motivo que contribuye a sugerir el ascenso espiritual en el libro II, y que constituirá un símbolo importante en la poesía madura, es la gaviota blanca que vuela en la parte más alta de la torre, y que aparece como símbolo de lo elevado, lo inalcanzable, o, en términos cabalísticos, del espíritu que ha ascendido hasta el *sephirath Kether*:

...clothed in a misty ray  
I saw a foam-white seagull drift and float  
Under the roof, and with a straining throat  
Shouted, and hailed him: he hung there a star,  
For no man's cry shall ever mount so far; (II, 105-108)

Este elemento no se hallaba en el poema de Comyn, por lo que se trata nuevamente de una inclusión deliberada de Yeats. Aunque la gaviota tampoco aparece en la carta La Torre del Tarot de Waite ni en las barajas francesa o italiana, observamos, sin embargo, que en la carta de la Torre incluida por

---

<sup>285</sup> George Mills Harper, *Yeats's Golden Dawn, op. cit.*, p. 76.

Aleister Crowley en *The Book of Thoth*<sup>286</sup> un pájaro blanco vuela en lo alto del edificio, alcanzado por un rayo divino. No tenemos evidencia de que Yeats conociera la baraja empleada por Aleister Crowley en los años de creación del poema, pero, de cualquier forma, parece claro que esta gaviota que revolotea en la cúspide es representativa del espíritu que ha alcanzado el *sephirath Kether*. El hombre no puede alcanzar este punto -a excepción del santo o el asceta, en cuyo caso puede ascenderse directamente mediante el "Path of the Arrow"- de ahí que el espíritu divino haya de descender hasta el hombre. Sin llegar a interpretar este elemento en términos cabalísticos, ya John Unterecker advertía que esta gaviota constituye una imagen de *fulfillment*, algo que el hombre no puede conseguir, dado que el grito de Oisin no la alcanza. Al mismo tiempo, ese grito es interpretado por el crítico como el nexo entre el mundo de abajo, material, y el de arriba, invisible, el del espíritu:

"Could it, the symbolic link between that which is above- the invisible world of spirit- and that which is below- the mundane perishable world of flesh and blood, hear man's cry and so effect communication between the two worlds, miracle might take place, fulfillment be achieved".<sup>287</sup>

Si John Unterecker reparaba en el simbolismo de la gaviota, uno de los motivos del libro II que más se ha prestado a interpretaciones simbólicas es precisamente el de las dos estatuas que se alinean a derecha e izquierda de la escalinata:

---

<sup>286</sup> Aleister Crowley, *The Book of Thoth* (London: 1944. Edición privada). Reproducido en Raine, 239.

<sup>287</sup> J.E. Unterecker, *A Reader's Guide to William Butler Yeats* (London: Thames & Hudson, 1959), p. 58.

...till a countless flight  
Of moonlit steps glimmered; and left and right  
Dark statues glimmered over the pale tide  
Upon dark thrones. Between the lids of one  
The imaged meteors had flashed and run  
And had disported in the stilly jet,  
And the fixed stars had dawned and shone and set,  
Since God made Time and Death and Sleep: the other  
Stretched his long arm to where, a misty smother,  
The stream churned, churned, and churned- his lips apart,  
As though he told his never-slumbering heart  
Of every foamdrop on its misty way. (II, 34-45)

Richard Ellmann considera que, por estar una mirando a las estrellas y la otra a las olas, las estatuas simbolizan respectivamente al hombre espiritual y al material, y el que Oisin pase entre ambas significaría que ha de buscar su camino entre el mundo ideal y el actual. Por su parte, Daniel Albright mantiene que las dos estatuas proyectan los dos deseos de Oisin: ser fijo y astral como los danzantes, de un lado, y de otro lado la mortalidad humana, el fluir humano, la corriente cambiante del mundo mortal. Nosotros coincidimos con lo aportado por ambos críticos, y consideramos que las dos estatuas materializan la dicotomía central al poema entre la vida de la inmortalidad y el mundo humano, en la base del dilema de Oisin en el plano del romance, y, a otro nivel, las dos posibles posturas ante la iniciación y la vida mágica, ya que el iniciado, llegado un determinado momento, ha de elegir entre renunciar a su propio yo y adentrarse en las profundidades mágicas o replegarse en su vida mortal. Este elemento refuerza el tema de los contrarios, y la antítesis central en la obra: la elección entre el carácter y la vida humana, mortal, y la trascendencia de ésta a costo de la renuncia a la misma. Parece incongruente, sin embargo, que Yeats intercalara en este segundo libro un motivo simbólico de las dos posturas posibles ante la iniciación mágica, si el episodio en sí nada tuviera que ver con ésta. Pero, como vemos, existen muchos otros elementos sugeridores de la misma, de ahí que,

una vez identificados éstos, adquiera sentido la localización de las dos estatuas a ambos lados de la escalera por la que Oisin asciende. En dicha escalera, por otra parte, Oisin y Niamh encuentran a una dama, hecha prisionera por el demonio de la isla:

A lady with soft eyes like funeral tapers,  
And face that seemed wrought out of moonlit vapours,  
And a sad mouth, that fear made tremulous  
As any ruddy moth, looked down on us; (II, 69-72)

Como corresponde a un auténtico héroe Fenian, Oisin, pese a las advertencias de Niamh y de la propia dama, se decide a liberar a esta última del demonio que la tiene cautiva. El hecho de que haya de enfrentarse a éste, a nuestro juicio, responde -como apuntábamos al comienzo del capítulo- a la lucha por la restauración del factor femenino, simbólicamente replegado en las aguas y que ha de volver a instaurarse. La joven por la que combatir es la entidad femenina, a la que se ha de liberar como medio de restaurar el orden perdido, mito central en el sistema celta, lo cual, transportado a los propios intereses de Yeats, se traduce en la restauración del orden natural, la emoción, el arte y la poesía; en definitiva, la liberación del mundo del progreso y el cientifismo.

Este pasaje se ajusta al patrón mítico catalogado por Jean Markale en su obra *Women of the Celts* como "The Submerged Princess", en el cual la mujer es retenida en las aguas. Las inundaciones de ciudades a causa de la osadía de una joven- el salirse de las reglas patriarcales- o debido a su secuestro por parte de un hombre o entidad masculina, constituye un motivo característico en la tradición celta. Un ejemplo representativo de ello es la historia "The Three Crowns", recogida por Patrick Kennedy en *Legendary Fictions of the Irish*

*Celts*<sup>288</sup>. En ésta, tres princesas son raptadas por un mago -como castigo a la mezquindad de las dos mayores- y conducidas a *Tir-nán-Oge* a través de un pozo situado en medio de un lago. En su busca partirán sucesivamente tres príncipes que estaban prometidos a las princesas. Los dos primeros, a causa de su vileza, son convertidos en estatuas de piedra, y, por último, el príncipe más joven baja a rescatarlas. Tras encontrar a su prometida acompañada del genio que las había raptado, el joven lucha con los gigantes que tenían retenidas a sus hermanas en sendos castillos. Finalmente salvará a las princesas y a sus príncipes, aunque, traicionado por estos últimos -que al ascender por el pozo de vuelta a la Tierra dejaron caer el cubo en el que había de subir el príncipe-, habrá de quedarse en *Tir-nán-Oge* durante un cierto tiempo, hasta que, gracias a su astucia y tesón, y ayudado por el genio, logra volver y casarse con la princesa. Paralelamente, la mujer está en la tradición íntimamente ligada al surgimiento y desbordamiento de las aguas, e incluso en algunas leyendas ella se presenta como la guardiana misma de aquellas (y, a su vez, de la sabiduría, ya que las aguas míticas del origen representan el conocimiento, los misterios). De hecho, el que la dama de la Isla de las Victorias haga referencia a la leyenda de los Nueve Avellanos de los que nacieron los mares del mundo la conectan con este mito: "For he is strong and crafty as the seas / That sprang under the Seven Hazel Trees." (II, 83-84). En su ensayo "Mr. Standish O'Grady's *Flight of the Eagle*", se referirá el poeta al mito de los avellanos y su conexión con el origen de la sabiduría en los siguientes términos:

"From the spilled goblet of the god sprang the hazels whose magic clusters might assuage that hunger of the spirit which knows no other assuagement. The Fead Fia was shed around them. Here singed and trembled the wisps of druid-grasses, from whose

---

<sup>288</sup> Patrick Kennedy, *Legendary Fictions of the Irish Celts* (London & New York: Macmillan & Co., 1891 [1866]), pp. 38-48.

whisperings with the dawn wind pure ears might learn the secrets of life and death. Here beneath those hazels, their immortal green and their scarlet clusters, sprang the well fo the waters of all wisdom. Three dreadful queens guarded it."<sup>289</sup>

Y en las notas a *The Wanderings of Oisin* para su publicación en *Poems* (1895) ofrecía el siguiente comentario acerca de los "Seven Hazel Trees":

"There was once a well overshadowed by seven sacred hazel trees in the midst of Ireland. A certain lady plucked their fruits, and seven rivers arose out of the land and swept her away. In my poems this is the source of all the waters of this world, which are therefore sevenfold." (VP, 796)

Se refiere Yeats al pasaje mítico de los "Nine Hazel Trees of Wisdom" de las Tribus de Dana, cuyos frutos caen en un pozo y son engullidos por cinco salmones, aunque confunde el número de árboles con el número de arroyos que surgieron bajo los mismos. Sobre este mito crucial en la tradición informa Lady Gregory:

"And they had a well below the sea where the nine hazels of wisdom were growing, that is, the hazels of inspiration and of the knowledge of poetry. And their leaves and their blossoms would break out in the same hour, and would fall on the well in a shower that raised a purple wave. And then the five salmon that were waiting there would eat the nuts, and their colour would come out in the red spots of their skin, and any person that would eat one of those salmon would know all wisdom and poetry. And there were seven streams of wisdom that sprang from the well and turned

---

<sup>289</sup> *Uncollected Prose*, II, *op. cit.*, pp. 50-51. Publicado por primera vez como reseña a *The Flight of the Eagle* en *The Bookman*, August 1897.

back to it again, and the people of many arts have all drank from that well."<sup>290</sup>

De acuerdo con el mito en que este episodio se cimenta, la dimensión femenina de la isla se materializa en la descripción del interior del castillo. El camino hacia el encuentro con el demonio es largo, oscuro, mucoso y húmedo, cualidades que igualmente pueden atribuirse al útero:

We sought the part  
That was most most distant from the door; green slime  
Made the way slippery, and time on time  
Showed prints of sea-born scales, while down through it...  
(II, 113-115)

La utilización de términos sugeridores de órganos femeninos en la descripción del camino de Oisin es aprovechado por la crítica psicoanalítica Brenda Webster -curiosamente no ha sido apuntado por ningún otro crítico- para avanzar una teoría sexual de la isla<sup>291</sup>. La mujer ha sido a menudo definida como un templo, pero para llegar a él hay que atravesar tortuosos y sangrientos senderos. El camino de entrada es siempre duro, peligroso, lleno de obstáculos: "Woman's body is a labyrinth in which man is lost. It is a walled garden, the medieval *hortus conclusus*, in which nature works its daemonic sorcery"<sup>292</sup>. La isla, el agujero en la tierra o la entrada a un castillo son representaciones de la mujer. En este sentido es significativa la existencia de una variante del mito

---

<sup>290</sup> Lady Augusta Gregory, *Gods and Fighting Men: The Story of the Tuatha de Danaan and of the Fianna of Ireland*. (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1987 [1970] [London: John Murray 1904]), p. 28.

<sup>291</sup> "To the earlier representation of the female body as a wooded island, a waterfall, and a broken boat, he adds a representation of the interior of the female body as slimy stairs and domed cavern" (Yeats: A Psychoanalytic Study, op. cit., p. 15). Véase también el capítulo I.

<sup>292</sup> Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (London: Penguin Books, 1992 [Yale University Press 1990]), p. 12.

osiánico -ofrecida por el editor del volumen *Transactions of the Ossianic Society* en la introducción a *The Lays of Oisin*-, según la cual Oisin habría pasado trescientos años con una joven en una cueva:

"Oisin went into the cave, met a beautiful damself, after crossing the stream, lived with her for (as he fancied) a few days, wished to revisit the Fenians, obtained consent at last, on condition of not alighting from a *white steed*, with which she furnished him, stating that it was over 300 years since he came to the cave. He proceeded till he met a carrier, whose cart, containing a bag of sand, was upset; he asked Oisin to help him; unable to raise the bag with one hand, he alighted, on which the steed fled, leaving him a *withered, decrepid, blind old man*."<sup>293</sup>

Hallamos aquí una variante del mito en la que el mar es sustituido por una cueva, sin que por ello se altere el significado del mismo. Continuando la relación entre la mujer y los lugares ocultos, en la tradición céltica el santuario se concibe como un lugar encubierto al que se accede a través de un largo corredor al final del cual se halla una diosa funeraria. En las cuevas del valle de Petit Morin, por ejemplo, encontramos la figura de una *funeral goddess* dibujada en la pared al final de una galería. También la joven de la Isla de las Victorias es presentada con las características de una diosa funeraria, recluida en la oscuridad. De ahí el símil utilizado en la descripción de sus ojos: "A lady with soft eyes like funeral tapers"; la presentación de su cara, que parece estar hecha de vapores iluminados por la luna: "And face that seemed wrought out of moonlit vapours", y su boca temblorosa y triste, que se compara a una "ruddy moth". Hay una clara relación entre la joven y la luna, como ocurría con Niamh. La asociación con la mariposa nocturna, la utilización de términos tales como "funeral tapers", "moonlit vapours", "fear" o "tremulous" indican que se trata de una diosa de la

---

<sup>293</sup> *Transactions of the Ossianic Society*, vol. IV, ed. John O'Daly (Dublin: John O'Daly, 1859), p. 233.

noche, una manifestación de la joven que -como vimos en el cap. V- tanto en los primeros poemas yeatsianos como en su obra dramática aparece irradiando brillo lunar, por lo que podemos afirmar que esta dama constituye dentro de la estructura imaginística del poema un desdoblamiento de la figura de Niamh. La conexión con la luna es, en efecto, un recurso deliberado del poeta, lo cual se pone de manifiesto en su inversión de la presentación del castillo de *The Lays of Oisin*, como apuntamos en cap. II. Si en *Lays* este episodio se caracterizaba por el predominio de imágenes y asociaciones solares, en *Oisin* ésta pasa a ser una región lunar. Asimismo, las dos águilas a las cuales está atada la doncella constituyen también una inclusión del propio Yeats:

And she with a wave-rusted chain was tied  
To two old eagles, full of ancient pride,  
That with dim eyeballs stood on either side.  
Few feathers were on their dishevelled wings,  
For their dim minds were with the ancient things. (II, 73-77)

...For a sign  
I burst the chain: still earless, nerveless, blind,  
Wrapped in the things of the unhuman mind,  
In some dim memory or ancient mood,  
Still earless, nerveless, blind, the eagles stood. (II; 96-100)

La solemnidad de estas águilas y del pasado en el cual están fijas sus mentes se sugiere mediante una repetición consonántica nasal en los siguientes vocablos: chain, ancient, dim, wings, dim, minds, ancient, things (73-77); sign, chain, blind, things, unhuman, mind, dim, ancient, blind (96-100). La iteración de los sonidos nasales en posición final de palabra en estos versos produce un marcado efecto de solemnidad. A la vez, la repetición de los términos "chain", "ancient", "dim", "mind", "things" en ambas estrofas -"ancient" y "dim" se repiten incluso dentro de la misma estrofa-, junto con el paralelismo que se

produce entre los versos 97 y 100, contribuye a crear la sensación de estaticidad e impasividad característica de las águilas, que no reparan en los actos de Oisin.

Estas águilas mayestáticas y sombrías, como lo es la Isla de las Victorias, hacen eco de un pasado heroico, al igual que este recinto, en el que en tiempo inmemorial luchaban hombres y dioses. Ahora, en contrapartida, todo se presenta oxidado, lleno de algas, ya que esa tradición está muriendo. Son unos testigos mudos, replegadas en "ancient things", es decir, con la mente vuelta a un pasado glorioso en que esa tradición tuvo su esplendor, y en este sentido solipsistas, al igual que los pájaros de la primera isla.

Consideramos que estas águilas tienen su origen en las aves del episodio xxx de la historia *The Voyage of Máel Dúin*: "The Island of the Monk of St Brendan of Birr, and the Eagle"<sup>294</sup>. En "The Friends of the People of Faery" (*The Celtic Twilight*) Yeats se refería a dicho episodio en los siguientes términos:

"Those that see the people of Faery most often, and so have the most of their wisdom, are often very poor, but often, too, they are thought to have a strength beyond that of man, as though one came, when one has passed the threshold of trance, to those sweet waters where Maeldun saw the disheveled eagles bathe and become young again." (*Mythologies*, 17)

También John Unterecker reparaba en la posible influencia de las águilas de la historia de Máel Dúin en las del poema, alegando que en su novela *John Sherman* Yeats mencionaba "the old and dishevelled eagles that Maeldune saw hurrying toward the waters of life"<sup>295</sup>. Como las de Máel Dúin, las águilas de la Isla de las Victorias son aves impertérritas, que no reparan en los actos

---

<sup>294</sup> H.P.A. Oskamp, *The Voyage of Maél Dúin* (The Netherlands: Wolters- Noordhoff Publishing Groningen, 1970), pp. 151-155. Véase cap. IV.

<sup>295</sup> J.E. Unterecker, *A Reader's Guide to William Butler Yeats*, *op. cit.*, pp. 54-55.

humanos. Aunque aparecen antes de la renovación, encierran el misterio del rejuvenecimiento, por ser el águila símbolo de éste en la tradición irlandesa. Puesto que la doncella, representante de la tradición en decadencia, está atada a las águilas, y éstas esconden la promesa de la resurrección, se insinúa mediante esta imagen una posible regeneración de dicha tradición. El simbolismo de renovación implícito en la figura del águila se extiende a otras culturas, ya que, en el *Diccionario de los Símbolos*, se afirma que es el pájaro del cielo, de lo espiritual, y que posee poder de rejuvenecimiento:

"Según la tradición, el águila posee poder de rejuvenecimiento. Esta se pone al sol; y, cuando su plumaje está ardiente, se sumerge dentro de un agua pura y vuelve a encontrar así una nueva juventud. Esto lo podemos comparar con la iniciación y la alquimia, que comprenden el pasaje por el fuego y por el agua."<sup>296</sup>

Se reconoce aquí también el valor del águila como pájaro iniciático por excelencia, afirmándose que es el "pájaro *iniciador*" (*ibid*, 61). Además, sobre su significación en la mitología céltica se dice que "el águila es uno de esos animales primordiales iniciadores, que son también el mirlo, el búho, el ciervo y el salmón." (*ibid*, 61). De esta forma, las connotaciones iniciáticas del águila refuerzan el carácter de la isla. El valor iniciático del águila se pone de manifiesto en los rituales preparados por Yeats para la proyectada Orden Mística Irlandesa, en los cuales el neófito llevaba en sus manos una pluma de águila, señal de su entrada en la orden. Consideramos que existe una correlación entre el hecho de que las águilas de la Isla de las Victorias se presenten sin plumas y el simbolismo de la pluma como marca iniciática en la obra yeatsiana, en especial si tenemos en cuenta el valor simbólico de la pluma en el poema en relación con la transformación mística.

---

<sup>296</sup> *Diccionario de los Símbolos*, *op. cit.*, p. 62.

Por otra parte, con el fin de liberar a la doncella atada a las águilas, Oisin empuña la espada del dios Manannan, reactivando así la batalla *Danann / Fomorians*, Luz / Oscuridad, mito que encubre la lucha de la iluminación contra la ignorancia, del bien contra el mal, en perpetua contienda en el mundo. Sobre esta batalla declaraba Yeats en las notas a *The Wind among the Reeds*:

"I suggest that the battle between the Tribes of the goddess Danu, the powers of light, and warmth, and fruitfulness, and goodness, and the Fomor, the powers of darkness, and cold, and barrenness, and badness upon the Towy Plain, was the establishment of the habitable world, the rout of the ancestral darkness; that the battle among the Sidhe at a man's death is the battle of life and death; and that the battle of the Black Pig is the battle between the manifest world and the ancestral darkness at the end of all things; and that all these battles are one, the battle of all things with shadowy decay. Once a symbolism has possessed the imagination of large numbers of men, it becomes, as I believe, an embodiment of disembodied powers, and repeats itself in dreams and visions, age after age."<sup>297</sup>

Yeats relacionaba la batalla de los Danann y los Fomorian con la mítica batalla del valle "of the Black Pig", que supuestamente habrá de tener lugar al final de los tiempos, la cual, a su vez, representa las antinomias siempre en lucha en el mundo, principio fundamental en el sistema yeatsiano. Así lo reconoce Morton Irving Seiden, quien en la obra *Yeats: The Poet as a Mythmaker* analiza los patrones míticos de la obra yeatsiana de cara a sus orígenes en la tradición gaélica:

"In the mythological battles of the Tuatha de Danaan and the Formorians, ancient Irish nature deities, moreover, he [Rhys] said that there are symbolized certain conflicting opposites; and these

---

<sup>297</sup> Yeats's Poems, ed. A. Norman Jeffares (London: Papermac, 1990 [1989]), p. 517.

opposites he called man and woman, life and death, light and darkness, day and night, and summer and winter."<sup>298</sup>

La lucha entre Oisin y el demonio responde a las pruebas que el iniciado ha de afrontar, así como a la perpetua lucha bien-mal que nunca acaba. De ahí que la isla reciba el nombre de "Isle of Many Fears" o "Island of Victories". El primer nombre alude a los temores del neófito, dada la dureza y la multiplicidad de males que le asedian y con los que ha de enfrentarse (representados en la figura proteica del demonio). El segundo se refiere a las victorias que el héroe ha de conquistar, a la necesidad de vencer el mal constantemente a lo largo del camino. El que la lucha sea eterna muestra la dificultad del hombre para vencer totalmente esas pruebas, como se explicita en la canción del demonio: "Light is man's love, and lighter is man's rage; / His purpose drift and dies (II, 243-244). En este sentido la doncella, al mencionar el mito del origen de los mares refiriéndose al nacimiento del demonio, y proclamar luego que sólo la música de Aedh (el dios de la muerte) puede liberarla de éste, sugiere la existencia del demonio desde el comienzo hasta el fin de los tiempos:

'Neither the living, nor the unlabouring dead  
Nor the high gods who never lived, may fight  
My enemy and hope; demons for fright  
Jabber and scream about him in the night;  
For he is strong and crafty as the seas  
That sprang under the Seven Hazel Trees,  
And I must needs endure and hate and weep,  
Until the gods and demons drop asleep,  
Hearing Aedh touch the mournful strings of gold.' (II,79-87)

---

<sup>298</sup> Morton Irving Seiden, *Yeats: The Poet as a Mythmaker* (Michigan State University Press, 1962), p. 16.

El hecho de que Oisin no venza finalmente al demonio, por tanto, no es signo de derrota. Indica tan sólo que no se trata de una batalla definitiva. Consiguientemente, el nombre de esta región, "Isla de las Victorias", no es, como algún crítico ha apuntado<sup>299</sup>, irónico, dado que efectivamente Oisin vence en numerosas ocasiones. El hecho de que el demonio resucite y de que sea proteíco atiende a la diversidad de manifestaciones que adopta el mal. Pero Oisin ha reactivado la lucha de la luz contra la oscuridad y ha salido vencedor. Pese a que, dada su condición humana, no tiene capacidad de destruir definitivamente al demonio, que según su propia canción y la de la joven es indestructible, y que parece ser inmortal, Oisin ha luchado, dentro de lo que su naturaleza de hombre le permite, como un héroe.

Merece especial atención la interpretación avanzada por George Russell, el poeta místico y visionario que junto a Yeats lideró el movimiento de renacimiento irlandés y que compartió muchas de sus experiencias ocultistas, acerca de la batalla de Oisin en *The Wanderings of Oisin*:

"We [...] are met on the threshold of diviner spheres by terrible forms embodying sins of a living past when we misused our spiritual powers in old Atlantean days. These forms must be conquered and so Oisin battles with the Fomor and releases the power - a princess in the story. This fight with the demon must be fought by everyone who would enter the land of the Gods. [...] Tir-na-noge, the land of Niam, is that region the soul lives in when its grosser energies and desires have been subdued, dominated, and brought under the control of light; when the Ray of Beauty kindles

---

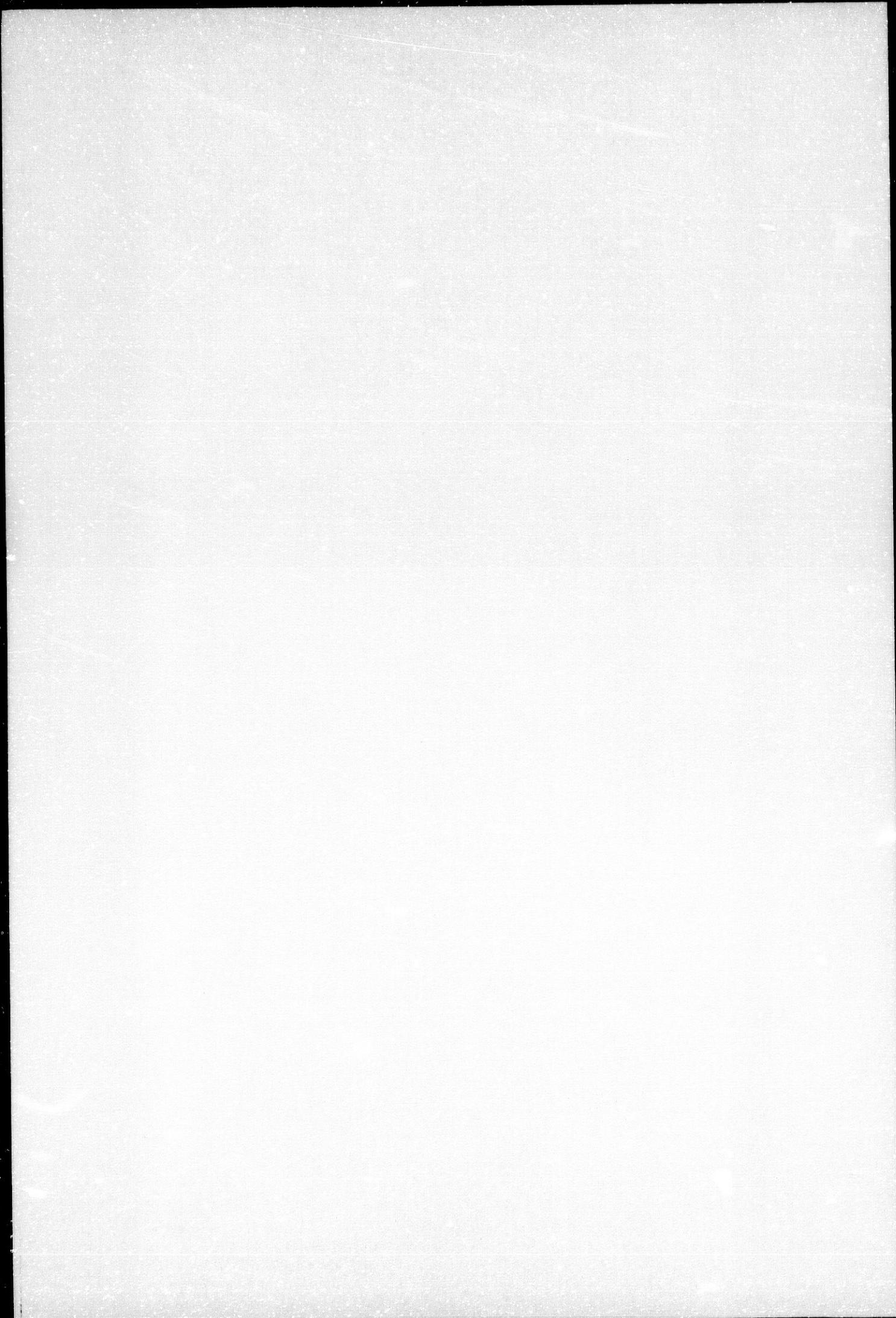
<sup>299</sup> "The title he borrows from O'Looney is an apter one, apter for its irony. Oisin is not, after all, victorious in the Yeatsian version of the land of victories; the woman he seeks to free remains a captive, and the demon continues with his sad eternal drone." (Frank Kinahan, *Yeats, Folklore and Occultism, op. cit.*, p. 88).

**and illuminates every form which the imagination conceives, and where every form tends to its archetype.**<sup>300</sup>

Como podemos apreciar, el propio George Russell contemplaba esta batalla como una representación simbólica de la prueba necesaria en el camino de la conquista espiritual; es decir, relacionaba el episodio de la segunda isla del poema con la propia experiencia mística, empresa a la que tanto él como el propio Yeats se habían entregado desde los primeros años de su juventud.

---

<sup>300</sup> "The Legends of Ancient Eire", *Irish Theosophist*, Marzo 15, 1895, pp. 101-103. Citado en Phillip L. Marcus, *Yeats and the Beginning of the Irish Renaissance* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1970), p. 263.



### VIII. LA ISLA DEL OLVIDO

La isla del Olvido está inspirada en una historia por la que se recogida en la obra *Irish Folk Lore* de John O'Hanlon, en la que los antiguos héroes de Irlanda se presentan dormidos en *Tir-nán-oge* bajo un hechizo mágico. Según la versión de este autor, los naufragos que llegan a esta región encuentran a un grupo de guerreros dormidos, incapaces de dar información sobre su estado:

"[...] adventurous or wrecked voyagers had been cast on that fabled land, where they found chieftains and warriors silent or somnambulant, being incapable of giving away any information about their past, present, or future state"<sup>301</sup>

Este es en esencia el origen mitológico de la tercera isla: la leyenda o el mito de los durmientes, del cual existen numerosas variantes. Es evidente que Yeats conocía esta historia, ya que ofrece una versión de la misma, titulada "The Giant's Stairs", en su *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*<sup>302</sup>. Además, como advierte Russell K. Alspach en su artículo sobre las fuentes de *Oisin*, un poema de Katharyne Tynan, "Waiting", versa precisamente sobre una historia popular de acuerdo con la cual Finn y sus hombres aguardan en una cueva el día que Irlanda los necesite. Alspach reproduce parcialmente una nota de Katharyne Tynan sobre la procedencia de dicha historia:

---

<sup>301</sup> John O'Hanlon, *Irish Folk Lore* (Glasgow: Cameron and Ferguson, 1870), p. 294.

<sup>302</sup> *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (London: Walter Scott, 1888), pp. 260-266.

"...well known among the peasantry of the north of Ireland... how a band of Irish warriors of the primeval time lie in armour...in one of the hill-caverns... to await the hour of Ireland's redemption, when they will come forth to do the battle...under the leadership of the giant Finn...in the hour of victory the phantom knights and their leader will be claimed by death."<sup>303</sup>

La leyenda de los durmientes, tan arraigada en la tradición popular, es en esencia una parábola que ilustra una idea latente en el sistema celta: la resurrección de los héroes, entendiendo ésta como reencarnación o vuelta al mundo. Así es concebida por W.Y. Evans Wentz, quien declara al respecto:

"A legend concerning Lough Gur, County Limerick, indicates that the sleeping-hero type of tale is a curious aspect of an ancient rebirth doctrine. In such tales, heroes and their warrior companions are held under enchantment, awaiting the mystic hour to strike for them to issue forth and free their native land from the rule of the Saxon. Usually they are so held within a mysterious cave, as is the case of Arthur and his men, according to differently localized Welsh stories; or they are in the depths of magic hills and mountains like most Irish heroes. The heroes under enchantment with their companions are to be considered as resident in the Otherworld, and their return to human action as a return to the human plane of life."  
( W.Y. Evans Wentz, 386)

Existe dentro de la tradición celta una promesa de retorno. Yeats explota este tema a lo largo del poema, presentando unos paraísos en declive que pueden volver a ser restaurados, y un plantel de héroes y dioses que, según la tradición, han de volver. En consonancia, basa su tercer paraíso en el mito del sueño mágico. Por consiguiente, aunque esta isla no figuraba en el poema de Mychael Comyn, en ningún modo es invención del poeta, sino su propia

---

<sup>303</sup> Louise de la Valliere and other Poems (London, 1885), pp. 65-71, citado por Russell K. Alspach en "Some Sources of Yeats's *The Wanderings of Oisin*", *PMLA*, Vol. 58 (September, 1943), p. 862.

elaboración de un tema tradicional, y la clave de la misma nos viene determinada en buena medida por su sentido dentro de la tradición. Observamos que en la isla yeatsiana los "adventurous or wrecked voyagers" son el héroe de los Fenians y Niamh. Estos monstruos durmientes hallados hacen eco de aquellos héroes irlandeses que permanecen en ese más allá incólumes para volver en el futuro a Irlanda y restaurarla<sup>304</sup>. Cabe preguntarse, por consiguiente, qué sentido tiene la estancia o el proceso de Oisin en esta dimensión, y lo que le acontece después. Sin embargo, antes de dar paso a dicho análisis habremos de detenernos en una puntualización, crucial para aprehender el sentido dual de la isla. El sueño mágico, dentro de la tradición y la mitología irlandesa, abarca una doble vertiente: por una parte aparece plasmado, como hemos visto, en la leyenda de los durmientes, mítica elaboración de la idea de la restitución de la tradición pagana. Pero, al mismo tiempo, el sueño mágico es también aquél producido por la rama mágica -la rama de campanillas que aparece en *Oisin* sostenida por el jefe de estos colosos- o por la manzana, hechizo mediante el cual las diosas encantan a sus héroes con el objeto de conducirlos hasta su mundo inmortal. Es decir, marca el paso previo a la inmortalidad concedida a

---

<sup>304</sup> Notamos que, tal como reza en la historia de John O'Hanlon, estos héroes son incapaces de dar cuenta de su pasado o presente:

I cried, 'Come out of the shadow, king of the nails of gold!  
And tell of your goodly household and the goodly works of  
your hands,  
That we may muse in the starlight and talk of the battles of  
old;  
Your questioner, Oisin, is worthy, he comes from the Fenian  
lands.'

Half open his eyes were, and held me, dull with the smoke  
of their dreams;  
His lips moved slowly in answer, no answer out of them  
came;  
Then he swayed in his fingers the bell-branch, slow dropping  
A sound in faint streams  
Softer than snow-flakes in April and piercing the marrow  
like flame. (III, 61-68)

algunos mortales en vida. De esta forma comprobamos que el hechizo inherente al sueño del *otherworld* funciona en dos direcciones: del mundo hacia el más allá y del más allá hacia el mundo. Yeats combina ambos motivos o conceptos en esta isla, de ahí la aparente confusión o contradicción contenida en la misma. De una parte, ese sueño mágico en que cae Oisin, por proceder de la rama mágica, constituye el hechizo efectuado por las gentes del *sidhe* (los dioses) mediante un elemento mágico del otro mundo como forma de cautivar a los mortales, haciéndoles olvidar su propia condición, paso indispensable para su unión con ellos. Este olvido desencadenaría la ruptura con sus propias raíces en el mundo mortal, y éste sería obviamente el último recurso de Niamh en su anhelo de retener a Oisin. En el sueño el velo entre la vida y la muerte se descorre, los límites se hacen imprecisos y cabe un punto de unión entre diosa y mortal. Más allá de él, si Oisin pierde su conciencia de héroe Fenian, puede realizarse su amor, su unión. Pero, a la vez, ejercerá en Oisin el efecto opuesto, pues si bien le hace olvidar su conciencia personal, simultáneamente le restituye y restaura la racial, y acentúa su necesidad de volver a Irlanda. Es decir, el sueño de la isla es en realidad el sueño de la vuelta a la Tierra, por lo que a Niamh se le ha ido el viaje de las manos. Cuando Oisin inquiere -significativamente justo antes de pasar a la tercera isla- sobre cuál entre todos los paraísos es el "Land of Content" (en la versión inicial "Land of Youth"), ella responde entristecida que no lo sabe, lo cual constituye una drástica alteración del texto de Comyn, en el que Oisin consultaba a Niamh al llegar al segundo y definitivo paraíso si éste era el "Land of Youth" prometido por la diosa, a lo que ella respondía afirmativamente:

O. "What beauteous country is that  
O gentle daughter of the golden locks!  
Of best aspect that the eye has seen,  
Or is it the 'Land of Youth'?"

"It is, truly, O generous Oisin!  
I have not told a lie to you concerning it,  
There is nothing I promised thyself  
But is manifest to thee for ever."<sup>305</sup>

Niamh declara aquí que no ha mentido, que ciertamente aquella es la tierra que van buscando. Yeats invertirá este pasaje:

And then lost Niamh murmured, 'Love, we go  
To the Island of Forgetfulness, for lo!  
The Islands of Dancing and of Victories  
Are empty of all power.'

'And which of these  
Is the Island of Content?

'None know,' she said;  
And on my bosom laid her weeping head. (II, 245-250)

Observamos que nos presenta a una Niamh perdida ("lost Niamh"), a la que lo único que le resta es escoltar al héroe a un paraíso de sueño eterno. Niamh es, por tanto, una diosa desorientada entre sus propios paraísos. El declive que en el poema amenaza o es padecido por la tradición la ha alcanzado a ella, que no repara en el hecho de que esa isla supondrá un paso hacia atrás, un paso hacia la mortalidad de Oisin. En efecto, el sopor al que lo conduce es el sueño del regreso a la Tierra, ya que su efecto será agudizar el deseo de retorno del héroe. Tiene sentido, sin embargo, que Niamh transporte a Oisin a una dimensión de sueño para impedir que la abandone, ya que, una vez ha comprobado que el héroe no es feliz en esos paraísos, el único medio de

---

<sup>305</sup> *The Lays of Oisin on the Land of Youth (Translations of the Ossianic Society, vol. IV, op. cit.), p. 261.*

retenerlo sería hipnotizarlo, dormirlo. Oisin podría haberse quedado para siempre entre los inmortales de haberse tratado únicamente de un sueño de olvido. Mas, dicho sueño, pese a que le hace olvidar su identidad individual -lo cual habría favorecido su estancia allí-, restituye a la vez su conciencia histórica, de manera que, tras soñar con las tres etapas anteriores de la historia mitológica irlandesa, despertará finalmente para ir hasta la cuarta etapa: el cristianismo. No se desprovee, por tanto, de su identidad de mortal, y, como consecuencia, pese a su deseo de quedarse con Niamh en su dimensión inmortal, su necesidad de volver temporalmente a su tierra conllevará la recuperación de su mortalidad, y, tras perder el objeto talismánico de la inmortalidad que lo acompaña a las costas de Irlanda -el caballo del otro mundo-, cayendo a tierra mortal el peso de los años se cernirá sobre él.

Oisin en su viaje ha percibido de algún modo el declive del paganismo que ha tenido lugar en Irlanda durante su ausencia, ya que dicho declive se va manifestando en las islas: de la primera, en que los inmortales se hallan en su apogeo, pese a que se augura ya la destrucción en las canciones y en los árboles, pasa a la isla segunda, recinto de vestigios, hasta llegar a esta tercera en que los héroes se entregan a un profundo sopor. Esta progresión gradual se corresponde con la pérdida de hegemonía experimentada por el paganismo en Irlanda durante su ausencia. Finalmente volverá y hallará a St. Patrick y los suyos en el lugar de los Fenians. Pero Oisin, que no ha podido salvar esa tradición en su lucha simbólica con el demonio, tal vez sí pueda hacerlo mediante su poesía, primer paso o anuncio del retorno de los dioses a Eri<sup>306</sup>.

---

<sup>306</sup> Con la frase "The Gods have returned to Eri" encabezaba George Russell un mensaje dirigido a Yeats en 1896 en el cual anunciaba el resurgir de la religión celta: "The Gods have returned to Eri and have centred themselves in the sacred mountains and blow the fires through the country." (*Letters from AE*, ed. Alan Denson. London, New York, Toronto: Abelard-Schuman, Limited, 1961), p. 17. (Véase la nota número 123).

Centrándonos ya en La Isla del Olvido, observamos que ésta está poblada por árboles, en concreto los árboles mágicos celtas por excelencia: el avellano y el roble; pájaros, en este caso búhos, aves de la sabiduría; y colosos durmientes. Las garras y plumas de estos seres fabulosos indican su pertenencia al mundo mágico, de acuerdo con la significación de la asunción de cualidades propias de los pájaros en el poema, que se daba ya en los habitantes de la primera isla. Aparece, además, la rama de campanillas mágica, originadora del sueño mágico. La imagen inicial, haciendo eco de la primera estampa de la Isla de la Danza, viene ofrecida por árboles, si bien ahora se concreta la variedad a la que pertenecen, tratándose de robles y avellanos, especies que en la tradición celta son simbólicas del Árbol de la Vida:

Were we days long or hours long in riding, when, rolled in  
a grisly peace,  
An isle lay level before us, with dripping hazel and oak?  
And we stood on a sea's edge we saw not; for whiter than  
new-washed fleece  
Fled foam underneath us, and round us, a wandering and  
milky smoke.

And we rode on the plains of the sea's edge; the sea's edge  
barren and grey,  
Grey sand on the green of the grasses and over the dripping  
trees,  
Dripping and doubling landward, as though they would  
hasten away,  
Like an army of old men longing for rest from the moan of  
the seas.

But the trees grew taller and closer, immense in their  
wrinkling bark;  
Dropping; a murmurous dropping; old silence and that one  
sound;  
For no live creatures lived there, no weasels moved in the  
dark;

Long sighs arose in our spirits, beneath us bubbled the ground.

And the ears of the horse went sinking away in the hollow night,

For, as drift from a sailor slow drowning the gleams of the world and the sun,

Ceased on our hands and our faces, on hazel and oak leaf, the light,

And the stars were blotted above us, and the whole of the world was one.

Till the horse gave a whinny; for, cumbrous with stems of the hazel and oak,

A valley flowed down from his hoofs,... (III; 9-26)

Nuevamente encontramos una visión apocalíptica, dado que estos árboles parecen estar derritiéndose o desintegrándose, y se hallan cubiertos por una arena gris: "Dripping and doubling landward, as though they would hasten away". Si los árboles de la Isla de la Danza parecían luchar rítmicamente contra el tiempo como medio de perpetuar su existencia, en ambos casos existe una casi personificación, una proyección o asimilación de las cualidades y actividad de los habitantes de las islas, ya que, mientras que en el primer paraíso emulan su movimiento, aquí se les han atribuido cualidades de los durmientes, al describirse de forma soñolienta, estableciéndose una comparación que alude indirectamente a los guerreros gigantes que encontrarán más tarde: "...like an army of old men longing for rest from the moan of the seas...". Sin embargo, una vez se acercan a ellos, una vez se van adentrando en el corazón de la isla, esos árboles se les aparecen más fortalecidos. Ahora ese "dripping" pasa a ser un goteo más leve: "dropping", y el declive se hace más lento, más imperceptible. La primera parte de la isla es estéril, como también lo era la orilla de la Isla de la Danza, pero una vez se adentran en la misma el terreno se tornará

frondoso. Este efecto compartido en ambos casos marca el declive que ya se inicia, preservándose en el centro de la isla, donde habitan los seres mágicos, la fuerza antigua. Por otra parte, si en la imagen inicial de la primera isla los árboles se asociaban a los pájaros, originadores de la música que inundaba aquel lugar, en ésta el silencio sólo es roto por el sonido causado por el goteo, ya que apenas hay criaturas vivas. De hecho sí hay pájaros: los búhos, pero éstos son aves silenciosas. De esta forma, los símbolos de la tercera isla nos vuelven a la primera, dado el paralelismo fundamental entre la estructura simbólica de ambas, si bien la diferencia viene determinada por la actividad desempeñada en cada una. En el primer paraíso la música era el ritmo de una danza ininterrumpida, que constituía la principal ocupación. Encontrábamos aquí a unos seres enfrascados en una actividad ritual, conjunta, mientras que en la segunda el héroe desempeña una tarea individual. Pues bien, la tercera conjuga ambas cosas, ya que se trata de una acción compartida por todos sus habitantes pero al mismo tiempo llevada a cabo de manera aislada, al tratarse de un replegamiento en las conciencias individuales, y la experiencia de Oisin será también altamente individual, ya que cobra protagonismo ahora su mundo interior de imágenes, la región de sus sueños.

Las especies arbóreas halladas: el avellano y el roble, son arboles mágicos por excelencia en la tradición irlandesa, empleados a menudo como símbolo del árbol de la vida y el conocimiento. En primer lugar, el avellano es el árbol de la sabiduría en la mitología celta:

"The ninth tree is the hazel, in the nutting season. The nut in Celtic legend is always an emblem of concentrated wisdom: something sweet, compact and sustaining enclosed in a small hard shell[...]. The Rennes *Dinnshenchas*, an important early Irish topographical treatise, describes a beautiful fountain called Connla's Well, near Tipperary, over which hung the nine hazels of poetic art which produced flowers and fruit (i.e. beauty and wisdom)

simultaneously. As the nuts dropped into the well they fed the salmon swimming in it, and whatever number of nuts any of them swallowed, so many bright spots appeared on its body. All the knowledge of the arts and sciences was bound up with the eating of these nuts...."<sup>307</sup>

"The hazel was the *Bile Rath*, 'the venerated tree of the rath'- the rath in which the poetic *Aes Sidhe* lived." (ibid)

Se refiere aquí Robert Graves al mito de los "Nine Hazel Trees of Wisdom" de las Tribus de Dana, central en la tradición mitológica irlandesa, que presenta a este árbol como fuente de la sabiduría, y sobre el que hablábamos en el capítulo anterior. De otro lado, el propio Yeats en sus notas designa al avellano como la versión irlandesa del Árbol de la Vida: "The hazel tree was the Irish tree of Life or of Knowledge, and in Ireland it was doubtless, as elsewhere, the tree of the heavens."<sup>308</sup>

El roble, por otra parte, es el árbol mágico por excelencia dentro del druidismo, ya que de él se cortaba la rama mágica utilizada en el ritual del muérdago, de manera que podría decirse que la religión druídica estaba basada en el culto a este árbol<sup>309</sup>. La asociación entre los druidas y el roble es tan estrecha que ha llegado a avanzarse la teoría de que el término *druid* es una derivación de una antigua palabra para designar a este árbol:

---

<sup>307</sup> Robert Graves, *The White Goddess* (London & Boston: Faber and Faber, 1988 [1961]) p. 182.

<sup>308</sup> Nota a *The Wind among the Reeds. Yeats's Poems*, ed. A. Norman Jeffares (London: Papermac, 1990 [1989]), p. 523. En esta apreciación no todos los estudiosos coinciden, aunque la opinión que nos interesa para nuestros propósitos es obviamente la de nuestro autor.

<sup>309</sup> "Let us take Pliny's archetypal image of the white-robed figures of the mistletoe-culling ceremony. For the ancients mistletoe was a most important plant perhaps because its occurrence as a parasite, growing rootless on trees, lent it a mystery as of something divinely sent." (Ward Rutherford, *The Druids and Their Heritage*, London & New York: Gordon & Cremonesi Publishers, 1978), p. 63.

"Lucan, as we know, refers to the well-known grove of oak-trees near Massilia and Pliny tells us that the choice of an oak grove was 'for the sake of the trees alone'. Maximus of Tyre, who corroborates Lucan, says the oak was the symbol of the Celtic thunder-god to whom he ascribes the Greek name, Zeus. One reason for this association could well be because the oak is particularly prone to being struck when lightning.

Pliny goes still further in linking the Druids with the oak and says that the name itself may be derived from the Greek word for the tree, *drus*. Piggot and Powell, among modern writers, generally tend to agree, and define the word roughly as 'wise man of the oak' or 'one with knowledge of the oak'.<sup>310</sup>

La combinación de estas dos especies arbóreas, con sus connotaciones respectivas de sabiduría y magia, contribuye a sugerir -junto con otros elementos que analizamos a continuación- la sabiduría y la iniciación mágica que caracteriza al lugar. El bosque de la isla, el cual, continuando el paralelismo con la aventura en el primer paraíso, es el laberinto a través del cual avanzan, es, por ende, especialmente mágico, dada la naturaleza de estos árboles. Se trata de una especie de *nemeton* (en este caso gigante debido a las proporciones de la isla) adonde no ha llegado aún el declive. De otro lado, los monstruos que reposan en el mismo, durmientes híbridos entre héroes y pájaros, atienden a un tratamiento poético de las leyendas que versan sobre héroes gigantes dormidos en lugares lejanos esperando su vuelta al mundo, en definitiva del mito de los durmientes (de ahí las magnitudes de estos seres y de la isla en sí). Pero, a la vez, Yeats introduce el elemento de la metamorfosis, ya que ésta es simbólica en el poema de la sabiduría e iniciación, de la magia. La transmutación iniciada

---

<sup>310</sup> Ward Rutherford, *The Druids and their Heritage*, op. cit., p. 67. (Véase también la declaración de Matthews sobre la derivación del término en el estudio del elemento "bosque" de la primera isla, cap. VI).

en la primera isla se hace aquí más palpable, se continúa, de ahí que estos colosos sean mezcla de hombre y pájaro, que se presenten desnudos, con enormes garras y plumas:

Under the starlight and shadow, a monstrous slumbering folk,  
Their naked and gleaming bodies poured out and heaped in the way.

And by them were arrow and war-axe, arrow and shield and blade;  
And dew-blanchéd horns, in whose hollow a child of three years old  
Could sleep on a couch of rushes, and all inwrought and inlaid,  
And more comely than man can make them with bronze and silver and gold.

And each of the huge creatures was huger than fourscore men;  
The top of their ears were feathered, their hands were the claws of birds,  
And, shaking the plumes of the grasses and the leaves of the mural glen,  
The breathing came from those bodies, long warless, grown whiter than curds.

The wood was so spacious above them, that He who has stars for His flocks  
Could fondle the leaves with His fingers, nor go from His dew-cumbered skies;  
So long were they sleeping, the owls had builded their nests in their locks,  
Filling the fibrous dimnes with long generations of eyes.

And over the limbs and the valley the slow owls wandered and came,  
Now in a place of star-fire, and now in a shadow-place wide;  
(III, 27-42)

La transformación en pájaro marca nuevamente la pertenencia al mundo mágico. A la vez, su presentación como héroes gigantes responde fielmente a lo establecido en las leyendas, de ahí que sus armas reposen junto a ellos. El hecho de que éstas estén talladas es signo asimismo de magia y sabiduría, y se insinúa el carácter sobrehumano de las mismas al afirmarse que no podrían ser hechas por el hombre, que su belleza es superior a la que éste puede obtener mediante metales preciosos. Nuevamente hallamos un paralelismo con un motivo de la primera isla: el de los objetos tallados de esos seres, marca mágica y sobrenatural. Son, por tanto, objetos de cariz transmundano. Otro factor sorprendente (incluso en un primer momento desconcertante) es el hecho de que los búhos hayan anidado en los cabellos de estos titanes. Mas, dadas las connotaciones de este pájaro, se trata, a nuestro juicio, de un hermoso y eficaz recurso poético para sugerir la sabiduría en la que reposan, por lo que la introducción de este animal refuerza el valor simbólico de la isla. En realidad, la imagen de sabios o héroes ancianos en cuyo pelo anidan pájaros es frecuente en la obra yeatsiana. De hecho, en el poema "Anashuya and Vijaya" los padres de los dioses se presentan con el pelo cubierto de nidos de "aweless birds":

*Anashuya. Swear by the parents of the gods,  
Dread oath, who dwell on sacred Himalay,  
On the far Golden Peak; enormous shapes,  
Who still were old when the great sea was young;  
On their vast faces mystery and dreams;  
Their hair along the mountains rolled and filled  
From year to year by the unnumbered nests  
Of aweless birds, ....*

("Anashuya and Vijaya", *Crossways*, 1889)

Yeats parece aludir aquí a los maestros de Madame Blavatsky, una hermandad de ancianos custodiadores de misterios arcanos que habitaban en el

Tibet. Así interpreta Richard Ellmann estos versos, ya que, refiriéndose a los mismos, declara:

"He saw on her door [Blavatsky's] the poorly drawn pictures of her masters, Koot-Hoomi and Morya, supposed to have been telepathically precipitated, and was moved to celebrate the Tibetan adepts in memorable lines[...]."<sup>311</sup>

A. Norman Jeffares menciona al respecto una referencia de George Russell a una supuesta colección de cuentos de Yeats sobre los maestros de Madame Blavatsky moradores del Himalaya, en los que dichos maestros se presentaban con largas barbas que crecían y cubrían las montañas y en las cuales los pájaros hacían sus nidos<sup>312</sup>. En todos estos casos Yeats juega con el binomio ancianos-pájaros, lo cual está en relación con su utilización del pájaro como símbolo de la transformación final en el camino hacia la espiritualidad, puesto que, por ser la ancianidad la última etapa en la vida del hombre, éste se halla más cercano de la trascendencia espiritual, y, al mismo tiempo, ha alcanzado cierto grado de sabiduría. Además, el motivo de los pájaros que anidan en el cabello es aplicado -en el caso de "Anashuya and Vijaya"- a grandes maestros longevos, lo cual viene a corroborar que se trata de un recurso poético para marcar la sabiduría alcanzada. La asociación entre los cabellos de los ancianos y las aves pudo haber sido sugerida por unos comentarios escuchados en su niñez, ya que el propio Yeats cuenta que su niñera solía decirle que las garzas hacían sus nidos en las barbas de los ancianos<sup>313</sup>. Eco de dicho comentario es

---

<sup>311</sup> Richard Ellmann, *Yeats: The Man and the Masks*, op. cit., p. 71.

<sup>312</sup> A. Norman Jeffares, *Yeats's Poems*, op. cit., pp. 487 y 491.

<sup>313</sup> *Essays and Introductions* (London: The Macmillan Co. Ltd., 1961), p. 101.

la frase: 'Once upon a time, when herons built their nests in old men's beards...' <sup>314</sup>. En definitiva, la conjunción de los elementos de esta isla supera la unidad existente en la primera, ya que aquí las barbas de los héroes se confunden con los árboles y se entremezclan con los pájaros.

Otro punto de convergencia con el patrón de la Isla de la Danza es la aparición de una figura de autoridad, cuya función es paralela a la de Aengus en la primera región, ya que él es el encargado de mover la rama con campanillas y dormir así a los monstruos, de exorcizar o presidir la actividad imperante:

And the chief of the huge white creatures, his knees in the  
soft star-flame,

Lay loose in a place of shadow: we drew the reins by his  
side. (III, 43-44)

Golden the nails of his bird-claws, flung loosely along the  
dim ground;

In one was a branch soft-shining with bells more many than  
sighs

In midst of an old man's bosom; owls ruffing and pacing  
around

Sidled their bodies against him, filling the shade with their  
eyes. (III, 45-48)

Snatching the horn of Niamh, I blew a lingering note.

Came sound from those monstrous sleepers, a sound like the  
stirring of flies.

He, shaking the fold of his lips, and heaving the pillar of his  
throat,

Watched me with mournful wonder out of the wells of his  
eyes.

I cried, 'Come out of the shadow, king of the nails of gold!

And tell of your goodly household and the goodly works of  
your hands,

---

<sup>314</sup> *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, ed. R.K. Alspach (London: Macmillan, 1966), p. 340.

That we may muse in the starlight and talk of the battles of  
old;  
Your questioner, Oisin, is worthy, he comes from the Fenian  
lands.'

Half opened his eyes were, and held me, dull with the smoke  
of their dreams;  
His lips moved slowly in answer, no answer out of them  
came;  
Then he swayed in his fingers the bell-branch, slow dropping  
a sound in faint streams  
Softer than snow-flakes in April and piercing the marrow  
like flame. (III, 57-68)

El que los búhos se amontonen en torno a él indica su condición de ser cúmulo de la máxima sabiduría. Por otro lado, como vimos en el cap. IV, la rama con flores de manzano era el talismán sostenido por el ser del otro mundo para hechizar al mortal y conducirlo al más allá. Supuestamente habría sido cortada del Arbol de la Vida que crecía en las islas hiperbóreas, fuente de inmortalidad, sabiduría, magia e inspiración poética. No obstante, lo que pende de esta rama son campanillas mágicas, lo cual en un primer momento nos sorprendió y nos indujo a pensar que podía tratarse de una elaboración del propio Yeats, en un intento de aunar motivos celtas y cristianos, al combinar la rama celta con las campanillas características de St. Patrick. Sin embargo, descubrimos después que algunos autores hacen mención de una vara con campanillas, indicando que se trataba de una especie de talismán poseído por los *fili* o poetas, símbolo de su poesía y contacto con el otro mundo. Dicha vara estaría hecha de un determinado metal de acuerdo con el grado al cual pertenecieran los bardos, ya que, los *Anradhs* o poetas de la segunda orden -los jóvenes poetas- llevaban una varilla de plata, mientras que aquella correspondiente a los *Ollamhs* o jefes era de oro, y los poetas de otras categorías menores la llevarían de bronce. Sobre esta costumbre nos informa W.Y. Evans Wentz en *The Fairy-Faith in the Celtic*

*Countries*: "A wand in the form of a symbolic branch, like a little spike or crescent with gently tinkling bells upon it, was borne by them..." (Evans Wentz, 344). Este estudioso explica el origen de esta vara de campanillas atendiendo a la influencia de los símbolos arcanos en costumbres posteriores. La razón de que los bardos irlandeses llevaran dicho objeto vendría dada por la asociación de los mismos con los antiguos druidas. Se trata de un sucedáneo de la rama mágica poseída por aquellos que conocían los misterios de la vida y de la muerte o que traspasaban la barrera del más allá:

"In *Agallamh an dá Shuadh* or 'Dialogue of the two Sages', the mystic symbol used by gods, fairies, magicians, and by all initiates who know the mystery of life and death, is thus described as a Druid symbol". (Evans Wentz, 344)

Esta *bell-branch* o rama musical era, por tanto, símbolo de la magia, poesía y sabiduría, del poder de la música y la palabra, tratándose de una variante de la rama mágica, el talismán blandido por los dioses celtas para convocar al *otherworld* a los héroes. La rama tiene carácter de elemento o talismán iniciático, y es una constante en las historias gálicas de viajes al más allá. Como vimos en cap. IV, aparece en *The Voyage of Bran*, y en las aventuras de muchos de los personajes mitológicos irlandeses. En *How Cormac Mac Art got his Branch*, también conocida como *Cormac's Adventures in the Land of Promise*, se habla de una "fairy branch" de la cual penden manzanas de oro, la cual, al ser agitada, produce una música que incita al sueño a los heridos y enfermos. Sus efectos son, por ende, idénticos a los de la rama yeatsiana. Lo esencial de este objeto, así como del arpa, es su condición de instrumento desencadenante del sueño druídico o mágico, mediante una música que disipa los recuerdos del mortal y lo sumerge en un profundo trance, de forma que aquél que la oye permanece en un estado atemporal. El propio Yeats ponía de relieve

la cualidad de esta rama como instrumento conectado con el trance o sueño mágico del paso de una dimensión a otra en su ensayo "The Tribes of Danu":

"When the Irish peasant passes into a sudden trance and, sleeping, is yet awake and awake is yet sleeping, it is still that bough of golden apples, whose rustling cast Cormac, son of Art, into a Druid sleep, whose rustling has overcome him; and its beauty is not the less beautiful because Christianity has forbidden its rustling, and made Eve's apple grow among its golden apples."<sup>315</sup>

En sus notas al poema en *Poems*, Yeats define esta rama en los siguientes términos: "A legendary branch whose shaking cast all men into a gentle sleep" (VP, 794). Asimismo, dicho objeto aparece en el poema "The Dedication to a Book of Stories selected from the Irish Novelists", escrito por Yeats en 1890, el cual se inicia con la siguiente estrofa:

There was a green branch hung with many a bell  
When her own people ruled this tragic Eire;  
And from its murmuring greenness, calm of Faery,  
A Druid kindness, on all hearers fell.

También en la tercera isla de *The Wanderings of Oisin* la rama origina un sueño de trance, funcionando como "sleep's forebear". El sueño mágico experimentado por Oisin, es, por ende, eco de aquel en que se sumen los héroes celtas por medio del encantamiento de la rama mágica; sin embargo, en su caso dicho sueño comporta dos facetas o etapas, cada una de las cuales produce un efecto completamente antagónico a la otra. Inicialmente, el efecto producido por la música tiene una primera fase en la cual se produce el olvido personal, la ruptura con la propia identidad:

---

<sup>315</sup> *Uncollected Prose*, vol. II, *op. cit.*, p. 59.

Wrapt in the wave of that music, with weariness more than  
of earth,  
The moil of my centuries filled me; and gone like a sea-  
covered stone  
Were the memories of the whole of my sorrow and the  
memories of the whole of my mirth,  
And a softness came from the starlight and filled me full to  
the bone.

In the roots of the grasses, the sorrels, I laid my body as  
low;  
And the pearl-pale Niamh lay be me, her brow on the midst  
of my breast;  
And the horse was gone in the distance, and years after years  
'gan flow;  
Squares leaves of the ivy moved over us, binding us down to  
our rest.

And, man of the many white croziers, a century there I  
forgot  
How the fetlocks drip blood in the battle, when the fallen  
on fallen lie rolled;  
How the falconer follows the falcon in the weeds of the  
heron's plot,  
And the name of the demon whose hammer made  
Conchubar's sword-blade of old.

And, man of the many white croziers, a century there I  
forgot  
That the spear-shaft is made out of ashwood, the shield out  
of osier and hide;  
How the hammers spring on the anvil, on the spearhead's  
burning spot;  
How the slow, blue-eyed oxen of Finn low sadly at evening  
tide. (III, 69-84)

En estos versos Oisin rememora el cansancio que sintió, de carácter  
sobrenatural, un sopor mágico que lo va envolviendo y provoca el olvido de sus

alegrías y tristezas. El peso de sus años recae sobre él, en un atisbo de su propia identidad de mortal. Habrá ahora de tomar la decisión de liberarse de ese peso o retomarlo para siempre. El carácter de olvido o muerte simbólica al pasado de este sueño se pone de manifiesto en la enumeración de Oisin, en la que da cuenta de todo aquello que olvidó, que en definitiva son aspectos inherentes al uso y costumbres de los Fenians, a su propia cultura. Se borran de su memoria las escenas del campo de batalla y de caza, principales actividades de los Fenians. Se olvida del nombre del herrero que forjó la espada de Conchubar: Culann, personaje heroico para los Fenians por pertenecer a la etapa heroica de la Rama Roja, raza que los precedió según la historia mitológica de Irlanda. Asimismo, se olvida de cómo se hacen las herramientas de los mortales, y, en suma, de todo aquello relacionado con su raza. Significativamente, en su camino de vuelta a la Tierra recuperará todos esos detalles de su tradición cultural: "And the winds made the sands on the sea's edge turning and turning go, / As my mind made the names of the Fenians. Far from the hazel and oak,..." (III, 146).

Sin embargo, tras ese olvido de su identidad individual Oisin rememora en sueños su pasado histórico, ya que se suceden por su mente escenas o momentos de las tres etapas que componen la historia mitológica irlandesa hasta el advenimiento del cristianismo, entre las cuales se incluye la de los Fenians:

But in dreams, mild man of the croziers, driving the dust  
with their thongs,  
Moved round me, cf seamen or landsmen, all who are winter  
tales;  
Came by me the kings of the Red Branch, with roaring of  
laughter and songs,  
Or moved as they moved once, love-making or piercing the  
tempest with sails.

Carne Blanaid, Mac Nessa, tall Fergus who feastward of old  
time slunk,

Cook Barach, the traitor; and warward, the spittle on his  
beard never dry,  
Dark Balor, as old as a forest, car-borne, his mighty head  
sunk  
Helpless, men lifting the lids of his weary and death-making  
eye.

And by me, in soft red raiment, the Fenians moved in loud  
streams,  
And Grania, walking and smiling, sewed with her needle of  
bone.  
So lived I and lived not, so wrought I and wrought not,  
with creatures of dreams,  
In a long iron sleep, as a fish in the water goes dumb as a  
stone. (III; 85-95)

Según la tradición irlandesa, la llegada de St. Patrick a Irlanda se ve precedida por tres períodos: la Etapa Mitológica o de las Invasiones, la Etapa Heroica y la Etapa de los Fenians o Ciclo Osiánico, y Oisin sueña con historias y escenas pertenecientes a cada una de estos tres períodos. Dentro del primero se incluyen las distintas invasiones de los pueblos mitológicos moradores de Irlanda, de las cuales la principal es la de las Tribus de Dana, los dioses que vencen a la horda de endriagos Fomorian. La batalla entre ambas razas es evocada en estos versos mediante una referencia a Balor "of the Evil Eye": "Dark Balor, as old as a forest, car-borne, his mighty head sunk / Helpless, men lifting the lids of his weary and death-making eye." Se alude aquí a la Segunda Batalla de Moytura, que supuso el triunfo de las Tribus de Dana. La victoria se desencadenó cuando el dios Lugh lanzó una piedra al ojo del ciclope Balor. De otro lado, se hace mención también de figuras incluidas dentro de la Etapa Heroica o de los Caballeros de la Rama Roja, la cual se centra en torno a las aventuras de Cuchulainn, el héroe del ciclo. A ésta pertenecen, en efecto, Blanaid, Conchubar MacNessa, Fergus y Barach, personajes nombrados en los

versos ochenta y nueve y noventa. En primer lugar, la historia de Blanaid es básicamente un relato de amor y celos, ya que la joven, esposa del Rey de Munster, estaba enamorada del héroe Cuchulainn, con quien conspirará para asesinar al guerrero Curoi, quien la había violado tiempo atrás. Este acto fue vengado por el arpero de Curoi, que saltó con ella desde un montículo. Por otra parte, Conchubar MacNessa -un rey de Ulster de la Rama Roja- es protagonista de una historia similar a la de Blanaid y Curoi, ya que, enamorado de la joven Deirdre, ordena asesinar a Naoise, su amante, con la intención de poseerla<sup>316</sup>. Fergus, poeta del ciclo<sup>317</sup>, había prometido proteger a la joven, pero ésta cae en manos de Conchubar cuando éste insta a Barach a invitar a Fergus a una fiesta. Este último estaba obligado a aceptar su hospitalidad bajo una suerte de tabú, por lo que no puede negarse a asistir. En los versos "Came Blanaid, Mac Nessa, tall Fergus who feastward of old time slunk, / Cook Barach, the traitor; and warward, the spittle on his beard never dry" se alude a esta historia, sobre la cual explica Yeats en sus notas:

"Barach enticed Fergus away to a feast, that the sons of Usna [el amante de Deirdre Naoise y sus hermanos] might be killed in his absence. Fergus had made an oath never to refuse a feast from him, and so was compelled to go, though all unwillingly." (VP, 794)

Finalmente, entre los personajes mencionados en los versos citados arriba se incluyen algunos de la etapa de los Fenians, la tercera de las eras pre-cristianas, cuyo jefe era Finn, el padre de Oisin. La historia evocada aquí es la

---

<sup>316</sup> Esta historia constituye el tema de la obra teatral de Yeats *On Baile's Strand* (1904).

<sup>317</sup> Sobre este personaje declara Yeats en sus notas: "He was the poet of the Red Branch cycle, as Oisin was of the Fenian. He was once king of all Ireland, and, as the legend is shaped by Ferguson, gave up his throne that he might live at peace hunting in the woods." (VP, p. 795)

de la joven Grania, similar a la de Deirdre y a la de Blanaid en el ciclo de Ulster.

Yeats hará referencia a Grania en sus notas en los siguientes términos:

"A beautiful woman, who fled with Dermot to escape from the love of aged Finn. She fled from place to place over Ireland, but at last Dermot was killed at Sligo upon the seaward point of Benbulben, and Finn won her love and brought her, leaning upon his neck, into the assembly of the Fenians, who burst into inextinguishable laughter." (VP, 795)

Como podemos apreciar, las tres historias evocadas pertenecientes a los ciclos heroico y osiánico giran en torno a mujeres que no pudieron realizar su amor a causa de la traición. Oisin sueña con leyendas impregnadas de mortalidad y tristeza humana, con esa "ancient sorrow or pain" de la que hallamos eco en todo el poema, y a la que Oisin volverá finalmente. Dado que él en ese momento posee la felicidad que los mortales no consiguen: el amor, su situación de dicha con Niamh se contrapone a la infelicidad de los amantes mortales. Significativamente, de las historias de amor truncado y tragedia con las cuales sueña Oisin, dos pertenecen al ciclo ultoniano y una al ciclo osiánico. No hay nada de esa tristeza humana en la historia del ciclo mitológico, ya que las Tribus de Dana eran los dioses, y ellos están ajenos al dolor humano. De esta era se nos presenta a un Lugh triunfante, venciendo en la batalla simbólica del bien contra el mal. Pero, para los mortales, no hay final feliz.

Tomado en conjunto, el sueño de Oisin, puesto que refigura cada uno de estos tres períodos, lo prepara para su encuentro con la cuarta y final era, la del cristianismo. La memoria histórica ha reemplazado a la personal. Oisin se encuentra en un estado de trance: "so lived I and lived not, so wrought I and wrought not, with creatures of dreams, / In a long iron sleep, as a fish in the water goes dumb as a stone". En palabras de Fran Kinahan, Oisin "has become

a blank page on which spirits or men might write their instructions" (Kinahan, 95). Existe en ese punto una cercanía muerte-vida. Hay un intercambio entre una dimensión y otra, dada la idoneidad del sueño para simbolizar el paso de un estado de conciencia a otro. Paralelamente se acentúa aquí lo insinuado en las tres islas: la tradición sufre un proceso de hibernación del que habrá de ser rescatada, dado que, según las leyendas, los héroes irlandeses están dormidos esperando el momento de su resurrección, cuando nuevamente imperará su era. En este sentido, Frank Kinahan podría tener razón cuando sugiere que Oisin está de algún modo siguiendo instrucciones; quizás el recuerdo de sus antepasados actúa como una voz racial que le indica que vaya al encuentro de St. Patrick. Este sería el punto de partida para la unión entre el santo y el héroe. Yeats ha querido confrontar con la civilización imperante la pasada, punto de comienzo para una síntesis final.

Al margen del efecto que el sueño produce en Oisin, la actividad extrapolada en esta isla es precisamente el sueño mágico, sobre el que declaraba Yeats, refiriéndose a la leyenda de una joven hechizada por las gentes del *sidhe*:

"She was, the truth is, in the magical sleep, to which people have given a new name lately, that makes the imagination so passive that it can be moulded by any voice in any world into any shape. [...] There are many stories of people who seem to die and be buried -though the country people will tell you it is but some one or some thing put in their place that dies and is buried -and yet are brought back afterwards. These tales are perhaps memories of true awakenings out of the magical sleep, moulded by the imagination, under the influence of a mystical doctrine, which it understands too literally, into the shape of some well-known traditional tale." (VP, 804)

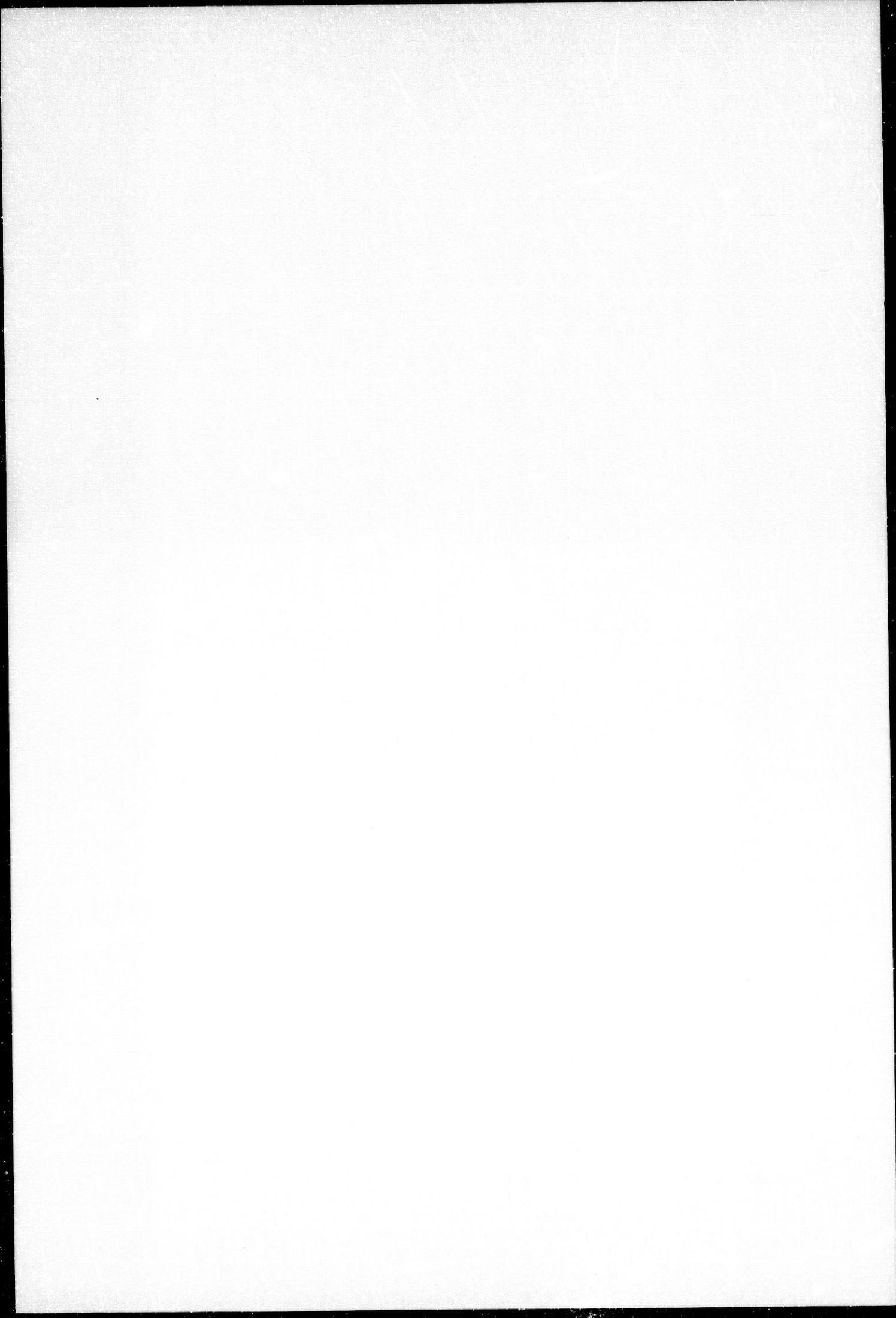
Yeats asocia dicho sueño con el estado de trance experimentado por el mortal tras la llamada del *sidhe*, y en el que se encuentra mientras aguarda la

consecución final del proceso a que se ve sometido tras dicha llamada, esto es, la inmortalidad. Por ejemplo, en *The Shadowy Waters*, Forgael en su viaje por el océano se ve sumido en un sueño -del que sólo despierta para hablar con los pájaros que le han prometido la trascendencia espiritual- en el que reposa esperando alcanzar la felicidad prometida: su unión atemporal con Dectora y su transformación en pájaro. Este sueño en que el mortal rompe con su propia identidad, y que precede a la resurrección espiritual, es a su vez eco de la muerte espiritual del mago, el cual habrá de resucitar purificado una vez ha superado una serie de pruebas. Puesto que Oisin ya ha atravesado esa fase, podría haber accedido a la unión inmortal con Niamh, pero no ocurre así por no querer el héroe renunciar a su identidad. El proceso experimentado por Oisin de olvido individual constituye una elaboración poética basada en el momento de trance a que todo adepto ha de someterse como paso previo a su culmen espiritual. En efecto, existía dentro de los sistemas mágicos estudiados por Yeats el concepto de sueño místico, el cual consideramos es evocado también aquí. Dentro de la Golden Dawn la muerte mística del adepto se celebraba simbólicamente mediante el ritual de la Cripta de los Adeptos, sobre el cual hablábamos en el cap. VI:

"By means of the Adeptus Minor ritual, which identifies him with the Chief Officer, he is slain as though by the destructive force of his lower self. After being symbolically buried, triumphantly he rises from the tomb of Osiris in a glorious resurrection through the descent of the white Light of the Spirit." (Regardie, 24)

Sin embargo, la iniciación total sólo estaba reservada a algunos mortales en vida, ya que para la mayoría -al igual que para Oisin- es condición necesaria la muerte física. En el capítulo siguiente pasaremos a analizar el retorno de Oisin

**a la Tierra, el cual viene motivado por la oposición del héroe a la renuncia a la vida mortal y su aferramiento a su propia identidad como héroe Fenian.**



## IX. LA VUELTA DE OISIN A LA TIERRA

La vuelta de Oisin viene marcada por la llegada de un estornino de tierras mortales:

So watched I when, man of the croziers, at the heel of a century fell,  
Weak, in the midst of the meadow, from his miles in the midst of the air,  
A starling like them that forgathered 'neath a moon waking white as a shell,  
When the Fenians made foray at morning with Bran,  
Sceolan, Lomair. (III, 101-104)

La aparición de un ente evocador del mundo mortal se repite tres veces a lo largo del poema, y en cada caso destruye el hechizo que las islas ejercían sobre Oisin. En primer lugar, un trozo de madera le hará añorar la Tierra y despertar de su ensueño en La Isla de la Danza:

When one day by the tide I stood,  
I found in that forgetfulness  
Of dreamy foam, a staff of wood  
**From some dead warrior's broken lance:**  
I turned it in my hands; the stains  
Of war were on it, and I wept,  
Remembering how the Fenians stept  
Along the blood-bedabbled plains,  
Equal to good or grievous chance...  
(I, 364-372. El subrayado es mío)

De forma paralela, tras el transcurso de cien años en la Isla de las Victorias, aparece una rama de haya que provoca de nuevo su nostalgia:

The hundred years had ceased;  
I stood upon the stair: the surges bore  
A beech-bough to me, and my heart grew sore,  
Remembering how I had stood by white-haired Finn  
Under a beech at Almhuin and heard the thin  
Outcry of bats. (II, 224-228)

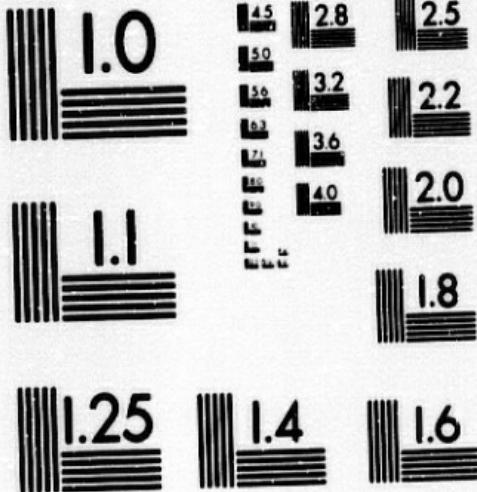
Finalmente, el estornino irrumpirá en su sueño en la Isla del Olvido. Aunque el fracaso del viaje se ha atribuido a la condición estática y pictórica de las islas, en realidad la razón de dicho fracaso viene dada precisamente por la nostalgia de Oisin, provocada por estos tres objetos. Nuestra apreciación coincide con la avanzada por Barton R. Friedman al respecto:

"Oisin's wanderings describe a series of circles, each closed by the discovery that he, like Cuchulain, has been rendered impure with memory or, as Niamh laments to him, that 'there moves alive in your fingers the fluttering sadness of earth' (III, 124)."<sup>318</sup>

Los tres elementos venidos del mundo mortal no aparecían en el poema de Comyn, tratándose de inclusiones del propio Yeats como medio de enfatizar el problema del deseo del héroe; puesto que obstaculizan la permanencia de Oisin en las tres regiones del *otherworld*, podemos afirmar que existe una tensión y contratensión entre dichos elementos y las figuras que Oisin y Niamh contemplan en su camino hacia las tres islas:

---

<sup>318</sup> Barton R. Friedman, *Adventures in the Deeps of the Mind. The Cuchulain Cycle of W.B. Yeats* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977), p. 119.



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART  
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS  
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a  
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

De forma paralela, tras el transcurso de cien años en la Isla de las Victorias, aparece una rama de haya que provoca de nuevo su nostalgia:

The hundred years had ceased;  
I stood upon the stair: the surges bore  
A beech-bough to me, and my heart grew sore,  
Remembering how I had stood by white-haired Finn  
Under a beech at Almuin and heard the thin  
Outcry of bats. (II, 224-228)

Finalmente, el estornino irrumpirá en su sueño en la Isla del Olvido. Aunque el fracaso del viaje se ha atribuido a la condición estática y pictórica de las islas, en realidad la razón de dicho fracaso viene dada precisamente por la nostalgia de Oisin, provocada por estos tres objetos. Nuestra apreciación coincide con la avanzada por Barton R. Friedman al respecto:

"Oisin's wanderings describe a series of circles, each closed by the discovery that he, like Cuchulain, has been rendered impure with memory or, as Niamh laments to him, that 'there moves alive in your fingers the fluttering sadness of earth' (III, 124)." <sup>318</sup>

Los tres elementos venidos del mundo mortal no aparecían en el poema de Comyn, tratándose de inclusiones del propio Yeats como medio de enfatizar el problema del deseo del héroe; puesto que obstaculizan la permanencia de Oisin en las tres regiones del *otherworld*, podemos afirmar que existe una tensión y contratensión entre dichos elementos y las figuras que Oisin y Niamh contemplan en su camino hacia las tres islas:

---

<sup>318</sup> Barton R. Friedman, *Adventures in the Depths of the Mind. The Cuchulain Cycle of W.B. Yeats* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977), p. 119.

### Libro I

We galloped; now a hornless deer  
Passed by us, chased by a phantom hound  
**All pearly white, save one red ear;**  
And now a lady rode like the wind  
With an apple of gold in her tossing hand;  
And a **beautiful young man** followed behind  
With quenchless gaze and fluttering hair. (I, 139-145)

### Libro II

Now, man of croziers, shadows called our names  
And then away, away, like whirling flames;  
And now fled by, mist-covered, without sound,  
**The youth and lady and the deer and hound;**  
'Gaze no more on the phantoms', Niamh said." (II, 1-5)

### Libro III

Fled foam underneath us, and round us, a wandering and  
milky smoke,  
High as the saddle-girth, covering away from our glances the  
tide;  
And **those that fled, and that followed**, from the foam-pale  
distance broke;  
The immortal desire of Immortals we saw in their faces, and  
sighed. (III, 1-4. El subrayado es mío)

Si los tres objetos de tierras mortales representan el deseo de la vida humana, el joven tras la dama y el perro tras el ciervo simbolizan la persecución de lo inmortal, la llamada a la vida mágica. Consecuentemente, mientras esta visión es idéntica en cada una de las tres apariciones, reflejo de la ausencia de cambio entre los inmortales, serán tres diferentes elementos del mundo mortal los que lleguen a las islas, como muestra del cambio característico de la vida mortal. Se produce una tensión o lucha de fuerzas entre ambos polos a lo largo del poema, ya que la visión de las parejas joven/doncella y perro/ciervo invita a

Oisin a avanzar hacia una nueva isla -de ahí que aparezcan en cada uno de los tres viajes-, mientras que los objetos mortales irrumpen tras cada cien años de ensueño inmortal.

Una vez se ha roto el hechizo de la tercera isla, hay una intervención de Niamh muy significativa:

As she murmured, 'O wandering Oisin, the strength of the  
bell-branch is naught,  
For there moves alive in your fingers the fluttering sadness  
of earth. (III, 123-124)

Se confirma ahora la intención de la diosa al conducirlo a esta isla: hechizarlo mediante el sueño mágico. Sin embargo, pese a que la función de la rama es hacer olvidar a Oisin su condición de mortal, ni tan siquiera el efecto de la misma puede disipar la sombra de la mortalidad humana, que se infiltra incluso dentro de dicho sueño. En el último verso se establece una hermosa ecuación entre el estornino y esa "viva, aleteante tristeza de la tierra": "For there moves alive in your fingers the fluttering sadness of earth". El estornino es, representa la "ancient sadness of men" que corroea a Oisin y que no ha podido destruirse en las islas. El elemento mortal es más poderoso que el hechizo de la rama mágica, y consigue que Oisin parta hacia Irlanda. Pero el héroe está decidido a volver de nuevo a las islas una vez visite a los suyos. En realidad, tiene sentido que si trescientos años atrás accedió a marcharse con Niamh, aún venciendo el amor a sus gentes, quiera ahora seguir al estornino mortal que viene a llamarlo al otro mundo que ahora es la Tierra. Oisin no puede decidirse por ninguna de las dos dimensiones, y es precisamente su indecisión -o su deseo de ambas- lo que hace que de forma accidental pierda el más allá, al caer del caballo a su llegada a Irlanda (y, en realidad, pierda ambos mundos, pues lo que encuentra en la Tierra nos es ya la era de los Fenians, sino otra distinta: la del cristianismo). La propia

Niamh intuía el peligro de la visita a la Tierra; de ahí que le advierta que no toque "earth's pebbles", que no roce las piedras de la Tierra, puesto que se quedará en ese plano y ya no habrá posibilidad de retorno. Oisin, que no ha perdido su condición de mortal, necesita del caballo del Otro Mundo para seguir perteneciendo a éste, y, si cae de él, si pierde el objeto talismánico, recuperará la mortalidad humana de la que sólo se ha despojado temporalmente. Podríamos decir que el poema es una lucha o tensión entre olvido y recuerdo. Al final vence este último:

And the wind made the sands on the sea's edge turning and  
turning go,  
As my mind made the names of the Fenians. Far from the  
hazel and oak,  
I rode away on the surges, where, high as the saddle-bow,  
Fled foam underneath me, and round me, a wandering and  
milky smoke.

Long fled the foam-flakes around me, the winds fled out of  
the vast,  
Snatching the bird in secret; nor knew I, embosomed apart,  
When they froze the cloth on my body like armour riveted  
fast,  
**For Remembrance, lifting her leanness, keened in the gates**  
**of my heart.** (III, 145-152. El subrayado es mío)

Aquí se fija el momento clave en que Oisin ya no responde a los llamamientos del más allá, ya que el recuerdo en mayúsculas se ha apoderado de él -notemos la contraposición "Island of Forgetfulness"/"Remembrance"- y su mente está fija en su propio mundo. Ya no tienen efecto sobre él las islas, y lo que ocupa su mente son los nombres de los Fenians.

Puesto que uno de los aspectos más enigmáticos del poema es precisamente el retorno del héroe a Irlanda, para aprehender su significación,

además de analizar las indicaciones que sobre la misma se ofrecen en el texto, estimamos conveniente volver a la mitología celta, en particular a los viajes de héroes al otro mundo, para discernir qué sentido tenía el retorno o no del héroe en este tipo de viajes. Alfred Nutt, en su estudio sobre el más allá celta, incluye entre las características prefijadas de los viajes de héroes al *otherworld* (cuando éste se manifiesta como una o varias islas lejanas) la penalización del mortal en caso de volver a la Tierra:

"[...] we can distinguish two main types of the conception, the Oversea and the Hollow Hill type. In the former the magic land lies across the western main, it is marked by every form of natural beauty, it possesses every sort of natural riches, abundance of animals, of fish, of birds, of fruit; its inhabitants are beauteous, joyful; a portion of the land is dwelt in by women alone; all earthly ills, both physical and moral, are absent; in especial, age brings neither decay, nor death, nor diminution of the joy of life; love brings neither strife, nor satiety, nor remorse. The lord of the land is Manannan (Bran) or Boadag (Connla); its inhabitants may and do summon mortals thither, alluring them by the magic music of the fairy branches of its trees, or by the magic properties of its inexhaustibly satisfying fruit. Time passes there with supernatural rapidity (Bran), the mortal who has once penetrated there may not return unscathed to earth (Bran; the last trait is probably implied in Connla).<sup>319</sup>

Por consiguiente, el que Oisin se convierta en un hombre viejo viene determinado por un esquema vigente en la tradición misma, cuyo sentido último es pagar de algún modo la renuncia al mundo espiritual previa renuncia al mundo material. En este sentido, Yeats no altera el final de *The Lays of Oisin on the Land of Youth*, el poema de Comyn, en el que igualmente Oisin volvía a Irlanda, y, al tocar tierra, el peso de los años recaía sobre él, que al punto se convertía

---

<sup>319</sup> Alfred Nutt & Kuno Meyer, eds., *The Voyage of Bran Son of Fébal to the Land of the Living*, 2 vols. Vol. I: *The Happy Otherworld* (London: David Nutt. Vol. I 1895), p. 229-230.

en un hombre anciano. Como vimos en cap. IV, en *The Voyage of Bran* aparece el factor nostalgia en uno de los acompañantes de Bran, junto con la advertencia de la reina de La Tierra de las Mujeres de no pisar el suelo irlandés. El final de esta historia se bifurca, ya que, llegados a Irlanda, el acompañante se baja del barco y se convierte en cenizas, pero Bran, tras narrar sus aventuras, se marcha -supuestamente a la Isla de las Mujeres-, sin que nadie vuelva a saber de él. Aquel que siente nostalgia -es decir, el que tras haber renunciado al mundo posteriormente quiere volver a él- sufre un desenlace fatal. Su vuelta a la Tierra significa también la destrucción. Oisin comparte con este pasajero la nostalgia por la tierra irlandesa, aunque él no llega a morir. Por otro lado, el protagonista de *Echtra Connla* o *The Adventure of Connla*, al igual que Oisin, es invitado a compartir la inmortalidad de los dioses mediante el amor de una joven del *sidhe*. Mas, a diferencia del mito osiánico, esta historia es representativa de los casos en que el mortal, tras ser seducido, no vuelve a la Tierra. Finalmente, en *The Adventure of Cormac in Faery* el motivo de la marcha no es el amor, ya que Cormac no es invitado a quedarse entre los dioses, sino a contemplar los misterios del *otherworld*. Oisin, sin embargo, coincide con Connla en ser llamado a compartir la inmortalidad de los dioses mediante el amor con una inmortal, pese a lo cual vuelve y retiene memoria de todas las experiencias que ha vivido. Dentro de la tradición existen, por tanto, varios posibles finales: el mortal se une a la diosa definitivamente (Connla y la doncella de la manzana); el mortal vuelve pero al tocar el suelo le acontece un desenlace fatal (el acompañante de Bran); el mortal retorna para relatar la historia pero se marcha nuevamente (el viaje de Bran); el mortal vuelve al mundo sin sufrir ninguna desgracia, pero en calidad de iniciado (Cormac). El poema de Comyn recoge el único ejemplo de este tipo de historia en que el personaje queda con vida, sin bien tras sufrir cierto tipo de penalización, que se concreta en la vejez. Pese a que, de acuerdo con la tradición legendaria, es prácticamente imposible librarse del hechizo de las

gentes del *sidhe*, la conciencia humana de Oisin es tan fuerte que logra vencer dicho hechizo<sup>320</sup>. La elección del mito osiánico por parte de Yeats viene así explicada por el hecho de que éste es el único caso en que es el propio protagonista el que detalla su experiencia sobrenatural, su acontenccer y aquello que vio en el más allá, tras haber cruzado de nuevo la línea divisoria entre el otro mundo e Irlanda sin el costo de su vida. Es cierto que también Cormac volvía, pero a indicaciones de los dioses, dado que su visita era de carácter transitorio. También Bran vuelve, pero sólo temporalmente. Oisin, por tanto, es el único héroe capaz de detener el proceso de incorporación al mundo inmortal, retraerse de una experiencia iniciática preludio de su permanencia definitiva con los dioses. El héroe Fenian rechaza esa otra vida por su aferramiento protervo a su condición humana, logrando incluso vencer la muerte que aguarda a los que vuelven a la Tierra y tocan suelo mortal. Por ende, Yeats no podía alterar el final: de Oisin no haber vuelto no estaría relatando la historia a St. Patrick. El retorno se presenta como el factor más atrayente de cara a los fines del poeta, ya que da pie a la revelación de lo contemplado en el *otherworld*. La misión de Oisin es relatar aquello que vio en ese otro mundo mágico. De ahí que esté ciego -no le hace falta ver- y viejo. Retiene, sin embargo, la palabra, y será el primero de los ancianos de Yeats -y sus sucesores en la tradición anglo-irlandesa, e.g. Synge y Beckett- que se dediquen a pronunciar largos discursos, aquellos a los que sólo les queda la palabra. Puesto que Oisin no sólo es héroe, sino también el poeta del ciclo osiánico, la razón de su retorno es ejercitar ese otro aspecto de su

---

<sup>320</sup> En la variante del mito osiánico recogida en *Transactions of the Ossianic Society* en la introducción a *The Lays of Oisin on the Land of Youth*, se refiere cómo, tras salir Oisin de la cueva donde había pasado trescientos años con una joven del *sidhe*, entró en ella un pastorcillo siguiendo a sus ovejas, al cual le fue imposible escapar: "The boy followed them but having crossed the *enchanted stream* which runs through the cave, he was unable to return; as no one ever re-crossed it but Oisin." (*Transactions of the Ossianic Society*, vol. IV, ed. John O'Daly. Dublin: John O'Daly, 1859, p. 233). Véase cap. VII, donde reproducimos el comienzo de dicha historia. También la joven Mary Bruin en el drama yeatsiano *The Land of Heart's Desire* cae bajo el hechizo de las hadas, de forma que, no pudiendo elegir entre su propia familia y la llamada del *sidhe*, morirá súbitamente al final de la obra.

personalidad, contar aquello que ha vivido, y así recuperar -o cuando menos perpetuar- esa tradición. En realidad, su faceta como poeta y *story-teller* se manifiesta incluso más obviamente que la de héroe, ya que Oisin, en el tiempo real del poema, esto es, en el presente de la narración, no está ocupado en batallas con demonios, en cazas o en festejos. La actividad a la que se dedica es precisamente la recitación, la poesía narrativa, y en el fondo, pese a sus continuos lamentos, notamos un deleite en su exposición, ya que, parafraseando al propio Yeats, "Words alone are certain good" ("The Song of the Happy Shepherd", 10). Oisin vuelve débil, ciego, encorvado, pero ninguna de las cualidades o sentidos perdidos le hace falta, sólo su don de palabra y un interlocutor para perpetuar esa tradición. El mismo Oisin lo reconoce así al comienzo del poema, sintiendo la necesidad de inmortalizar su experiencia: "...the tale, though words be lighter than air, / must live to be old like the wandering moon" (I, 11-12). La proeza más importante de Oisin no se da en el campo de batalla, sino en su plática con St. Patrick, revelación que ofrece a Irlanda, presentándose como un héroe que ha sobrevivido a su propia era y viene al encuentro de la presente. También contempla desde esta perspectiva el desenlace del mito osiánico Reidar Th. Christiansen, quien declara:

"In Irish tales the fairy lady in the end leaves the world of men and her husband, or carries him away, as she did with Condla the Red, who left with her in a boat, 'and where they went, nobody knows'. Other heroes, such as Oisín, insist upon returning to their own world, leaving Niamh with the Golden Hair, but only to meet with disaster. Disregarding Niamh's warning, Oisín dismounts from his magic horse, and is left a decrepit old man, sole survivor of the Golden Age, with the mission of 'the mythical bard', to pass on the heroic tradition to further generations."<sup>321</sup>

---

<sup>321</sup> Reidar Th. Christiansen, *Studies in Irish and Scandinavian Folktales* (Copenhagen: Coimisiún Béaloideas Eireann, Rosenkilde & Bagger, 1959), p. 151.

Por otro lado, mientras en *The Lays of Oisin on the Land of Youths* el héroe se ha convertido al cristianismo y aceptado la nueva fe, en *The Wanderings of Oisin* rechaza finalmente la religión del santo, al arrojar el rosario que sostiene en sus manos. Si Oisin no pudo despojarse de su condición durante su estancia en las islas, tampoco está dispuesto a hacerlo ahora en la Tierra, y finalmente declara su pertenencia a los Fenians con un canto de guerra en que afirma que irá a reunirse con los suyos en el infierno o allá donde estén. Es decir, a lo que Oisin jamás renuncia es a su identidad:

*Oisin.* Put the staff in my hands; for I go to the Fenians, O  
cleric, to chant  
The war-songs that roused them of old; they will rise,  
making clouds with their breath,  
Innumerable, singing, exultant; the clay underneath them  
shall pant,  
And demons be broken in pieces, and trampled beneath  
them in death.

And demons afraid in their darkness; deep horror of eyes  
and of wings,  
Afraid, their ears on the earth laid, shall listen and rise up  
and weep;  
Hearing the shaking of shields and the quiver of stretched  
bow-strings,  
Hearing Hell loud with a murmur, as shouting and mocking  
we sweep.

We will tear out the flaming stones, and batter the gateway  
of brass  
And enter, and none sayeth 'No' when there enters the  
strongly armed guest;  
Make clean as a broom cleans, and march on as oxen move  
over young grass;  
Then feast, making converse of wars, and of old wounds,  
and turn to our rest. (III, 201-212)

It were sad to gaze on the blessec'd and no man I loved of old  
there;  
I throw down the chain of small stones! when life in my  
body has ceased,  
I will go to Caoilte, and Conan, and Bran, Sceolan, Lomair,  
And dwell in the house of the Fenians, be they in flames or  
at feast. (III, 221-224)

Pese a que no se indica qué va a suceder tras la conversación con el santo, Yeats, al dejar el poema deliberadamente abierto, lanza una pista hacia el viaje del héroe a una cuarta isla, eso sí, tras la muerte. Yeats mismo lo declara retrospectivamente: "How hard it was to refrain from pointing out that Oisin after old age, his imagination half accepted, half rejected, would pass in death over another sea to another island."<sup>322</sup> Yeats refleja en esta declaración su preocupación por el desenlace de *Oisin* en el momento mismo de la creación, que sólo se desvanecerá cuando otras obras empiecen a germinar en su mente: "Presently Oisin and his islands faded and the sort of images that come into *Rosa Alchemica* and *The Adoration of the Magi* took their place." (ibid, 102). Dado que Oisin no ha podido traspasar la barrera del deseo humano, necesita experimentar una muerte real, como medio de permanecer en un plano diferente de existencia sin el acoso de su mortalidad. Las tres islas visitadas eran concebidas por héroe y diosa como puntos intermedios en un viaje hacia otro lugar; el objetivo de la aventura no es ninguna de éstas, sino otra, La Isla del Contento, la que Niamh le ha prometido, y a la que no logran llegar. Es la promesa de esa dimensión lo que impulsa a Oisin a seguir a la diosa, pero, puesto que el tercer elemento mortal tiene poder suficiente para llevarlo de vuelta definitivamente, no alcanzan la hipotética cuarta isla que van buscando. Su propio deseo humano constituirá el impedimento de su culminación del

---

<sup>322</sup> *Wheels and Butterflies* (London: Macmillan & Co. Ltd., 1934), p. 102.

periplo, deseo que se presenta tres veces materializado en un ente mortal. Sin embargo, dado que la tercera isla era la isla del olvido, aquella que habría de hacer que Oisin perdiera su conciencia humana, condición necesaria para permanecer en ese mundo, cabe preguntarse cuál habría sido el paso siguiente. Yeats ofrece una serie de pistas que inducen a pensar que había otro lugar al que podían haber llegado de haberse anulado el deseo humano de Oisin. Se trataría de un lugar paralelo a aquel donde Connla vive feliz realizando su amor con una joven del más allá. Es decir, La Tierra del Contento sería aquella en que diosa y mortal podrían llevar a cabo su amor (como sucedía en la segunda isla de *The Lays of Oisin on the Land of Youths*), la tierra donde Oisin, despojado del recuerdo, entrara de lleno a formar parte de esa dimensión. Junto con la declaración de Yeats anteriormente citada, existe, además, otro dato que nos hace sospechar que Yeats contempló la posibilidad de otra isla: la referencia del poeta a la división cuatripartita del *otherworld* en una historia como dato explicativo de la configuración de *Oisin*. Como apuntamos en el capítulo II (apartado II.2), en sus notas sobre las fuentes del poema, alegando que en las historias irlandesas Oisin solamente llegaba a una isla, Yeats se refiere a una historia incluida en *Silva Gadelica* en la cual se describen cuatro paraísos como pretexto para haber hecho a Oisin visitar varias islas en su poema. No es cierto, sin embargo, que en los poemas osiánicos Yeats sólo vaya a una isla, puesto que en *The Lays of Oisin on the Land of Youths* el héroe viaja a dos paraísos. Además, la justificación para su división del más allá en varias islas ya la tenía Yeats en la introducción del traductor de *The Lays of Oisin on the Land of Youths*, Bryan O'Looney, a su propia traducción del gaélico en las *Transactions of the Ossianic Society*, ya que éste nos habla de la división del otro mundo en distintas regiones:

"Thys elysium is supposed to be divided into different states and provinces, each governed by its own king or ruler, such as *Tir na n-óg* (Land of Youth) *Tir na m-beo* (Land of the Living) *Tir na m-buada* (Land of Virtues) and several others. According to traditional geography and history the "Land of Youth" is the most charming country to be found or imagined, abounding in all that fancy could suggest or man could desire, and bestowing the peculiar virtue of special youth, and hence the name."<sup>323</sup>

Por otra parte, el volumen en el que se incluye la historia mencionada por Yeats, *Silva Gadelica*<sup>324</sup>, fue publicado en el año 1892, y aunque cabe la posibilidad de que el poeta tuviera acceso al texto con anterioridad a la publicación del mismo, dada su relación con el autor, Standish O'Grady, también podría haber citado cualquier otra historia en que el más allá apareciera dividido en varias islas. La razón de esta referencia es, a nuestro juicio, poner de relieve el factor cuaternario, y mostrar así que el viaje de Oisin no ha sido completo. Al mismo tiempo, parece estar invitándonos a buscar en dicho relato una clave para el poema. La historia en cuestión es *The Adventure of Cian's son Teigue*, la cual fue analizada en cap. IV. Se manifiesta aquí la existencia en la tradición irlandesa del concepto de una isla de perfección, en la que el héroe podía vivir realizando su amor inmortal. Esta historia, en efecto, contemplaba la posibilidad de una región entre las diferentes islas del *otherworld* -a la cual se llega tras haber visitado otras- donde el mortal puede alcanzar un grado de renacimiento espiritual que le permita ser feliz allí, y en la que es posible el amor entre diosa y mortal.

---

<sup>323</sup> *Transactions of the Ossianic Society*, ed. John O'Daly (Dublin: John O'Daly, 1859), pp. 230-231. En la introducción a su traducción del gaélico del poema *Lay of Oisin on the Land of Youths* O'Looney ofrece esta explicación sobre la división del Otro Mundo Celta en distintas regiones.

<sup>324</sup> Standish H. O'Grady, *Silva Gadelica* (London & Edinburgh: Williams & Norgate, 1892).

El hecho de que Yeats contempló la existencia de una cuarta isla se refleja años más tarde en su poema "News for the Delphic Oracle" (*Last Poems*, 1939), su última representación de *Tir-nán-oge*, en donde hallamos a Oisin y Niamh en una nueva isla:

There all the golden codgers lay,  
There the silver dew,  
And the great water sighed for love  
And the wind sighed too.  
Man-picker Niamh leant and sighed  
By Oisin on the grass;  
There sighed amid his choir of love  
Tall Pythagoras.  
Plotinus came and looked about,  
The salt flakes on his breast,  
And having streched and yawned awhile  
Lay sighing like the rest. (I, 1-12)

La idea de la reunión final de Oisin con Niamh se abre paso en estos versos, pese a que se ofrece aquí una visión irónica y humanizada del *otherworld*. Según el análisis de Daniel Albright, los amantes se hallan en una situación de satisfacción permanente, aunque, si es cierto que sus suspiros anticipan la actividad sexual con que concluye la última estrofa ("Foul goat-head, brutal arm appear, / Belly, shoulder, bum, / Flash fishlike; nymphs and satyrs / Copulate in the foam. III, 9-12), dicha satisfacción no deriva, sin embargo, de la realización del acto sexual:

"...it ruins the balance of the stanzas if we assume that the golden codgers have just stopped making love when the poem begins; the codgers are in a state of post-coital depression associated with no act of coitus, a perpetually fulfilled condition which is the ironic

reversal of the Keatsian condition where the lover's never, never kiss, though winning near the goal."<sup>325</sup>

Albright relaciona asimismo este lugar con las islas de *Oisin*:

"It is possible to associate this paradise with Oisin's third island, because of the sleepiness, the advanced age -one could even relate the golden codgers to the sleepers with their golden nails- but it is probably more accurate to say that the paradise is Oisin's first island turned inside-out, a prolonged satiation instead of a prolonged coitus which never satiates; and Yeats was demonstrably interested in making the myth of Oisin's wanderings even more cyclical than it already was, so the circularity of a voyage from the third island to Ireland and back to an analogue of the first island would have appealed to him." (*ibid*, 119)

De haber existido otra isla en *Oisin*, o de haber aceptado el héroe viajar hasta una cuarta isla con Niamh, se habría producido -podemos anticipar- su unión con ella, su reunión final en la inmortalidad. Pero la aventura es fallida, inconclusa, no perfecta, y no sólo Oisin fracasa, sino que la misma Niamh fracasa en su empresa de llevarse consigo al mortal. Por ende, el viaje de Oisin, en última instancia, refleja la idea de que el hombre no ha de renunciar a su mortalidad y su esencia humana, y que la vida espiritual no debe presuponer la pérdida de lo material. Yeats tiende hacia una visión unificadora de la dimensión material y la espiritual en obras posteriores.

Si faltaba una cuarta isla en la que Oisin, desligado ya de sus ataduras terrenas, habría pasado a unirse a los inmortales, observamos que existe además otro patrón incompleto en el poema<sup>326</sup>. En efecto, la correlación entre los

---

<sup>325</sup> Daniel Albright, *The Myth against Myth*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>326</sup> Deseo manifestar aquí mi agradecimiento a la Dra. Dañobeitia, quien me indicó que la no aparición de una cuarta isla en el poema, y, en consecuencia, la existencia en el mismo de un sistema ternario, constitúa la razón del fallo de la aventura, al no darse la perfección inherente a un doble sistema bipolar o binario, de forma que Oisin buscaría en la Tierra su cuarto paraíso.

cuatro talismanes celtas y cuatro regiones míticas latente en la tradición irlandesa -dada la asociación del conocimiento de las artes mágicas de los *Tuatha de Danann* o Tribus de Dana con su estancia en cuatro regiones mágicas, y su vuelta en posesión de cuatro talismanes- halla su reflejo en *Oisin*, sin que llegue a darse una correspondencia completa. En primer lugar, el cetro era un elemento fundamental dentro del patrón simbólico de La Isla de la Danza, asociado a la actividad allí llevada a cabo, por lo que dicha isla puede considerarse la región de la vara, estando además presidida por el signo del fuego, equivalente a la Vara dentro del cuadro de correspondencias seguido por Yeats y la Golden Dawn. Si tenemos en cuenta los viajes astrales del poeta junto con su tío George Pollexfen y Maud Gonne a cada una de las cuatro ciudades de las que proceden los *Danann*, y su hallazgo de cada uno de los cuatro elementos talismánicos en dichas ciudades, e incluso la interpretación por parte de Yeats de dichas visiones como iniciaciones simbólicas a las que son sometidos mediante tales experiencias, observamos que se trata de escenas análogas a las presentadas en el poema. Como vimos, concebían estas cuatro ciudades como las regiones de cada uno de los cuatro elementos, y, a su vez, en cada una creían haber recibido la iniciación en uno de los cuatro talismanes celtas (véase II.4). Basado en tales experiencias visionarias, el patrón ritual de la proyectada Orden Mística Celta giraba en torno a la iniciación en cada uno de los cuatro talismanes de los *Danann*, ya que creían que, mediante visiones, se les habían revelado lo que eran antiguas iniciaciones druídicas.

Siguiendo esta línea, en la Isla de las Victorias aparece otro de los talismanes, la espada, tesoro asociado al aire. Sin embargo, la progresión no se continúa en la tercera isla, que vuelve a estar gobernada por la vara. En efecto, se da aquí la iteración de un elemento, al aparecer una manifestación de la Vara, la *bell-branch*, que no era en sí una rama, sino una varita con campanillas colgantes llevada por los bardos, como vimos en el capítulo anterior. Si es cierto

que no se rompe el esquema imperante, es decir, la asociación de cada isla con uno de los elementos mágicos, lo sorprendente es que este elemento ya había aparecido en la primera región. Dicho hallazgo, dentro del patrón simbólico del poema, supone un retroceso. Puesto que Oisin ya había encontrado la vara en la primera isla, la repetición de este elemento nos marca una equivocación en el periplo. La progresión vara-espada queda truncada. El patrón simbólico de las dos primeras islas puede esquematizarse de la siguiente forma:

<u>Isla</u>	<u>Talismán</u>	<u>Elemento</u>	<u>Actividad</u>	<u>Letra T.</u>
1 <sup>a</sup> isla	Vara (Cetro)	Fuego	Danza ritual	Yod
2 <sup>a</sup> isla	Espada	Aire	Lucha individual	Vau

De acuerdo con el cuadro de correspondencias ofrecido en el cap. II, la vara y el fuego equivalen a la letra hebrea del Tetragrámaton Yod, mientras que la espada y al aire se asocian a la letra Vau. Nos falta, además de la Heh final, que se asocia al elemento tierra, la primera Heh, equivalente al caldero y a la copa y al signo del agua. Con respecto a esto, si tenemos en cuenta las características de la Isla de las Mujeres en *The Voyage of Mael Duin*, aparecía aquí un gran baño en el cual se sumergían los viajeros, tras lo cual se rompían sus lazos con la Tierra, de forma que esta inmersión los preparaba para quedarse con las jóvenes. El sumergimiento en el baño o en el caldero es, por tanto, lo que le ha faltado a Oisin, que de haberse bañado en las aguas del más allá habría - posiblemente- entrado a formar parte de aquella vida. Pero, puesto que el viaje no será completo, dicho elemento no puede aparecer, por lo que es necesaria una regresión a un plano anterior, regresión que a su vez marca lo que va a ser la vuelta de Oisin, de forma que el viaje es circular, al acabar en el punto de partida. La razón de que no aparezca el caldero (o la copa) en la tercera región viene determinada así por los propios planes del poeta, que ha proyectado que

no se de en Oisin el proceso de regeneración inherente a este elemento, el cual marcaría la consecución del proceso. Oisin necesita, en cambio, una región donde debatirse entre una dimensión y otra.

Tampoco encontramos en el esquema anterior el talismán equivalente a la Heh final del Tetragrámaton: la piedra, correspondiente a su vez al elemento tierra. La piedra, sin embargo, parece relacionarse con la Tierra, con la propia Irlanda, lo cual explicaría la imposibilidad de que Oisin encuentre este talismán en las islas. Como vimos en cap. II (II.4), la asociación de la piedra de los *Danann* con el suelo irlandés estaba ya implícita en la propia tradición mitológica irlandesa, ya que, según el mito de los cuatro talismanes celtas, dicho objeto se hallaba localizado en Tara, e, incluso, uno de los antiguos nombres de Irlanda, Fail, se consideraba derivado del nombre de dicha piedra<sup>327</sup>. De esta forma, Yeats plasma simbólicamente la quimérica búsqueda del héroe en la dimensión de Niamh, cimentándose en la conexión de este objeto con el elemento tierra, y, a su vez, con la propia Irlanda según la leyenda, para relacionarlo con la mortalidad y la condición humana del héroe. Consideramos que la colocación de un objeto mágico en la Tierra marca el punto de unión o relación entre ambos planos, indicando la necesidad de asumir lo mortal o "pasar por esta iniciación" como trámite necesario en la elevación individual. Muy probablemente la asociación entre la piedra y la mortalidad le fue sugerida a Yeats por el poema de Comyn, ya que en dicho poema el objeto transportado por los hombres a su

---

<sup>327</sup> Nos permitimos reproducir parcialmente una cita ofrecida en el cap. II (II.4), donde se ponía de relieve la conexión entre uno de los antiguos nombres de Irlanda y la piedra de las Tribus de Dana:

"*Fail*, or *Inis Fail*, according to Keating, was one of the ancient names of Ireland. At the Tuatha de Danann invasion the country received this name from a celebrated stone which they brought with them, called *Liaz Fail*, or Stone of Destiny, and of which the poet writes:-  
'From this stone which is under my two heels,  
The Island of Fail is called.'" (*Transactions of the Ossianic Society*, Vol. IV, *op. cit.*, p. 130).

llegada a Irlanda y el cual causará la caída de Oisin del caballo y la recuperación de su mortalidad es precisamente una gran piedra:

O. I, myself will tell thee that, O Patrick!-  
After I left Almuin of Leinster,  
There was not a residence where the Fianna had been,  
But I searched accurately without any delay.

On my passing thro' the glen of the thrushes,  
I saw a great assembly there,  
Three hundred men and more  
Were before me in the glen.

One of the assembly spoke,  
And he said with a loud voice:  
"Come to our relief, O kingly champion;  
And deliver us from difficulty!"

I, then came forward,  
And the host had a large flag of marble,  
The weight of the flag was down on them,  
And to uphold it, they were unable!

Those that were under the flag below,  
Were being oppressed, weakly,  
By the weight of the great load  
Many of them lost their senses.

One of the stewards spoke  
And said:-"O princely young hero!  
Forthwith relieve my host,  
Or not one of them will be alive."

O. "Tis a shameful deed, that it should now be said,  
And the number of men that is there,  
That the strength of the host is unable  
To lift the flag with great power.

If Oscur the son of Oisin lived,  
He would take his flag in his right hand,

He would fling it in a throw over the host-  
It is not my custom to speak falsehood.

I lay upon my right breast,  
And I took the flag in my hand,  
With the strength and activity of my limbs  
I sent it seven perches from its place!

With the force of the very large flag,  
The golden girth broke on the white steed;  
I came down full suddenly,  
On the soles of my two feet on the lea.

No sooner did I come down,  
Than the white steed took fright,  
He went then on his way,  
And I, in sorrow, both weak and feeble.

I lost the sight of my eyes,  
My form, my countenance, and my vigour,  
I was an old man, poor and blind,  
Without strength, understanding, or esteem.

Patrick! there is to thee my story,  
As it occurred to myself without a lie,  
My going and my adventures in certain,  
And my returning from the 'Land of Youth.'<sup>328</sup>

Adopta Yeats, sin embargo, el motivo que aparece en la variante de la leyenda osiánica hallada en la introducción a *The Lays of Oisin*, según la cual el héroe habría pasado trescientos años en una cueva, al término de los cuales, deseando salir a visitar a los Fenians, abandonó a la joven con la cual había convivido, para encontrar a un carretero portando un saco de arena:

---

<sup>328</sup> *The Lays of Oisin on the Land of Youth. Translations of the Ossianic Society*, vol. IV, op. cit., pp. 277-279.

"He proceeded till he met a carrier, whose cart, containing a bag of sand, was upset; he asked Oisin to help him; unable to raise the bag with one hand, he alighted, on which the steed fled, leaving him a *withered, decrepid, blind old man*."<sup>329</sup>

Igualmente Oisin, en el poema yeatsiano, halla a su llegada a Irlanda a dos hombres transportando un saco de arena:

And there at the foot of the mountain, two carried a sack  
full of sand,  
They bore it with staggering and sweating, but fell with  
their burden at length. (III; 185-186)

Acerca de la alteración del motivo de *The Lays of Oisin*, Frank Kinahan asevera: "The marble flag of the original becomes a bag of sand in Yeats's adaptation: image more fit, suggesting as it does the burden of mortality that weighs the men down." (Kinahan, 88). En efecto, la caída del saco refleja la carga de la mortalidad que recae sobre Oisin. El motivo de la arena evoca asimismo la disolución de la materia humana, el proceso de corrupción de Oisin, que a este punto se convierte en un hombre viejo. De hecho, el saco es hallado en el mismo lugar donde trescientos años atrás apareció Niamh: junto a la tumba de la diosa Maeve, y, mientras que Niamh se presentaba como un ser etéreo, describiéndose como si fuese movida por una corriente interior, reflejo de los arroyos de verano de la isla prometida, el polvo constituye un símbolo de la esencia humana. Mediante la arena se sugiere, por tanto, la disolución de los seres mortales, sobre los cuales cae inexorablemente el peso de la mortalidad, y el hecho de que su propia materia, efímera, acaba convertida en polvo. Dicho

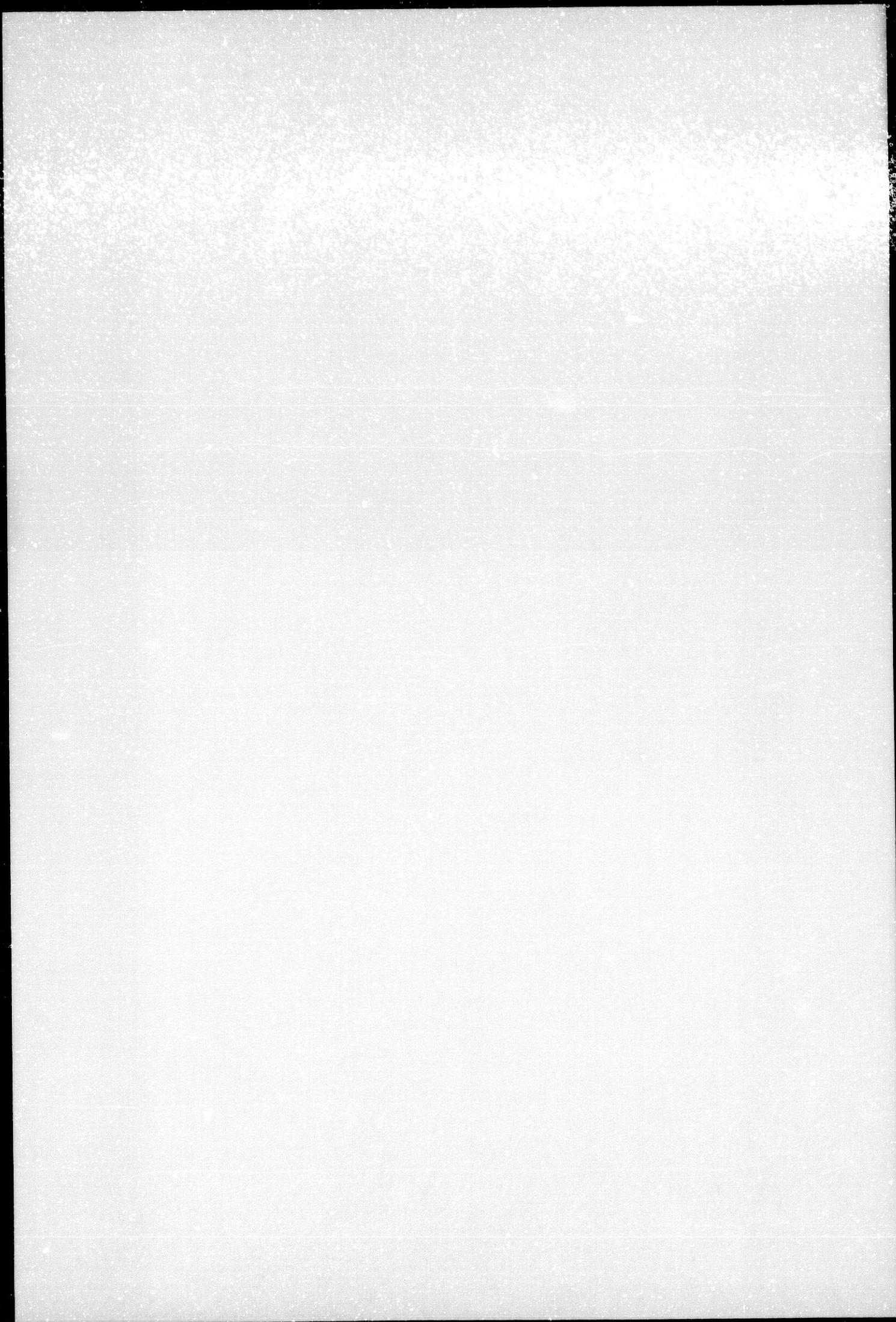
---

<sup>329</sup> *Transactions of the Ossianic Society*, vol. IV, ed. John O'Daly (Dublin: John O'Daly, 1859), p. 233. Véase el cap. VII, donde ofrecemos la historia completa. Nos permitimos aquí reproducir un pasaje de la misma como medio de ilustrar el origen del saco de arena del poema yeatsiano.

proceso, esto es, la extinción de la materia mortal, era ya evocado en los cantos de los danzantes en el libro I: "And 'My speed is a weariness' falters the mouse, / And the kingfisher turns to a ball of dust, And the roof falls in of his tunneled house." (I, 421-423). La sugerencia de la asociación entre la piedra y la Tierra se manifiesta además en la reiterada alusión a piedras u objetos análogos en aquellas partes de la narración de Oisin en que lo acontecido tiene como escenario Irlanda. En primer lugar, al comienzo del poema se hace referencia a la tumba de la diosa Maeve: "And passing the Firbolgs' burial-mounds, / Came to the cairn-heaped grassy hill / Where passionate Maeve is stony-still;" (I, 16-18. El subrayado es mío) y a la de Oscar: "We think on Oscar's pencilled urn" (I, 41). De otro lado, durante el diálogo, al arremeter Oisin contra la orden de Patrick, éste le ordena arrodillarse sobre las piedras y orar: "Go cast your body on the stones and pray" (II, 207). Cuando el héroe decide marcharse, Niamh le advierte que no toque las piedras de la Tierra:

But weep for your Niamh, O Oisin, weep; for if only your  
shoe  
Brush lightly as haymouse earth's pebbles, you will come  
no more to my side. (III, 127-128)

Y, a su llegada a Irlanda, Oisin se encuentra de nuevo con la mortalidad materializada en las tumbas o túmulos de piedras: "Your bell-mounted churches, and guardless the sacred cairn and the rath" (III, 163). El viaje de Oisin, por consiguiente, acaba en el punto de partida, aunque trescientos años después de aquella, con lo cual su deseo de visitar a los Fenians no puede verse cumplido. Su decisión de partir con Niamh tres siglos atrás determinó su pérdida de los seres queridos, y, sin embargo, el recuerdo de los mismos no le permitió alcanzar la felicidad en las regiones que ésta le ofrecía.



## X. CONCLUSION

*The Wanderings of Oisin* ha sido catalogado tradicionalmente como un poema interesante pero en el que las distintas partes no presentan una cuidada cohesión interna, por lo que a menudo ha sido objeto de interpretaciones fragmentarias. A lo largo de esta disertación hemos pretendido demostrar que es posible dar un sentido unificador a todos los elementos del poema, tratándose de un conjunto congruente en el que Yeats hace uso de las principales imágenes pertenecientes al sistema iconográfico celta. Hemos visto, además, que los elementos simbólicos hallados aquí anticipan los principales símbolos yeatsianos, hecho que viene a reafirmar la idea imperante en los últimos años sobre la unidad de la obra de W.B. Yeats, y que, asimismo, pone de relieve el interés de sus primeros poemas, que son merecedores de un estudio profundo.

Nuestro punto de partida fue el contexto literario que da lugar a la creación de *Oisin*, esto es, el inicio del Renacimiento Céltico Irlandés de finales del siglo XIX. El poema estudiado constituye el primer acercamiento de Yeats a la tradición de su país, como medio de trabajar con un material autóctono en lo que sería el texto anunciador e iniciador del movimiento Irlandés de Renovación Literaria. El análisis del poema muestra que el tratamiento que de la tradición mítico-literaria irlandesa hiciera Yeats es sólido y complejo, y no ya una mera evocación estética o nostálgica. Partiendo de los diálogos entre Oisin y St. Patrick, así como del género literario de viajes al Otro Mundo Celta, Yeats retoma temas y motivos que habían caracterizado una literatura con más de diez siglos de tradición, pese a no haberse conocido por hallarse escrita en gaélico. En primer lugar, rescata del amplio abanico de la literatura mitológica tres modelos de isla del más allá, en las

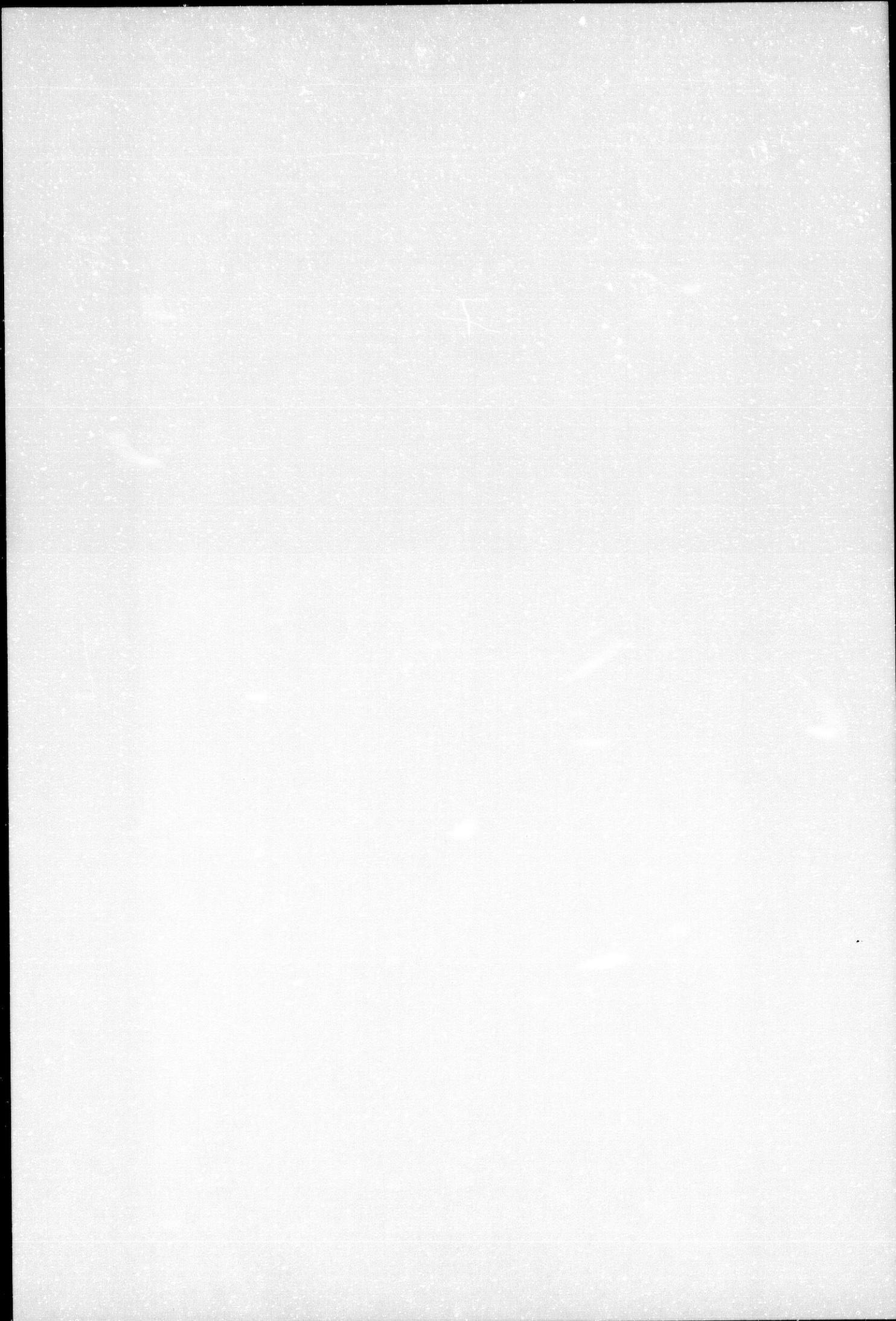
que, basándose en lo que hemos dado en llamar el *motif of conformation* -según el cual aquel que pisa la tierra insular pasa a contagiarse de la actividad realizada allí, dados los efectos miméticos que estos paraísos ejercían en los mortales-, aisla tres actividades asociadas tradicionalmente al Otro Mundo Celta y a sus habitantes: la danza mística, la lucha heroica y el sueño mágico. Dichas ocupaciones, a su vez, hacen eco de tres procesos o prácticas que, dentro de las órdenes herméticas a las que pertenecía -las cuales, a su vez, se proponían restaurar antiguas formas de religión-, se consideraban indispensables en el camino iniciático, como lo son el adoctrinamiento y el ritual, las batallas internas del propio individuo o vencimiento de las dificultades, y la muerte mística y resurrección espiritual del adepto. De esta forma, Yeats alude a la propia experiencia mágica haciendo uso de la tradición mitológica de su país, y sirviéndose de que, según ésta, el Otro Mundo era el lugar donde residían los dioses de la magia, es decir, las Tribus de Dana.

Dentro de este esquema general, asimismo, hacen su aparición otros motivos propios del género de visitas al Otro Mundo Celta. En primer lugar, los pájaros multicolores de la Isla de la Danza tienen su origen en las aves de las islas del *otherworld*. Basándose en la significación de las aves en la literatura de viajes al más allá, en la que éstas representaban a los espíritus o almas de los muertos, los pájaros en *Oisin* constituyen el estadio final de la transformación de la materia en espíritu ansiada por el ocultista, valor simbólico con el que serán dotados posteriormente en el sistema yeatsiano. Paralelamente, la metamorfosis experimentada por los habitantes del lugar hacia la naturaleza de pájaros indica su pertenencia al mundo mágico, y responde a una representación simbólica del cambio gradual experimentado en el proceso hacia la espiritualidad o consecución de la alquimia espiritual, que, en definitiva, es el objetivo último del mago. En este sentido, el valor mágico conferido por Yeats a las plumas -valor que se perpetúa a lo largo de su trayectoria- halla su origen en la función de éstas como adorno

mágico en los antiguos rituales druídicos. De igual forma, la presentación de la figura de Aengus en una actitud de adivinación profética, localizado en una especie de *nemeton*, y adoctrinando a los danzantes, evoca las antiguas prácticas druídicas, así como los cultos llevados a cabo en honor a este dios. A través del mensaje de Aengus Yeats hace eco de la máxima teosófica y cabalística según la cual el ser humano procede de un principio espiritual al cual ha de volver, teoría central dentro del corpus doctrinal de la Golden Dawn, la Dublin Hermetic Society y la proyectada Orden Mística Celta de Yeats. Asimismo, la danza llevada a cabo en la primera isla refleja la danza mística circular practicada en las escuelas druídicas, y, según se recoge en la historia yeatsiana *Rosa Alchemica*, en las órdenes rosacruces y cabalísticas de la época. La aparición de las rosas inmarcesibles de color rubí en torno a las cuales bailan los danzantes y a las que dirigen uno de sus tres ensalmos, constituye -a nuestro juicio- una alusión a la Rosa de Rubí o Rosa Imperecedera de la Creación, símbolo central en las órdenes rosacruces y en la Golden Dawn. Hallamos, además, un elemento simbólico perteneciente a la cuaternidad formada por los palos del Tarot: el cetro, correspondiente a la vara, así como al elemento fuego y a la primera letra del Tetragrámaton, "Y". El cetro va asociado aquí a la fase doctrinal y ritualística. Se inicia así un patrón simbólico que se continúa en el libro segundo, en el que aparece una espada, correspondiente a su vez a la espada del Tarot, asociada al aire y a la letra "V" del nombre de la deidad en hebreo, la cual, a su vez, halla su correlativo en la espada de la cuaternidad talismánica celta -de hecho, se especifica que se trata de la espada de Manannan-. Dicha espada, que es el arma mediante la cual Oisin habrá de enfrentarse al demonio, se relaciona con la fuerza interior del adepto. Se da, por ende, en las dos primeras islas, una asociación entre un objeto perteneciente a la cuaternidad formada por los palos del Tarot -la cual encuentra sus análogos en los cuatro tesoros celtas- con una de las fases en el proceso mágico. Esta asociación tiene su base en la máxima cabalística según

la cual el camino de ascenso en el proceso iniciático ha de llevarse a cabo mediante la apropiación simbólica de los elementos y otras cuaternidades equivalentes, consideración a partir de la cual se diseñaron los rituales de la Golden Dawn, y que igualmente sirvió de base para la elaboración por parte de Yeats de los rituales para su orden "The Castle of the Heroes", como hemos visto. En efecto, los rituales de esta última orden se concretaban en cuatro iniciaciones, cada una de ellas presidida por uno de los cuatro tesoros celtas, ya que, mediante viajes astrales y experiencias visionarias, Yeats y su grupo de místicos celtas creyeron recibir las bases de una antigua orden druídica, en la cual se progresaba mediante el apropiamiento o iniciación en cada uno de estos cuatro objetos. El patrón simbólico de *The Wanderings of Oisin*, a nuestro juicio, anticipa dichas iniciaciones, puesto que, como decimos, la primera isla se asocia al cetro y al fuego, y, por ende, a la primera letra del Tetragrámaton: Yod, mientras que la segunda se asocia a la espada, objeto correspondiente al aire y a la letra Vau. Por otra parte, las connotaciones de elevación espiritual del episodio de La Isla de las Victorias se materializan en la evocación de la carta "La Torre" del Tarot, la cual representa el esfuerzo humano por elevarse hasta la deidad, y en la que igualmente se halla simbolizado uno de los tres caminos de unión entre el hombre y la espiritualidad suprema, o entre *Malkuth* y *Kether*, según los postulados cabalísticos: el del Rayo Divino que desciende hasta el hombre. Asimismo, la altísima escalinata por la cual habrá de ascender Oisin, junto con la gaviota que vuela en la parte más elevada del recinto, contribuyen a evocar la ascensión que el hombre ha de llevar a cabo en su camino de vuelta hacia el ser supremo. Finalmente, la no aparición en la Isla del Olvido del tercer elemento talismánico: la copa o el caldero, que podría haber proporcionado a Oisin el olvido de su propia condición de mortal de acuerdo con el valor purificador y restaurador del baño dentro de la tradición mitológica, junto con el hecho de que mediante el sueño en el que se ve sumido recupera su conciencia histórica, propician la decisión del

héroe de volver finalmente a Irlanda. Dicha decisión, junto con la declaración posterior de Yeats en la cual confiesa sus intenciones de hacer a Oisin pasar a una cuarta isla tras la muerte, ponen de manifiesto la convicción yeatsiana de la dificultad (o imposibilidad) de alcanzar los altos grados iniciáticos en vida, dado el gran sacrificio que esto conlleva, así como su opción por la mortalidad y por el mundo. Paralelamente, la vuelta del héroe y el relato de su propia experiencia posibilitan la perpetuidad de una era -o de su recuerdo- en un momento en que impera otra distinta, ya que Oisin se presenta como el testigo de una experiencia sobrenatural en el Otro Mundo de las Tribus de Dana. A su vez, el recuerdo de dicha era es nuevamente rescatado del olvido por Yeats mediante la recreación del mito osiánico. De acuerdo con todo lo dicho, podemos concluir que, mediante la utilización de imágenes y símbolos pertenecientes a la literatura mitológica de Irlanda, Yeats inicia su propio sistema, buscando en su propia tradición elementos análogos a aquellos empleados en sus órdenes mágicas, como forma de hallar un lenguaje autóctono con el que expresarse, para, de esta forma, restaurar su propia identidad literaria, y traer al presente un corpus simbólico que contaba con más de diez siglos de existencia.



## **BIBLIOGRAFIA**

### **I. OBRAS DE YEATS**

***Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry.*** London: Walter Scott, 1888.

***Irish Fairy Tales.*** London: T. Fisher Unwin, 1892 [1888].

***The Wanderings of Oisin and Other Poems.*** London: Kegan Paul, Trench & Co.,  
1889.

***Poems.*** London: T. Fisher Unwin, 1895.

***The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical.*** John Ellis Edwin &  
W.B. Yeats, 3 vols. London: Bernard Quaritch, 1893.

***The Countess Cathleen.*** London: T. Fisher Unwin, 1912 7<sup>a</sup> ed. [1892].

***The Land of Heart's Desire.*** London: T. Fisher Unwin, 1912 7<sup>a</sup> ed. [1894].

**Where there is Nothing: Being Volume One of Plays for an Irish Theatre.** London:

A.H. Bullen, 1903 2<sup>nd</sup> ed.

**Early Poems and Stories.** London: Macmillan & Co. Ltd., 1925.

**The Tower.** London: Macmillan & Co., 1928.

**The Collected Poems of W.B. Yeats.** London: Macmillan & Co. Ltd., 1952 [1933].

**Letters to the New Island,** ed. Horace Reynolds. Cambridge,  
Massachusetts: Harvard University Press, 1934.

**Wheels and Butterflies.** London: Macmillan & Co. Ltd., 1934.

**Dramatis Personae.** London: Macmillan & Co. Ltd., 1936.

**Last Poems and Plays.** London: Macmillan & Co. Ltd., 1940.

**Autobiographies.** London: The Papermac Yeats, 1987 [1955].

**A Vision.** London: Macmillan & Co. Ltd., 1937.

**Mythologies.** London: Papermac, 1989 [1959].

***The Senate Speeches of W.B. Yeats***, ed. Donald R. Pearce. London: Faber & Faber, 1960.

***Essays and Introductions***. London: The Macmillan Co. Ltd., 1961.

***Explorations***. London: Macmillan & Co. Ltd., 1962.

***John Sherman and Dhoyna***, ed. Richard J. Finneran. Detroit: Wayne State University Press, 1969.

***Memoirs: Autobiography. First Draft Journal***, ed. Denis Donoghue. London: Papermac, 1988 [1972].

***The Collected Plays of W.B. Yeats***. London: Papermac, 1990 [1934].

***A Vision and Related Writings***, ed. A. Norman Jeffares. London: Arena Arrow Books Limited, 1990 [1989].

***A Critical Edition of Yeats's A Vision***, ed. George Mills Harper & Walter Kelly Hood. London: The Macmillan Press, 1978.

***Yeats's Poems***, ed. A. Norman Jeffares. London: Papermac, 1990 [1989].

**W.B. Yeats: The Poems**, ed. Daniel Albright. London: J.M. Dent & sons Ltd., 1990.

**W.B. Yeats: The Poems, A New Edition**, ed. Richard J. Finneran. London: Gill & Macmillan, 1984.

**The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats**, eds. Peter Allt & Russell K. Alspach. New York: The Macmillan Company, 1957.

**The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats**, ed. R.K. Alspach. London: Macmillan, 1966.

**Uncollected Prose by W.B. Yeats**, ed. John P. Frayne, Vol. 1. London: Macmillan, 1970.

**Uncollected Prose by WB. Yeats**, ed. John P. Frayne & Colton Johnson, Vol. 2. London: Macmillan, 1975.

**Prefaces and Introductions**, ed. William H. O'Donnell. London: Macmillan Press, 1988.

**The Collected Works of W.B. Yeats**, Vol. I, **The Poems** (revised), ed. Richard Finneran. London: Macmillan Academic & Professional Ltd., 1991 [1983].

\* Las obras citadas a continuación corresponden a ediciones publicadas en vida del poeta reproducidas mediante fotolitografía en la República de Irlanda (Irish University Press, Shannon. T. M. Mac Glinchey, publisher, 1970) (1971 en los casos en que se indica):

***In the Seven Woods.*** Dundrum: The Dun Emer Press, 1903.

***Stories of Red Hanrahan.*** Dundrum: The Dun Emer Press, 1904 (1971).

***Poetry and Ireland: Essays by W.B. Yeats and Lionel Johnson.*** Churchtown, Dundrum: The Cuala Press, 1906.

***The Green Helmet and Other Poems.*** Churchtown, Dundrum: The Cuala Press, 1910.

***Responsibilities: Poems and a Play.*** Churchtown, Dundrum: The Cuala Press, 1914 (1971).

***Reveries over Childhood and Youth.*** Churchtown, Dundrum: The Cuala Press, 1915.

***The Wild Swans at Coole, other verses and a play in verse.*** Churchtown, Dundrum: The Cuala Press, 1917.

***Passages from the Letters of W.B. Yeats: Selected by Ezra Pound.*** Churchtown:

The Cuala Press, 1917 (1971).

***Two Plays for Dancers.*** Churchtown, Dundrum: The Cuala Press, 1919.

***Michael Robartes and the Dancer.*** Churchtown, Dundrum: The Cuala Press, 1920.

***Further Letters of John Butler Yeats: Selected by Lennox Robinson.*** Churchtown:

The Cuala Press, 1920 (1917).

***Four Years.*** Churchtown, Dundrum: The Cuala Press, 1921 (1971).

***Early Memories; Some Chapter of Autobiography by John Butler Yeats.***

Churchtown: The Cuala Press, 1923 (1971).

***The Bounty of Sweden: A Meditation, and a Lecture Delivered before the Royal***

***Swedish Academy an Certain Notes by W.B. Yeats.*** Dublin: The Cuala

Press, 1925 (1971).

***Estrangement: being some fifty thoughts from a diary kept by W.B. Yeats in the***

***year nineteen hundred and nine.*** Dublin: The Cuala Press, 1926.

***October Blast.*** Dublin: The Cuala Press, 1927.

**The Death of Synge and other Passages from an old diary.** Dublin: The Cuala Press, 1928.

**A Packet for Ezra Pound.** Dublin: The Cuala Press, 1929.

**Stories of Michael Robartes and his Friends: An Extract from a Record made by his pupils and a play in prose by W.B. Yeats.** Dublin: The Cuala Press, 1931.

**Words for Music Perphaps and other Poems.** Dublin: The Cuala Press, 1933.

**The Words upon the Window Pane.** Dublin: The Cuala Press, 1933.

**The King of the Great Clock Tower.** Dublin: The Cuala Press, 1934.

**Dramatis Personae.** Dublin: The Cuala Press, 1935 (1971).

**Essays by W.B. Yeats. 1931 to 1936.** Dublin: The Cuala Press, 1937 (1971).

**New Poems.** Dublin: The Cuala Press, 1938.

**On the Boiler.** Dublin: The Cuala Press, 1938 (1971).

**Last Poems and Two Plays.** Dublin: The Cuala Press, 1939.

**If I Were four-and-twenty.** Dublin: The Cuala Press, 1940 (1971).

**Some Memories of W.B. Yeats**, John Masefield. Dublin: The Cuala Press, 1940 (1971).

**Poems Written in Discouragement, 1912-1913**, n.d.

**Mosada**. Dublin: Cuala Press, 1943 (edición privada).

**Pages from a Diary Written in Nineteen Hundred and Thirty**. Dublin: The Cuala Press, 1944 (1971).

\* Correspondencia:

**The Collected Letters of W.B. Yeats**, eds. John Kelly & Eric Domville (1865-1895). Oxford: Clarendon Press, 1986.

**The Letters of W.B. Yeats**, ed. Allan Wade. London: Rupert-Hart Davis, 1955.

**The Gonne-Yeats Letters 1893-1938**, eds. Anna MacBride White & A. Norman Jeffares. London: Hutchinson, 1992.

**Letters on Poetry from W.B. Yeats to Dorothy Wellesley.** London, New York,  
Toronto: Oxford University Press, 1940.

**W.B. Yeats and T. Sturge Moore: Their Correspondence 1901-1937**, ed. Ursula  
Bridge. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1953.

**Letters to Katharyne Tynan**, ed. Roger McHugh. Dublin: Clonmore & Reynolds Ltd.  
1953. London: Burns Oates & Washbourne Ltd.

**Ah, Sweet Dancer. Margot Ruddock. A Correspondence**, ed. Roger McHugh.  
London: Macmillan & Co., Ltd., 1970.

**Letters to W.B. Yeats**, 2 vols. Richard Finneran, George Mills Harper & William M.  
Murphy, eds. London: The Macmillan Press Ltd., 1977.

**Letters to W.B. Yeats 1892-1902. Arthur Symons**, ed. Bruce Morris. Edinburgh:  
The Tragara Press, 1989.

**Some Passages from the Letters of AE to W.B. Yeats**. Dublin: The Cuala Press,  
1936.

**Letters from AE**, ed. Alan Denson. London, New York, Toronto: Abelard-Schuman  
Ltd., 1961.

**J.B. Yeats. Letters to his son W.B. Yeats and others 1869-1922**, ed. Joseph Hone. London: Faber & Faber Ltd., 1944.

## II. OBRAS SOBRE YEATS

### \* Biografías:

Ellmann, Richard, **Yeats: The Man and the Masks**. London: Penguin Books, 1989 [Macmillan, 1949].

Jeffares, A.Norman, **W.B. Yeats: A New Biography**. London: Hutchinson, 1988.

Hone, Joseph, **W.B. Yeats 1865-1939**. London: Macmillan & Co. Ltd., rev. edn. 1962 [1942].

Tuohy, Frank, **Yeats**. London: Gill & Macmillan, 1976.

### \* Obras críticas en torno a la influencia de la tradición celta y/o el ocultismo en la obra yeatsiana:

Bhargava, Ashok, **The Poetry of W.B. Yeats. Myth as Metaphor**. New Jersey: Humanities Press Inc., 1980.

Bushrui, Suheil Badi, *Yeats's Verse Plays: The Revisions, 1900-1910*. Oxford:  
Clarendon Press, 1965.

Flannery, Mary Catherine, *Yeats and Magic: The Earlier Works*. Gerrards Cross:  
Colyn Smythe, 1977.

Friedman, Barton R., *Adventures in the Deep of the Mind: The Cuchulain Cycle  
of W.B. Yeats*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977.

Harper, George Mills, *The Making of Yeats's 'A Vision': A Study of the Automatic  
Script*, 2 vols. London: Macmillan Press, 1987.

-----, *Yeats's Golden Dawn*. Wellingborough: The Aquarian Press, 1987  
[London: Macmillan, 1974].

-----, *W.B. Yeats and the Occult*. London: The Macmillan Press, Ltd., 1975.

Harris, Daniel A., *Yeats. Coole Park and Ballylee*. Baltimore & London: The John  
Hopkins University Press, 1974.

Hoare, Dorothy M., *The Work of Morris and of Yeats in Relation to Early Saga  
Literature*. London: Cambridge University Press, 1937.

Hoffman, Daniel, *Barbarous Knowledge. Myth in the Poetry of Yeats, Graves and Muir*. New York: Oxford University Press, 1967.

Hough, Graham, *The Mystery Religion of W.B. Yeats*. Sussex: The Harvester Press, Barne & Noble Books, 1984.

Kinahan, Frank, *Yeats, Folklore and Occultism: Contexts of the Early Work and Thought*. Winchester & London: Urwin Hyman, 1988.

Marcus, Phillip LeDuc, *Yeats and the Beginning of the Irish Renaissance*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1970.

Moore, Virginia, *The Unicorn: William Butler Yeats's Search for Reality*. New York: Macmillan, 1954.

Meir, Colin, *The Ballads and Songs of W.B. Yeats: The Anglo-Irish Heritage in Subject and Style*. London: Macmillan, 1974.

Morris, Lloyd Reginald, *The Celtic Dawn: A Survey of the Renascence in Ireland, 1889-1916*. New York: Cooper Square, 1970 [1917].

Narayana Menon, V.K., *The Development of W.B. Yeats*. Edinburgh & London: Oliver & Boyd, 1942.

Putzel, Steven, *Reconstructing Yeats: The Secret Rose and The Wind among the Reeds*. Dublin: Gill & Macmillan. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1986.

Raine, Kathleen, *Yeats the Initiate: Essays on Certain Themes in the Work of Yeats*. Mountrath, Ireland: The Dolmen Press. London: George Allen & Unwin Ltd., 1986.

Seiden, Morton Irving, *William Butler Yeats. The Poet as a Mythmaker*. East Lansing, Michigan: Michigan State University Press, 1962.

Sidnell, Michael J., George P. Mayhew, & David R. Clark, *Druid Craft: The Art of Writing 'The Shadowy Waters'*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1971.

Skene, Reginald Robert, *The Cuchulain Plays by W.B. Yeats: A Study*. London: Macmillan, 1974.

Ure, Peter, *Yeats and Anglo-Irish Literature*, ed. C.J. Rawson. Liverpool: Liverpool University Press, 1974.

-----, *Towards a Mythology: Studies in the Poetry of W.B. Yeats*. New York: Russell & Russell, 1967.

\* Crítica general:

Albright, Daniel, *The Myth Against Myth: A Study of Yeats's Imagination in Old Age*. London: Oxford University Press, 1972.

Archibald, Douglas, *Yeats*. Syracuse University Press, 1983.

Bloom, Harold, *Yeats*. New York: Oxford University Press, 1970.

Cullingford, Elizabeth, *Yeats: Poems, 1919-1935*. London: Macmillan Publishers Ltd., 1984.

Dougherty, Adelyn, *A Study of Rhythmic Structure in the Verse of William Butler Yeats*. The Hague & Paris: Mouton, 1973.

Ellman, Richard, *Eminent Domains: Yeats among Wilde, Joyce, Pound, Eliot and Auden*. London: Oxford University Press, 1970.

-----, *The Identity of Yeats*. London: Faber & Faber, 1983 [1965] [London: Macmillan, 1964].

-----, *Four Dubliners*. Hamish Hamilton, 1987.

Engelberg, Edward, *The Vast Design. Patterns in W.B. Yeats's Aesthetic*. Canada:  
University of Toronto Press, 1964.

Faulkner, Peter, *Yeats*. Milton Keynes, Philadelphia: Open University Press, 1987.

Finneran, Richard, *Editing Yeats's Poems. A Reconsideration*. London: The  
Macmillan Press Ltd., 1990 [1983].

-----, ed., *Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies*, Vol. I. Ithaca &  
London: Cornell University Press, 1983.

-----, ed., *Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies*, Vol. II. Ithaca &  
London: Cornell University Press, 1984.

-----, ed. *Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies*, Vol. IV. Ithaca &  
London: Cornell University Press, 1986.

-----, ed. *Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies*, Vol. V. London:  
UMI Research Press, 1987.

Flannery, J.W., *W.B. Yeats and the Idea of a Theatre: The Early Abbey Theatre  
in Theory and Practice*. New Haven & London: Yale University Press, 1976.

Fletcher, Ian, *W.B. Yeats and his Contemporaries*. Sussex: The Harvester Press Ltd., 1987.

Fraser, G.S., *W.B. Yeats*. London, New York, Toronto: Longman, Green & Co., 1954.

Grossman, Allen R., *Poetic Knowledge in the Early Yeats*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1969.

Hall, James & Martin Steinman, eds., *The Permanence of Yeats*. New York: The Macmillan Company, 1950.

Hassett, Joseph M., *Yeats and the Poetics of Hate*. Dublin: Gill & Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1986.

Henn, Thomas Rice, *The Lonely Tower: Studies in the Poetry of W.B. Yeats*. London: Methuen, 1965 [1950].

Jeffares, Alexander Norman, & Kenneth Gustav Walter Cross, eds., *In Excited Reverie: A Centenary Tribute to William Butler Yeats, 1865-1939*. London: Macmillan, 1965.

Jeffares, Alexander Norman & A.S. Knowland, *A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats*. London: Macmillan, 1975.

Jeffares, A. Norman, *The Poetry of W.B. Yeats*. London: Edward Arnold Ltd.,  
1961.

-----, *W.B. Yeats: Man and Poet*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.,  
1949.

-----, ed., *W. B. Yeats: The Critical Heritage*. Routledge & Kegan Paul,  
1977.

-----, ed., *Yeats, Sligo and Ireland*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1980.

-----, ed., *A New Commentary on the Poems of W.B. Yeats*. London: The  
Macmillan Press Ltd., 1984 [1968].

-----, ed., *A Commentary on the Collected Poems of W.B. Yeats*. London:  
Macmillan, 1968.

-----, ed., *The Circus Animal. Essays on W.B. Yeats*. London: Macmillan &  
Co., Ltd., 1970.

Jochum, K.P.S., *Yeats: A Classified Bibliography of Criticism*. Urbana, Ill.:  
University of Illinois Press, 1978.

Kermode, Frank, *Romantic Image*. New York: Random House, 1957.

Lynch, David, *Yeats: The Poetics of the Self*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1979.

Melchiori, Giorgio, *The Whole Mystery of Art: Pattern into Poetry in the Work of W.B. Yeats*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.

O'Hara, Daniel T., *Yeats's Autobiography and Hermeneutics*. New York: Columbia University Press, 1981.

Parkin, Andrew, *The Dramatic Imagination of W.B. Yeats*. Dublin: Gill & Macmillan, 1978.

Pérez Romero, Carmen, *Juan Ramón Jiménez y la Poesía Anglosajona*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Seminario de Crítica Literaria, 1981.

Peterson, Richard F., *William Butler Yeats*. Boston: Southern Illinois University, Twayne Publishers, 1982.

Pierce, David, *State of the Art. W.B. Yeats. A Guide through the critical maze*. Bristol: The Bristol Press, 1989.

Putzel, Steven, *Reconstructing Yeats. The Secret Rose and The Wind Among the Reeds*. Dublin: Gill & Macmillan. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1986.

Rajan, Balachandra, *W.B. Yeats: A Critical Introduction*. London: Hutchinson University Library, 1965.

Reid, B.L., *William Butler Yeats. The Lyric of Tragedy*. Norman: University of Oklahoma Press, 1961.

Saul, George Brandon, *Prolegomena to the Study of Yeats's Poems*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1957.

Skelton, Robin & Ann Saddlemeyer, eds., *The World of W.B. Yeats: Essays in Perspective*. Dublin: The Dolmen Press Ltd., 1965.

Stallworthy, Jon, *Between the Lines: Yeats's Poetry in the Making*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

-----, *Vision and Revision in Yeats's Last Poems*. Oxford: Clarendon Press, 1969.

Starkie, Walter & A. Norman Jeffares, *Homage to Yeats 1865-1965*. Los Angeles: University of California, 1966.

Stauffer, Donald A., *The Golden Nightingale. Essays on Some Principles of Poetry in the Lyrics of W.B. Yeats*. New York: The Macmillan Company, 1949.

Stock, A.G., *W.B. Yeats. His Poetry and Thought*. London: Cambridge University Press, 1961.

Taylor, Richard, *A Reader's Guide to the Plays of W.B. Yeats*. London: The Macmillan Press Ltd., 1984.

Torchiana, Donald T., *W.B. Yeats and Georgian Ireland*. London: Oxford University Press, 1966.

Unterecker, John Eugene, *A Reader's Guide to William Butler Yeats*. London: Thames & Hudson, 1959.

-----, ed., *Yeats: A Collection of Critical Essays*. Prentice Hall, Inc.: Englewood Cliffs, N.J., 1963.

Ure, Peter, *Yeats*. Edinburgh & London: Oliver & Boyd, 1963.

-----, *Yeats the Playwright: A Commentary on Character and Design in the Major Plays*. London: Routledge & Kegan Paul, 1963.

Vendler, Helen Hennessy, *Yeats's 'Vision' and the Later Plays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press and O.U.P., 1963.

Webster, Brenda Schwabacher, *Yeats: A Psychoanalytic Study*. London & Bansigstoke: The Macmillan Press Ltd., 1974 [Stanford: Stanford Junior University, 1973].

Whitaker, Thomas Russell, *Swan and Shadow: Yeats's Dialogue with History*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1964.

Wilson, Edmund, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: Scribner's, 1931.

Wilson, Francis Alexander Charles, *Yeats's Iconography*. London: Victor Gollancz Ltd., 1960.

-----, *W.B. Yeats and Tradition*. London: Victor Gollancz Ltd., 1958.

Worth, Katharine, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*. London: The Athlone Press, 1978.

### **III. LITERATURA, FOLKLORE, MITOLOGIA CELTA**

Arbois de Jubainville, Henri d', ***The Irish Mythological Cycle and Celtic Mythology***,

trad. Richard Irvine Best. Dublin: Hodges, Figgis & Co., 1903.

Caldecott, Moyra, ***Women in Celtic Myth***. London: Arrow Books, 1988.

Carney, James, ***Studies in Irish Literature and History***. Dublin: Dublin Institute for

Advanced Studies, 1955.

Christiansen, Reidar Th., ***Studies in Irish and Scandinavian Folktales***. Copenhagen:

Coimisiún Béaloideas Eireann (Irish Folklore Commission), Rosenkilde &

Bagger, 1959.

Croker, T. Crofton, ***Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland***. London:

John Murray, 1834.

Cross, Tom Peete & Clark Harris Sloover, ***Ancient Irish Tales***. Dublin: Alen Figgis,

1969.

Curtin, Jeremiah, ***Myths and Folk-lore of Ireland***. London: Sampson Low, Marston,

Searle & Rivington, 1889.

Dillon, Myles, ***Irish Sagas***. Radio Eireann, 1959.

Gregory, Lady Isabella Augusta, *Cuchulain of Muirthemne. The Story of the Men of the Red Branch of Ulster*. Gerrards Cross: Colyn Smythe, 1970 [London: J. Murray, 1902].

-----, *Gods and Fighting Men: The Story of the Tuatha de Danaan and of the Fianna of Ireland*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1987 [1970] [London: John Murray, 1904].

-----, *Visions and Beliefs in the West of Ireland*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1970 [London: G.P. Putnam's Sons, 1920].

Evans Wentz, W.Y., *The Fairy-Faith in Celtic Countries*. Gerrards Cross: Colyn Smythe, 1988 [1911].

Hogan, Robert, ed., *Macmillan Dictionary of Irish Literature*. London: Macmillan, 1980.

Hope, Murry, *Practical Celtic Magic*. Wellingborough: The Aquarian Press, 1987.

Hull, Eleanor, *A Text Book of Irish Literature*, Vol. I. Dublin: M.H. Gill & Son Ltd. London: David Nutt, 1906.

-----, *The Cuchullin Saga in Irish Literature*. London: David Nutt, 1890.

Hyde, Douglas, *The Literary History of Ireland*. London: T. Fisher Unwin, 1899.

-----, *Beside the Fire*. London: David Nutt, 1890.

-----, *Love Songs of Connacht*, ed. Breandan O Conaire. Irish Academic Press, 1985 [Dublin: Gill & Son, 1893].

Jackson, Kenneth Hurlstone, *A Celtic Miscellany*. Harmondsworth: Penguin Books, 1971 [Routledge & Kegan Paul, 1951].

Joyce, P.W., *Old Celtic Romances*. London: David Nutt, 1879.

Keating, Geoffrey, *The History of Ireland*, 4 Vols. London: The Irish Texts Society, Nutt, 1902-1904.

Kennedy, Patrick, *The Fireside Stories of Ireland*. Dublin: M'Glashan & Gill, 1869.

-----, *Legendary Fictions of the Irish Celts*. London & New York: Macmillan & Co., 1891 [1866].

Leary, A.H., *The Courtship of Fergus*. New York: The New Amsterdam Book Co., 1902.

MacCana, Proinsias, *Celtic Mythology*. London: Hamlyn House, 1970.

MacLean, Magnus, *The Literature of the Celts*. London, Glasgow & Dublin: Blackie & Son Ltd., 1902.

Markale, Jean, *Los Celtas y la Civilización Celta*. Trad. José Luis Berruguete. Madrid: Taurus Humanidades, 1992 [Les celtes et la civilisation celtique. Paris: Editions Payot, 1969].

-----, *Druidas*. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Taurus, 1989 [Le Druidisme. Paris: Payot, 1985].

-----, *Women of the Celts*. Trad. A. Mygind, C. Hauch & P. Henry. Rochester, Vermont: Inner Traditions International Ltd., 1986 [La Femme Celte. Paris: Payot, 1972].

Matthews, Caitlín, *The Elements of the Celtic Tradition*. Shaftesbury, Dorset. Rockport, Massachusetts: Element, 1991 [1989].

Murphy, Gerard, *Duanaire Finn, Book of the Lays of Fionn*. Dublin: Irish Text Society, Educational Company of Ireland Ltd., 1953.

Nutt, Alfred, *The Voyage of Bran Son of Febal to the Land of the Living*, ed. Kuno Meyer. Vol. I: *The Happy Otherworld*. Vol. II: *The Celtic Doctrine of Rebirth*. London: David Nutt. Vol. I 1895, Vol. II 1897.

O'Daly, John, ed., *Transactions of the Ossianic Society*, Vol. IV. Dublin: John O'Daly, 1859.

O'Grady, Standish Hayes, *Silva Gadelica*. London & Edinburgh: Williams & Norgate, 1892.

-----, ed., *Transactions of the Ossianic Society*, Vol. III. Dublin: John O'Daly, 1857.

O'Grady, Standish J., *History of Ireland: Critical and Philosophical*. London: Sampson Low & Co. Dublin: E. Ponsonby & Co., 1881.

O'Hanlon, John, *Irish Folk Lore*. Glasgow: Cameron & Ferguson, 1870.

O'Kearney, Nicholas, ed., *Transactions of the Ossianic Society*, Vol i. Dublin: John O'Daly, 1853.

Oskamp, Hans Pieter Atze, *The Voyage of Maél Dúin*. The Netherlands: Wolters-Noordhoff Publishing Groningen, 1970.

Patch, Howard Rollin, *The Other World*. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press, 1950.

Rhys, John, *Lectures on the Origin and Growth of Religion as Illustrated by Celtic Heathendom*. London: Williams & Norgate, 1888.

-----, *Celtic Britain*. London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1882.

Rolleston, T.W., *Celtic Myths and Legends*. London: Studio Editions, 1990  
[Harrap, 1911].

Rutherford, Ward, *The Druids and Their Heritage*. London & New York: Gordon & Cremonesi Publishers, 1978.

Sharkey, John, *Celtic Mysteries*. London: Thames & Hudson, 1975.

Simpson, John Hawkins, *Poems of Oisin, Bard of Erin*. Edinburgh: John Menzies, 1857.

Skene, William F., *The Four Ancient Book of Wales*, 2 Vols. Edinburgh: Edmoston & Douglas, 1868.

Sullivan, Sir Edward, *The Book of Kells*. London: Studio Divisions, 1986.

Wilde, Lady Jane Francesca, *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*. London: Ward & Downey, 1888.

#### **IV. OCULTISMO**

Blavatsky, Helena Petrovna, *Isis Unveiled*, 2 vols. New York: J.W. Bouton, 1877.

-----, *The Key to Theosophy*. London: The Theosophical Publishing Society, 1890.

-----, *The Secret Doctrine*, vols. I & II. London: The Theosophical Publishing Society. Vol I: 1897, Vol. II: 1908.

-----, *Isis sin Velo*. Trad. Federico Climent Terrer. Editora y Distribuidora Mexicana. Sociedad Teosófica, s.a.

Craven, Rev. J.B., D.D., *Count Michael Maier: A Doctor of Philosophy and of Medicine, Alchemist, Rosicrucian*. London: Dawsons of Pall Mall, 1968 [1910].

Fontaine, Pierre, *Los Misterios de la Kabala*. Barcelona: Ediciones Dalmau Socias, s.a.

Gilbert, R.A., *The Golden Dawn Companion*. Wellingborough: The Aquarian Press, 1985.

Howe, Ellic, *The Alchemist of the Golden Dawn*. Wellingborough: The Aquarian Press, 1985.

-----, *The Magicians of the Golden Dawn*. London: Routledge & Kegan Paul, 1972.

Pratt, H. Burford, ed., *Fragments from the Teachings of H.P. Blavatsky*. London: Rider & Co., s.a.

Regardie, Israel, *The Golden Dawn: A Complete Course in Practical Ceremonial Magic*. St. Paul, Minn.: Llewellyn Publications, 1989 6<sup>th</sup> ed.

-----, ed., *777 and Other Qabalistic Writings of Aleister Crowley*. Maine: Samuel Weiser, Inc., 1991 [1973])

-----, *Foundations of Practical Magic: An Introduction to Qabalistic, Magical and Meditative Techniques*. Wellingborough: Aquarian Press, 1979.

Sadoul, Jackes, *Alchemists and Gold*. London: Neville Spearman, 1972.

Sinnett, A.P., *Esoteric Buddhism*. London: Trübner & Co., 1883.

-----, *The Occult World*. London: Trübner & Co., 1881.

Waite, Arthur Edward, *The Secret Tradition in Alchemy: Its Development and Records*. London: Stuart & Watkins, 1969 [London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1926].

-----, *The Real History of the Rosicrucians*. London, 1887.

-----, *Tarot Cards*. London: Rider & Co., 1971 [1910].

## V. ARTICULOS Y PUBLICACIONES

Allen, James Lovic, "Life as Art: Yeats and the Alchemical Quest", *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 14, nº1 (Spring 1981), pp. 17-42.

Alspach, Russell K., "Some Sources of Yeats's *The Wanderings of Oisin*", *PMLA*, Vol. 58 (September 1943), pp. 849-866.

Donahye, Charles, "The Valkyries and the Irish War-Goddesses", *PMLA*, Vol. 56 (March 1941), Nº 1.

Lenoski, D.S., "The Symbolism of the Early Yeats: Occult and Religious Backgrounds", *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 14, nº 1 (Spring 1981), pp. 17-42.

Loomis, Roger S., "The Spoils of Annwn", An Early Arthurian Poem", *PMLA*, Vol. 56 (Diciembre 1941). N° 4, part I.

Mackenzie, Don. A., "A Highland Goddess", *The Celtic Review*, Vol. VII, pp. 336-345.

MacRitchie, David, "Druids and Mound-Dwellers", *The Celtic Review*, Vol. VI., pp. 257-272.

-----, "A New Solution to the Fairy Problem", *The Celtic Review*, Vol. VI, pp. 160-176.

Munro, Rev. M.N., "Highland Folk-Song", *The Celtic Review*, Vol. VI, pp. 132-146.

-----, "Fairy Tales", *The Celtic Review*, Vol. VI, pp. 155-171.

O'Donnell, William H., "Yeats as Adept and Artist: *The Speckled Bird*, *The Secret Rose* and *The Wind among the Reeds*". *W.B. Yeats and the Occult*, ed, George Mills Harper. London: The Macmillan Press Ltd., 1975, pp.55-79.

Olney, James, "The Esoteric Flower: Yeats and Jung". *W.B. Yeats and the Occult*, ed. George Mills Harper. London: The Macmillan Press Ltd., 1975, pp. 27-54.

Seiden, Morton Irving, "A Psychoanalitic Essay on William Butler Yeats". *Accent*, 6:3, Spring 1946, pp. 178-90.

Stokes, Whitley, "The Voyage of Mael Duin", *Revue Celtique*, IX, dir. H. D'Arbois De Jubainville. Paris: F. Vieweg Libraire-Editeur, 1888, pp. 447-495.

-----, "The Voyage of the Húi Corra", *Revue Celtique*, XIV. Paris: Emile Bouillon, 1893, pp. 22-69.

## VI. MISCELANEA

Abrams, M.H., *A Glossary of Literary Terms*. Chicago: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988 [1971].

Bowra, Sir C.M. Cecil Maurice, *The Heritage of Symbolism*. London: Macmillan & Co. Ltd., 1943.

Chambers, P. Franklin, *Baron von Hügel, Man of God*. London: Geoffrey Bles, The Centenary Press, 1945.

Chevalier, Jean, *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

Fallis, Richard, *The Irish Renaissance*. Dublin: Gill & Macmillan, 1978.

Frye, Northrop, *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York:  
Harcourt, Brace & World, inc., 1963.

-----, *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University  
Press, 1957.

Graves, Robert, *The White Goddess*. London & Boston: Faber & Faber, 1988  
[1961].

O'Connor, Ulick, *Celtic Dawn*. London: Black Swan, 1985.  
  
Paglia, Camille, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily  
Dickinson*. London: Penguin Books, 1992 [Yale University Press 1990].

Usandizaga, Aranzazu, *Teatro y Política: El Movimiento Dramático Irlandés*.  
Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1985.