

UNA CALA EN LA POESÍA FEMENINA DEL SIGLO XIX: «CORONA DE LA INFANCIA» DE BLANCA DE GASSÓ

Francisco LINARES VALCÁRCEL

I.E.S. «Don Bosco». Albacete

1. AMBIENTE POÉTICO EN ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

En la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla en España un especial ambiente poético que viene conformado por varias vertientes: una poesía romántica que se halla en decadencia, la ascendente poesía campoamorina, y una poesía de cantares vertida en su doble aspecto tradicional y culto. Es en este aspecto culto donde la poesía heiniana marca su determinante influencia que alcanzará desde los poetas menores a los nombres de más relevancia como Bécquer.

Gran parte de los poetas de esta segunda mitad de siglo buscan la claridad expresiva y la sencillez a la hora de componer. Durante la década de los cincuenta se va formando en Madrid un ambiente poético donde predomina una lírica recogida e intimista que desdeña los grandes efectos y pone su acento en lo subjetivo. Habrá que determinar cuáles fueron las obras publicadas durante este período para poder situar entre ellas la obra lírica de Blanca de Gassó.

Debemos retroceder hasta 1799 para encontrar la *Colección de cantares* de Don Preciso, a 1802 cuando Emilio Ataide y Portugal publica su *Almacén de chanzas y veras para instrucción y recreo*, y a 1825, año de

publicación de la anónima *Colección de coplas, seguidillas, boleras y tiranas*. Estas colecciones todavía no tienen un carácter científico y muchas veces no son sino recopilaciones de canciones populares que servían para nutrir las fiestas y proporcionar esparcimiento y recreo, aunque traen ya consigo la esencia de la depuración poética que luego vendrá y contienen el aire popular tan del gusto de poetas posteriores como Ferrán, introduciendo, además, los moldes métricos que, modificados a veces, serán la esencia de la poesía neopopular, pero de matices cultos, que primará a partir de los años cincuenta.

En 1840 Ramón de Campoamor debuta en el panorama poético y, a pesar de sus características posteriores, su primer libro, *Ternezas y Flores*, supone una continuación de la vena romántica, pero con un tono más equilibrado que los líricos de esa escuela. Al igual que en este libro de Campoamor, romances y quintillas, como veremos, serán dos de las formas empleadas por Blanca de Gassó en su libro de 1867 *Corona de la infancia*. Es obligado pensar que esta autora leyó a Campoamor, uno de los poetas más famosos y celebrados de su época.

Tendrá que llegar el año de 1842 para que Campoamor se aparte definitivamente del influjo romántico y refleje en sus *Fábulas* los rasgos distintivos de lo que después serán sus creaciones más personales. Para Cossío estas fábulas apenas se ajustan a las formas tradicionales del género, pero sí anticipan varias formas de lo que después serán sus *Doloras*.

Las *Doloras* son publicadas en 1846 y marcarán la ruptura definitiva del poeta con las formas de la poesía romántica. Debemos recurrir a la muy citada definición que el poeta hizo de este género: «dolora es una composición poética en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia filosófica».¹

En 1852 se publica el *Libro de Cantares* de Antonio de Trueba, que supuso la incorporación del elemento popular a la poesía lírica, y en 1854 Vicente Barrantes publica *Baladas españolas*, que contribuye a la

¹ Para J. L. Alborg (1980, IV: 872) «Estas *Doloras* se rebajan a aforismos en las *Humoradas* y se amplían hasta relato circunstanciado en los *Pequeños poemas*».

aclimatación de la poesía germánica. Estos dos poetas colaboraban al igual que Bécquer en *El álbum de señoritas y correo de la moda*, desde cuyas páginas se contribuyó decididamente al nacimiento de la nueva escuela lírica.

En 1856 aparece la primera traducción al español de una composición del poeta alemán Enrique Heine; se trata de *La nueva primavera* y su autor es Agustín Bonnat. Hasta entonces los poetas españoles podían disfrutar de los versos del poeta alemán a través de la traducción al francés de Gerardo de Nerval, y algunos autores tan significados dentro de este medio siglo de poesía tales como Eulogio Florentino Sanz y Augusto Ferrán y Fornés ya habían leído a Heine en su lengua original.

Esta traducción de Bonnat está vertida en prosa poética y es muy fiel al poema heiniano, quizá demasiado fiel, pues todavía no se había creado el molde adecuado para trasvasar la poesía de Heine. El primer influido por Heine es el propio Bonnat, que ese mismo año publica en el *Semanario Pintoresco Español* una balada hija del ambiente que él mismo había creado.

La introducción de Heine tradicionalmente considerada como la más importante se produce en 1857, cuando Eulogio Florentino Sanz traduce quince *Lieder* de Heine. Las canciones traducidas fueron diez pertenecientes al *Intermezzo*, dos a la *Neuer Frühling*, y una de cada uno de los libros, *Dieheimkehr*, *Neue Gedichte*, y *Romanzen*. Sanz se aleja del modelo literal que había creado Bonnat y recrea un Heine en castellano que habrá de influir de forma decisiva entre los poetas de la época. Introduce los temas y los moldes métricos a que deberán acoplarse las traducciones.² Parece que Bécquer, amigo de Sanz y Ferrán, será el principal influido y su poesía será conducida a los modos intimistas del poeta alemán, pero sometidos a una

² Cito a Cossío (1960: 349): «Las estrofas asonantadas en que se combinan sin pretensión de variedad endecasílabos y heptasílabos han de ser el molde adoptado por todos estos poetas. Si el asonante se prestaba a la blandura y vagoriedad tonal, la poca exigencia de la sencilla combinación estrófica proporcionaba soltura y libertad a la intención poética, aunque pudiera endurecerse o hacerse más rotunda cuando lo exigiera el carácter de la poesía. Otras veces el decasílabo de tres acentos, u otros versos, han de servir las mismas exigencias».

evolución personalísima. Será por tanto esta traducción uno de los elementos más importantes del complejo lírico prebecqueriano.³ El ocho de agosto de 1858 Ángel María Dacarrete publica en *La América* ocho poemas entre los que se encuentran una traducción de Heine y otro que lleva como epígrafe un cantar popular.

En esta fecha nos encontramos, pues, con tres sectores diferenciados dentro de la poesía de esta mitad de siglo, pero de cuya imbricación surgirá el definitivo ambiente poético reinante. Por una parte, las colecciones de cantares populares antes citadas; Campoamor, con su poesía de reflexión filosófica y carácter prosaico y, por último, la introducción de Heine por parte de poetas españoles. Llegamos así a una fecha clave en la evolución del tratamiento de los cantares populares: la publicación en 1859 de los *Cuentos populares andaluces* de Fernán Caballero.

Fernán Caballero parece darse cuenta de la importancia de aplicar el carácter científico a la recopilación de cuentos populares. Además de servir como alimento para las fiestas populares, estos cantares podrán servir como fuente a los estudiosos del tema. Bajo esta nueva óptica se elaborarán, desde ese momento, las diversas colecciones de cantares populares.

Firmadas solo con una inicial, A, que corresponde a Augusto Ferrán, aparecen en el *Museo Universal* en 1861 las *Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine*. Las dieciséis composiciones que Ferrán traduce se apartan del Heine literal para ahondar en el aspecto popular del poeta. Estas traducciones fueron el punto de partida para la gran cantidad de cantares que después de esta fecha van a llegar. El mismo año Ferrán publicará *La soledad*, obra donde el autor reflejará la doble influencia de la

³ Para José Pedro Díaz (Bécquer, 1975: LXIV) «La fecha de publicación de estas traducciones de Heine, 1857, parece ser una fecha decisiva en por lo menos dos aspectos: es entonces cuando empieza a coagular, en la sensibilidad poética de los grupos madrileños, una nueva actitud que se manifiesta simultáneamente en la obra de varios escritores; y es entonces también cuando Bécquer, que atraviesa precisamente por esos años una situación personal crítica, accede a la realización de su propia poesía y comienza a orientarse en la misma dirección que comentamos».

copla popular y de los poemas de Heine.⁴

En el año 1862, definido ya el ambiente Heiniano, Juan Font Guitart publica en *La abeja* la traducción de *Dieciséis canciones de Heine y cinco de Uhland*, bastante influidas por las traducciones de Sanz y, a su vez, en el *Museo Universal*, firmadas con las iniciales J. N, que corresponden a Julio Nombela, se publican *Tres canciones del Intermezzo*, de Heine.

En el año 1864, Lafuente Alcántara publica su *Cancionero popular*, y el malagueño Augusto Jerez Perchet, imitando a Campoamor y con un tono filosófico, da para su publicación en el *Museo Universal* una serie de *Cantares*. Pero el acontecimiento literario de mayor relevancia en este año es la publicación de los *Pequeños poemas* de Ramón de Campoamor. Algunos de los poemas de este libro van a tener un carácter narrativo y sentimental y otros adoptarán la forma de una monólogo representable, interrumpiéndose la narración de la historia para introducir constantes reflexiones filosóficas. Vemos pues que Campoamor sigue una línea definida propia, apartándose de los influjos Heinianos. Su poesía es ya una poesía «hecha».

Para concluir este repaso cronológico, solamente cabe añadir que hacia 1865 la poesía de Bécquer debía ser conocida en determinados círculos poéticos madrileños y, desde luego por sus amigos Ferrán y Nombela. No es por tanto extraño pensar que Blanca de Gassó conociera alguna composición del poeta sevillano. El año de la publicación de *Corona de la infancia* es 1867 y la de *Cien cantares a los ojos*, de 1871.

2. LA OBRA POÉTICA DE BLANCA DE GASSÓ

2.1. Algunos datos biográficos

⁴ Debemos reproducir aquí la opinión de Cossío (1960: 361) «...éstos que él llamo cantares tuvieron mucha mayor trascendencia que la de imitadores populares, y si por una parte abrían cauce a una corriente poética cultivadísima en los años que siguieron para una verdadera legión de poetas, por otra completaron la preparación de la atmósfera poética que culminaría en el nombre de Bécquer y había de ser fundamental en la poesía de su tiempo».

Los datos para poder reconstruir, al menos parcialmente, la biografía de Blanca de Gassó y Ortiz son aportados por Belmonte Müller (1904), de los que Cossío (1960, I: 478) toma su información. Parece que nuestra poetisa era una joven alta, hermosa, rubia, de ojos azules y -según Belmonte- con «sonrisa de ángel». Ángela Grassi dice de la autora:

Si conocierais a Blanca, que es blanca como su nombre, admiraríais su elegante y esbelta figura, su rostro de ángel, sus ojos rasgados, vivos y brillantes, su blonda y abundosa cabellera [...] Blanca pinta y ejecuta casi por instinto bocetos deliciosos; toca el piano, y sabe arrancar al sonoro instrumento ecos de indefinible dulzura; y estas gratas ocupaciones, a las que dedica momentos innecesarios a sus tareas domésticas, contribuyen a desarrollar y enaltecer su estro poético. [...] Blanca, la más sumisa y respetuosa de las hijas, el modelo más perfecto de las domésticas virtudes; candorosa, sencilla, apasionada, trasmite sin esfuerzo a las almas de los niños los nobles y puros sentimientos de su alma. (Gassó y Ortiz, 1867: 5)

Esta descripción bien puede ser exagerada por las condiciones románticas imperantes en la época, o bien por la amistad que podía unir a la autora con la prologuista, pero preferimos creer en la fidelidad del retrato, pues el carácter dulce e inocente de su creación poética coincidirá con este físico delicado. Su padre era el dueño de El Bazar del Globo y parece que el comercio le proporcionaba ingresos suficientes para disfrutar de una posición económica desahogada y para que su hija poseyera una educación esmerada. Debió de estar bien relacionada con la «buena» sociedad madrileña de la época, pues cada año editaba un *Almanaque de salón* y -según Cossío (1960, I: 478)- durante varios años el más popular *Almanaque de tocador*, además de enviar alguna colaboración a la revista *La moda elegante*.

Podemos intuir que su vida no andaba muy alejada del mundillo cultural de la Corte y, por tanto, debía estar informada de cuanto acontecía de novedoso. La introducción a su primer libro viene firmada por Ángela Grassi, personaje no extraño entonces en los círculos intelectuales, y la

única obra de teatro que le conocemos⁵ fue representada –aparte de en el teatro Romea– en el «teatrito» de los señores de Malpica, conocidos entonces en los salones madrileños.

En el año 1877, el padre de la poetisa, por motivos no aclarados, dispara contra su hija y se suicida seguidamente. Ésta no murió inmediatamente y, en los diez días que siguieron hasta su fin, contrajo matrimonio. Parece que las ideas espiritistas del padre pudieron influir en este acto pero, y como muy bien apunta Cossío, la tragedia pudo dar notoriedad a su poesía.

2.2. «Corona de la infancia. Lecturas poéticas y canciones para niños».

En el prólogo a este libro, Ángela Grassi apunta el aventajamiento de la autora en todos los géneros de la poesía y su asombro por los conceptos filosóficos y de alta moralidad que encierran sus poemas, aunque reconoce su poca edad. Produce sorpresa la madurez que revela la joven Blanca y, sobre todo, el convencimiento con que aborda los diversos temas. La religiosidad que aparece a lo largo del todo el libro está encaminada a la enseñanza de los niños y la doctrina católica surge por doquier; sólo cuando se aparta de estos temas aparece la reflexión sobre su entorno y el mundo en general. Es entonces cuando las coplas brotan, cuando los temas amorosos asoman por entre todo este entramado.

Con el título de este primer libro la autora parece querer indicarnos la doble intención que la conduce. Por una parte, como después veremos, gran cantidad de poemas están bajo la influencia de esas «lecturas poéticas» que indica, poemas decididamente influidos por los autores de coplas, más en sus moldes que en su estilo, pero dotados de una sensibilidad propia y siempre profundamente femeninos. La segunda parte –no en un orden lineal– la forman esos poemas infantiles que, si bien participan de

⁵ GASSÓ Y ORTIZ, Blanca de. (1873). *Dos de Mayo*. Madrid: imprenta de J. Antonio García. Esta obra se conserva en la sección de Raros de la Biblioteca Nacional.

la misma sensibilidad, se alejan temáticamente de la copla.⁶ Este segundo bloque de poemas introduce temas diversos como la reflexión ante el amor, la libertad o la fugacidad de la dicha, siempre guiados por la sensatez de que la autora hace gala en todas sus composiciones. Este libro anticipará la decidida utilización de cantares en su segunda obra.

2.2.1. Métrica

Las formas métricas utilizadas se acoplan a la moda imperante y la autora prueba, con gran dominio, otras que, aunque no habituales, pueden engarzar con estas últimas. Habría que partir de la definición que da Rudolf Baehr de cuarteta asonantada para entender la complicación a la hora de clasificar métricamente la producción de Blanca de Gassó:

La cuarteta asonantada (llamada también copla o cantar) es una estrofa isométrica de versos de ocho o menos sílabas, que en los pares tiene asonancia, quedando los impares sin correspondencia en la rima. Sólo se distingue claramente del romance cuando se da aislada o cuando la asonancia cambia en cada estrofa. En otros casos se halla con frecuencia la asonancia continuada, y entonces se diferencia del romance tan sólo por el riguroso cierre de la estrofa y por el asunto, que es distinto en cada una. No obstante, los límites son a veces muy inciertos, dado el mutuo influjo entre romance y cuarteta. (Rudolf Baehr, 1984: 245-246)

2.2.1.1 Coplas.

La copla simple o cantar es la más numerosa en todo el libro. Las treinta y una coplas simples existentes son todas octosilábicas, al modo de Ferrán, siendo asonantes los pares. Los temas son diversos en este tipo de composición y mezcla los religiosos con los profanos. Lo importante es que la autora tiene conciencia de la forma métrica que emplea, pues las únicas cuatro composiciones en las que se refiere al cantar como género aparecen en esta forma métrica.

⁶ Respecto a estos poemas infantiles, Ángela Grassi, en el prólogo antes citado, parece conferirles un sentido eminentemente didáctico al afirmar que el presente libro «ha venido oportunamente a cubrir una necesidad imperiosa, y que las madres de familia deben ponerlo con afán en las manos de sus hijas».

2.2.1.2 Cuartetos asonantados.

Esta forma se diferencia de la cuarteta de romance por la distinta rima de cada una de las estrofas. Aunque en alguna ocasión las estrofas pueden leerse de forma independiente, lo normal es que guarden relación temática. La autora separa dentro de cada composición una estrofa de otra por una línea, no haciéndolo así en las cuartetos de romance. Tiradas de cuartetos asonantados aparecen en nueve ocasiones a lo largo del libro, seis de forma que podríamos denominar pura, en dos ocasiones con un estribillo, y en una sola ocasión introducidas por un pareado inicial. Tres de las composiciones están formadas por versos hexasílabos, dos por octosílabos, una por pentasílabos y, en tres ocasiones, aparecen diferentes metros dentro de la misma composición. En la composición titulada «Invitación» (pág. 24)⁷, formada por doce series de coplas, la primera estrofa hace de estribillo alternándose durante toda la composición con el resto de estrofas que desarrollan el tema. La composición denominada «Las siete virtudes» (pág. 46), está desarrollada en siete partes con estribillos finales que se reproducen en cada una de las dos estrofas de cada parte:

1ª

*¡Qué simple! ¡Qué necio,
Niñitos amados,
Quien tiene soberbia..
Y es leve gusano!
¡Qué necio!
¡Olvidadlo!*

*El Rey de la Gloria
Nació en un establo,
Y fue su existencia
De humildad dechado:
¡Qué bueno!
¡Adoradlo!*⁸

⁷ Los números de página que se citan después del título de cada poema van referidos a la edición de *La corona de la infancia* (Gassó y Ortiz, 1867).

⁸ Los resaltados en las palabras «soberbia» y «humildad» son de la autora. Recordemos que las siete virtudes tienen sus respectivos antagonistas y de esta manera quedarán resaltadas en cada momento, cumpliéndose así el fin didáctico

En la composición titulada «Cantos de la pastora» (pág. 134), que es la composición más extensa formada por este tipo de estrofas ⁹, el estribillo se repite cada tres estrofas de cuartetas y tendrá la misma rima que las estrofas precedentes. La rima en asonante *ía* es la misma en toda la composición, y si no hemos incluido este poema junto con los romancillos es porque el estribillo, formado por dos versos y alejado de la cuarteta, quiebra el ritmo monótono de las formas de romance:

*Sentada a la sombra
De verdes olivas
Dejo allá a su gusto
Pacer mis cabrillas;*

*Y cuando el sol huye
Y la tarde espira [sic],
Me vuelvo a mi choza
Alegre y tranquila.*

*Risueña cantando,
Sin penas mi vida
Cual brisa entre flores,
Feliz se desliza.*

*¿Hay dicha en el mundo
Que iguale a la mía?*

Incluyo aquí una cuarteta asonantada introducida por un pareado de versos tetrasílabos que, aunque formada por una sola estrofa, no cabría dentro de las coplas por la extrañeza de su forma:

*Son amores
Los mejores:
Amor de sencilla infancia,*

antes comentado.

⁹ La extensión de las restantes composiciones sería: «Al despertar» (pág. 60), cuatro coplas; «El ángel» (pág. 127), cinco coplas; «El mensaje» (pág. 125), dos coplas; «Aspiración del alma» (pág. 142), ocho coplas; «La rosa blanca» (pág. 57), cinco coplas; «Las siete virtudes», siete estrofas y «Los amores», una estrofa.

*Amor tierno paternal
Amor divino del cielo
Y amor de la caridad.*(pág. 45)

2.2.1.3. Cuartetos.

Aparecen cuatro cuartetos en todo el libro, todas formadas por versos octosílabos. La característica que une a estas cuatro composiciones es la de su carácter didáctico, pues la redondez de la rima, y el consejo recalcado en el último verso de cada una de ellas favorece la retención por parte del lector infantil. Así la composición titulada «El querubín» (pág. 23):

*Como tú, soy tierno niño:
¡Seamos célicos los dos!
¡Mi voz oye y mi cariño!
¡Ama a todos y ama a Dios!*

Este último verso participa de la temática general del libro, y recoge el deseo de muchos de sus poemas.

2.2.1.4. Romance.

A lo largo del libro Blanca de Gassó utiliza en seis ocasiones las cuartetos de romance. En todas las ocasiones las cuartetos se encuentran separadas, aunque participan de la misma rima. En una sola composición desarrolla un tema no reflexivo y que mantiene un cierto desarrollo narrativo¹⁰, y en el poema titulado «El crepúsculo de la tarde» (pág. 69), introduce el diálogo en respuesta a una serie de interrogaciones retóricas; esta composición está subtitulada con el nombre de «balada»¹¹, aunque el tema no coincide con exactitud con los de esta composición. Por último, podemos apuntar que el poema titulado «La barquilla» (pág. 96) está compuesto en forma de parábola, donde los símbolos utilizados son

¹⁰ Se trata de la composición titulada «Las coronas» (pág. 83), que desarrolla una historia con rastro evidente en la literatura: una niña baja todas las tardes al valle a ofrendar una corona de flores a la imagen en piedra de la Virgen. Una vez muerta, los ángeles la conducen a la presencia de aquella a quien honró.

¹¹ Apunta Lázaro Carreter (1984: 70) con respecto a la balada: «En el siglo XIX, poema épico lírico, de naturaleza melancólica, en que se refieren sucesos legendarios o fantásticos»..

desentrañados en la última estrofa.

2.2.1.5. Romancillo.

Si consideramos el romancillo como aquella forma de romance que utiliza versos de menos de ocho sílabas y fundamentalmente hexasílabos, encontraremos en *La corona de la infancia* hasta cinco composiciones que se ajustan a estos moldes métricos. La mayoría de estos poemas desarrollan temas infantiles: canciones infantiles susceptibles probablemente de ser cantadas. Todas están formadas por cuartetos separadas entre sí y en una sola ocasión, en el poema titulado «La estrella de la mañana» (pág. 136), los asonantes componen series más largas¹², terminando cada una de ellas en un estribillo idéntico.

2.2.1.6. Cuarteto

Aparece a lo largo del libro un solo cuarteto de forma irregular, en cinco estrofas y tomando el molde que Bécquer le dio¹³, aunque levemente modificado, sustituyendo el último verso por un hexasílabo:

*Cuando fragante silenciosa brisa
Sus bucles de oro con placer rizaba,
En sus mejillas al dolor ajenas,
Secó dos lágrimas (pág. 111)*

De la evidente influencia de Bécquer sobre esta composición nos ocuparemos con más detalle en el apartado dedicado a la temática.

2.2.1.7. Redondilla.

Existen dos composiciones que utilizan este tipo de estrofa. La primera, titulada «El pájaro cautivo» (pág. 73), está formada por ocho estrofas, el

¹² Este poema se compone de cinco series de distinta medida. La primera serie tendrá doce versos, la segunda nueve versos, la tercera trece versos, la cuarta diez versos, y la quinta veinte versos.

¹³ «Bécquer divulgó con sus rimas el cuarteto de impares sueltos y pares asonantes en toda clase de combinaciones de endecasílabos y heptasílabos». Tomás Navarro Tomás (1983: 356). Como ejemplo de cuarteto becqueriano recordemos la rima L: *Lo que el salvaje que con torpe mano / hace de un tronco a su capricho un dios / y luego ante su obra se arrodilla, / eso hicimos tú y yo.* Gustavo Adolfo Bécquer (1975: 81).

mismo número que forman «Melodía» (pág. 119), el otro poema. La característica destacable de esta última composición es su carácter dialogado -recordando ciertas composiciones de Campoamor, como más tarde veremos-, y el estar introducida por una serie de versos polimétricos que muy bien podrían formar una sextilla con rima *abb ccb*.

2.2.1.8. Quintilla.

Dos quintillas de versos octosílabos aparecen a lo largo del libro, una formando cuatro estrofas, «La mariposa» (pág. 54)¹⁴, mientras que la otra composición titulada «Edén» (pág. 109) está formada por una sola quintilla que desarrolla un tema religioso.

2.2.1.9. Octavillas agudas.

Forman composiciones de diversa extensión, oscilando de una a cuatro estrofas, bien en pentasílabos como «Plegaria a la Virgen» (pág. 37) o «Edad feliz» (pág. 30), o en hexasílabos como «Despedida» (183), o la composición con que comienza el libro, titulada «Introducción» (pág. 21). Llama la atención que la primera y la última composición del libro están confeccionadas bajo este molde métrico. Recordemos que la octavilla aguda fue empleada asiduamente durante este siglo, aunque preferentemente en octosílabos, tal es el caso de «La canción del pirata», de Espronceda.

2.2.1.10. Décima.

Solamente aparece un poema bajo la forma de una décima, es el titulado «En el día de la Virgen» (pág. 113). Métricamente es perfecto, incluso cumple con el requisito de que el quinto verso, perteneciente junto con el sexto al período de enlace, esté vinculado por la rima a la primera parte de la estrofa y sin embargo por el sentido pertenezca a la segunda parte¹⁵.

2.2.1.11. Seguidilla.

Aparecen cuatro en todo el libro, tres de ellas compuestas¹⁶. La carac-

¹⁴ Este poema lleva una dedicatoria que reza así: «Composición dedicada al inspirado poeta, el niño D. Jesús Rodríguez Cao, e improvisada en los jardines del Real Sitio del Buen Retiro».

¹⁵ Vid. Rudolf Baehr (1984: 299-300).

¹⁶ La seguidilla simple es una estrofa de cuatro versos con alternancia de

terística de estas composiciones es que se alejan de los temas religiosos para pasar al campo de la especulación moral, e incluso una seguidilla, la titulada «La vida» (pág. 154), desarrolla el tema del *Tempus fugit*:

*De ese verdor florido,
Que mayo ostenta,
Al rigor del invierno,
¡Ay! ¿qué nos queda?
Así es la vida;
A la vejez caduca
veloz camina.*

Una sola de las composiciones está formada con más de una estrofa: «El orgullo» (pág. 100), exactamente con seis, donde en forma de parábola se recomienda al lector desoír la voz del orgullo.

2.2.1.12. Composiciones mixtas.

El poema titulado «La pastorcita» (pág. 78) consta de nueve estrofas de versos pentasílabos. Las estrofas primera, tercera, sexta y novena son cuartetos asonantados, la segunda, cuarta, séptima y octava son estrofas de siete versos con rima aab'cdcb', y la estrofa que ocupa el quinto lugar -bien podría tratarse de una octavilla ligera- tiene la rima abc'ddec'.

Composición mixta es también el poema titulado «Al fallecimiento de un niño» (pág. 105)¹⁷. Formada por nueve estrofas, su distribución es la siguiente: la primera es un serventesio, la segunda, cuarta, sexta y octava son quintillas de versos octosílabos, y la tercera, quinta séptima y novena son octavillas agudas en tetrasílabos. El serventesio da noticia del suceso, mientras que el resto de las estrofas desarrollan el tema.

heptasílabos y pentasílabos, rimando el segundo y el cuarto con rima asonante (a veces consonante). La seguidilla compuesta es idéntica a la simple en lo que respecta a los cuatro primeros versos pero va seguida de tres versos, pentasílabo-heptasílabo-pentasílabo, donde los dos pentasílabos se hallan enlazados por rima asonante (a veces consonante) pero distinta de la rima de la estrofa de cuatro versos anterior. Vid. Rudolf Baehr, (1984:, 248).

¹⁷ Figura a pie de página la siguiente nota: «Esta composición fue escrita al fallecimiento de la preciosa niña Luisa Manresa, amiguita de la autora»

La composición titulada «Cantos del ave» (pág. 62), está formada por siete estrofas al frente de cada una de las cuales figura un número de orden. Las impares -primera, tercera, quinta y séptima- están conformadas por una silva con rima Aaabb seguida de un pareado en endecasílabos. Las estrofas pares -segunda, cuarta y sexta- son cuartetos seguidas de un pareado en octosílabos. En el final de poema figura un pareado en octosílabos que va suelto y será el colofón del poema. Las silvas que conforman esta combinación desarrollan el tema del *Locus amoenus*. Este tipo de estrofa se vuelve a desarrollar durante el Modernismo, pero no consideramos la utilización por parte de Blanca de Gassó como un precedente, sino tan sólo como un ejercicio poético sin visos de innovación.

2.2.1.13. Otras formas.

El poema titulado «Barcarola» (pág. 155) está compuesto por una estrofa similar a la seguidilla, aunque no concuerda con el molde métrico de ésta. Su estructura es 7a 5b' 7a 5b'. El poema lo forman trece estrofas y desarrolla, en forma de parábola, un tema religioso.

«Descenso» (pág. 33) es el título de la única composición del libro que utiliza versos trisílabos. Cada una de las tres estrofas está formada por diez versos con la rima abac'ddeffc'.

Por último encontramos la composición titulada «La ciegucecita» (pág. 161), que reproduce el diálogo entre la autora y la protagonista del poema. La estructura del poema es la siguiente: seis estrofas de siete versos heptasílabos y pentasílabos con rima consonante 7a 5a 7b 5b 5c 7d 5c.

2.2.2. Temática

La temática del libro es variada, pero aun tratando temas diferentes, siempre aflora el respeto de la autora hacia lo establecido, hacia lo encaminado a despertar las virtudes cristianas fuera de las penas y odios de este mundo. La juventud de Blanca debía venir acompañada por una gran inexperiencia –no sólo amorosa–, y la doctrina católica le parece el refugio adecuado para preservar su inocencia ante el mundo. Estableceremos, pues, varios grupos de temas, casi todos marcados por esta filosofía, aunque en algunos momentos se separa de todo temor y trata asuntos más

leves, típicamente infantiles, o define sus sentimientos con respecto a la forma poética que utiliza, el cantar.

2.2.2.1. Los cantares como tema.

En cuatro ocasiones reflexiona Blanca de Gassó sobre la forma poética que parece ser su predilecta. En el poema titulado «Mi librito» (pág. 29), parece tomar conciencia de la forma empleada. Este poema se encuentra situado casi al principio del libro:

*Yo tengo un librito lleno
De dulcísimos cantares,
En el corazón escrito,
Que me dictaron las aves.*

Dos cantares definen el género. El titulado «Lo que son los cantares» (pág. 160), donde une a su temática la alegría y el dolor:

*Los cantares son suspiros
De alegría o de dolor;
son bellos trinos del ave;
son ecos del corazón.*

y el llamado «Mis cantares» (pág. 166) donde refleja su carácter íntimo:

*Mis cantares son lo mismo
Que las gotitas del mar;
Del hondo del alma salen...
Y al hondo del alma van.*

Aún otro cantar refleja la necesidad de la autora de expresarse en esta forma. Es el titulado «Sin cantares» (pág. 165), donde intenta reflejar su vocación poética:

*Quitarme a mí mis cantares
Es quitar al pez el agua:
Como al pez le mata el aire
A mí el silencio me mata.*

Blanca de Gassó debió de participar plenamente del ambiente poético

formado a mediados del siglo XIX y, sin duda, sus lecturas la llevaron, al menos, a Ferrán, como después veremos. La conciencia de la utilización del cantar como forma autónoma es evidente en estos poemas.

2.2.2.2- Menosprecio de lo mundano.

En multitud de composiciones aparece el tema del desprecio de lo mundano en sus diversas formas. Para Blanca la preservación de las virtudes, como ya apuntamos antes, es la pauta fundamental por la que debe regirse el ser humano. El hombre debe dejar la codicia, no debe atesorar los bienes de este mundo sino como algo transitorio y con plena conciencia de su futilidad. En ocasiones la mariposa será la representación de las galas que hay que evitar, como en la composición titulada, claro, «La mariposa» (pág. 54):

.....
*Cual mariposa galana,
Que se aleja en vario vuelo,
También la dicha mundana,
Burlando el mortal anhelo,
Deslumbra y huye liviana.*

*En la cárcel de su mano
La mariposa al prender,
-Cual breve dicha- el humano
Convertidas llega a ver
Sus galas en polvo vano.*

.....

o la llamada «Prudencia» (pág. 130), donde advierte del peligro de una vida demasiado expuesta a las desdichas del mundo:

*Para el vuelo, mariposa,
Que en torno al fuego te meces;
Que aquel que el peligro ama,
en el peligro perece.¹⁸*

¹⁸ El resaltado es de la autora, y parece querer subrayar estos dos versos por su origen, que no es otro que un refrán popular.

El alma, prisionera, está representada por un pajarillo en el poema titulado «El pájaro cautivo» (pág. 73)¹⁹. El pájaro prisionero añora los espacios donde antes alzaba su vuelo, al igual que el alma, presa de las mediocridades mundanas, sueña con elevarse a otras esferas donde poder disfrutar del amor divino. Esta parábola define con claridad el deseo de trascendencia de la autora. La copla titulada *Vuelo del alma* (pág. 123), añade la característica de levedad del alma y el deseo de ascender al cielo con celeridad, huyendo del grávido mundo:

*¡Cuánto desde el cielo al mundo
Tardará un grano de arena!
¡ Con qué rapidez un alma
Del mundo al cielo se eleva!*

El apartamiento del mundo es el mayor deseo de la autora; su vida debe transcurrir en soledad, como la barquilla de su poema «Barcarola» (pág. 155):

.....
*¡Cuán dulce es a mi alma
La soledad!
Del mundo aquí apartada
Quiero bogar.*²⁰
.....

La muerte será a veces el elemento liberador de las miserias del mundo, como desarrolla la composición titulada «Al fallecimiento de un niño» (pág. 105), en cuyo serventesio inicial recoge el tema:

¹⁹ Augusto Ferrán reproduce el tema del pájaro cautivo en dos composiciones de *La soledad*, la marcada con el número XXXVII: «El pájaro que me diste / lo he encerrado en una jaula, / y el pobre de día y de noche / se muere, y por eso canta»; y en otra que lleva el número CXXII: «Tened preso al corazón / como a un pájaro en su cárcel, / porque si a escaparse llega / volará hasta que se canse». La cita de los cantares corresponde a la edición de Manuela Cubero Sanz (1965).

²⁰ Este poema nos lleva necesariamente a Ferrán, donde vemos el sentimiento de soledad y la necesidad de apartamiento del mundo: «Si algún día os encontráis / en medio de la soledad / no pidáis consuelo al mundo / porque él no os lo puede dar». Los versos corresponden a la copla XXXIX de *La Soledad*, recogida por Manuela Cubero Sanz (1965: 232)

*Volaste ¡Oh niño! a la celeste esfera,
Huyendo las miserias de este mundo:
De tus ojos yo vi la luz postrera,
Y ora contemplo tu dormir profundo.*

.....

y después desarrolla en una octavilla:

*Es la vida
Pasajera
Mensajera
De dolor,
Y ese sueño
de la gloria
Por victoria
Lo da Dios.*

El dinero es el tema de la copla titulada «El valor del dinero» (pág. 104), donde la autora lo añade a la larga lista de bienes mundanos que el hombre debe despreciar. El dinero no compra aquello que el alma necesita:

*Dicen que el dinero es todo,
Mas yo digo que no es nada,
Pues el dinero no compra
Las dulzuras para el alma.²¹*

o como en «Eco santo» (pág. 178):

*Afanes y dichas,
Riquezas y glorias,
de nada te sirven,
de nada te importan.*

.....

En otras ocasiones serán los vestidos y las galas los ignorados, como en la copla titulada «Vestido de los ángeles» (pág. 117):

²¹ El resaltado es de la autora.

*No codicies bella niña,
Galas de ostentoso aspecto;
Prefiere sencillo traje
Cual los ángeles del cielo.*

Los ángeles también velarán por el hombre mientras éste se dedica a buscar la fama. La copla final de la composición titulada «El ángel» (pág. 127) reza así:

*Soy el bello pensamiento
Que en tu mente inquieta vaga,
Mientras por ganar laureles
Y hallar la dicha te afanas.*

Son tres más las composiciones que abordan el tema de la renuncia, bien la renuncia de los honores, como la copla titulada «Vanidad» (pág. 147), donde se alude a la dificultad de sostener la fama después de haberse encumbrado en ella; la renuncia del placer que a veces produce el llanto, como en la copla titulada «Placer» (pág. 152); o, por último, el poema «Amor y odio» (pág. 153), que quizá resumiría los sentimientos de la autora:

*Los ángeles bienhadados
Viven de amor celestial;
¡Infelices los mortales
Que odio abriguen terrenal!*

En estos poemas se refleja, como muy bien ha señalado Isabel de Castro (1990: 243-261), la amargura interior de forma inconcreta, un pesimismo que se destila lentamente al observar todo lo material, que para la autora no conduce a nada, porque nada es lo que no lleve a la felicidad de la contemplación de Dios. La soledad se percibe como fruto del propio aislamiento, una soledad reflexiva de tintes subjetivos al modo de los *Lieder* de Heine pasados por el tamiz de Ferrán.

2.2.2.3. La naturaleza.

La naturaleza aparece como un tema ligado al menosprecio de lo mundano. Será el refugio donde el alma puede vagar libremente sin sentir

las ataduras del mundo, y lo natural se identificará a veces con el reino de Dios, como en el poema titulado «Cantos del ave» (pág. 62):

*Al campo, al aire, al cielo,
Que dan al ser torrentes de consuelo,
Fío, gozo y desvelo,
y arroyos, auras, flores...
Revélanme el ¡AMOR DE LOS AMORES!*

A veces la figura de una pastora, identificada con la inocencia, será el vehículo para que la autora se adentre en el mundo natural, refugio de las pasiones humanas. Así sucede en «La pastorcita» (pág. 78) y, sobre todo, en los «Cantos de la pastora» (pág. 131):

*Feliz sin cuidados
Sonríe mi vida;
Fugaz entre flores,
Cantando mi dicha.*

*Aunque no vi el mundo,
Ni vi sus delicias,
Tan sólo en el campo
Yo busco las mías.*

La naturaleza será a veces confidente de las alegrías y las penas, como en la copla titulada, «Lo que dicen las aves» (pág. 122):

*Dicen las aves que cantan,
Dicen en trinos suaves:
-¡Cuán grato es fiar al viento
Alegrías y pesares!-*

o paraíso de las almas puras como en «Salutación» (pág. 135):

*¡Viva la primavera!
¡Vivan sus flores!
¡Viva el variado canto
de ruiseñores!
¡Cuánta dulzura
En este prado sueñan*

Las almas puras!

2.2.2.4. La inocencia.

El tema de la inocencia y la pureza, identificadas con el color blanco, aparece en repetidas ocasiones a lo largo del libro. Normalmente el blanco es representado por una azucena o bien por una rosa, como en el poema titulado «La rosa blanca» (pág. 57), donde podemos ver claramente el influjo heiniano, tanto por la utilización de la interrogación retórica como por la recreación del tema²². El tono es también notoriamente becqueriano:

*¿No veis en el valle
Al soplo del aura
Tranquila mecerse
Bella rosa blanca?*

.....

*Haced, niñas bellas,
Cual la rosa blanca,
Que tierna y sencilla,
Caridad ensalza.*

o en el poema titulado «Una flor blanca» (pág. 110), en el que la influencia de Bécquer es rotunda y la métrica, como ya vimos, se acopla a la forma becqueriana de las rimas²³. Transcribo la estrofa final de Bécquer:

*Cuando en su tumba la amorosa brisa
leve gimiendo derramó una lágrima,
Brotó luciente, de perfumes llena,*

²² Cito a Isabel de Castro (1990: 256): «En la versión de Florentino Sanz las cuatro estrofas del poema *Warum sind denn die Rosen so blass...* están constituidas por una serie de interrogaciones retóricas [...] '¿por qué, dime bien mío, las rosas / tan pálidas yacen?...!' ».

²³ Es difícil determinar las influencias, pero observemos los primeros versos de las siguientes rimas de Bécquer cuyo comienzo a veces se reproduce en paralelismo a lo largo de la rima; rima VIII: Cuando miro el azul horizonte; rima XIX: Cuando el pecho inclinas...; rima XXV: Cuando en la noche te envuelven...; rima XXVIII: Cuando entre la sombra oscura...; rima XLII: Cuando me lo contaron sentí el frío...; rima LIX: Cuando volvemos las fugaces horas...Todas estas rimas no fueron publicadas hasta 1871.

Una flor blanca.

y a modo de comparación vuelvo a reproducir al estrofa inicial del poema de Blanca de Gassó:

*Cuando a la niña -que la Virgen llama-
llevó la brisa celestiales cantos,
Sonrisa tierna de querub [sic] dichoso
Vagó en sus labios.*

Ésta es una de las composiciones más conseguidas de Blanca de Gassó. La niña llamada a la compañía de Dios deja, como prueba de su inocencia al mundo, una flor blanca que brota de su tumba. El tema, delicadamente romántico y lleno de sensibilidad poética, es raramente superado en este libro.

La azucena también va a ser emblema de pureza, y la autora se identifica con alguien muy querido merced a la inocencia que representa la flor en la copla titulada «Símbolo de pureza» (pág. 118):

*Enamoran a mi bien
Las azucenas tempranas:
¿Qué mucho que la enamoren,
si emblema son de su alma?*

La flor aparece nuevamente para identificarse con la niñez en el poema titulado «Edad feliz» (pág. 30) y ella misma se define como una niña en la composición titulada «La niñez» (pág. 40). La ilusión también será motivo de comparación con la flor en el poema titulado «Flor de ilusión» (pág. 149), en una deliciosa copla:

*Es la ilusión en la vida
La más seductora flor:
Mágica planta que brota
en medio del corazón.*

«La barquilla» (pág. 96), para concluir, relatará en forma de parábola las virtudes que adornan la niñez.

2.2.2.5. Los sentimientos.

Los sentimientos en los poemas de Blanca de Gassó no tienen un fin amoroso, pues ni su edad ni el ambiente que rodea el libro están acordes con una relación sentimental adulta. Los destinatarios de estos sentimientos vagos son diversos, y su deseo siempre será de tipo fraternal y desinteresado. En la composición titulada «Los amores» (pág. 45), esboza una especie de declaración de intenciones de lo que ella entiende por amor:

*Son amores
Los mejores:
Amor de sencilla infancia,
Amor tierno paternal,
Amor divino del cielo
Y amor de la caridad.*

El deseo del bien a los demás se ve representado en la copla titulada «Mi deseo» (pág. 124), y el cariño por otra persona le lleva a componer la copla titulada «Recuerdo» (pág. 174):

*Si una mariposa blanca
En torno de ti voltea,
Recuerdos de mi cariño
A tu corazón le lleva.*

La única ocasión en que alude al amor como sentimiento más definido es en el poema llamado «El crepúsculo de la tarde» (pág. 69), de marcado tono becqueriano en su comienzo, donde la autora pregunta la causa del llanto a un interlocutor que no es sino ella misma:

*¿Por qué, di, niña, un suspiro,
Del corazón triste queja,
Exhalan tus breves labios
Cuando la noche se acerca?
.....
¿Acaso amor, albergando
En tu seno dura flecha,
Hirió tu alma candorosa,
.....*

pero el amor vuelve a ser para la humanidad:

*Suspiro porque la noche
De sombras el mundo llena
Y lloro, sí, porque llora
La humanidad triste y ciega.*

Dios es el destinatario del amor de la autora en, al menos, dos poemas. Son los titulados «El querubín» (pág. 23) y «Amor divino» (pág. 82). También la figura de la madre será la receptora del cariño como en las composiciones tituladas «Ecos dichosos» (pág. 115) y «Lenguaje maternal» (pág. 116). Pero quizá el poema más interesante relacionado con el tema del amor es el titulado «Amor propio» (pág. 77) donde aborda, de distinta manera, un asunto tratado por Ferrán²⁴:

*No te mires tanto niña,
En el cristal de la fuente,
Porque vas a enamorarte,
Y amor propio da la muerte.*²⁵

2.2.2.6. El tema religioso.

El tema religioso, adoptando diversas formas, está presente prácticamente en todo el libro, pero en ciertos poemas el tono religioso prima sobre los demás ya apuntados. Existen dos composiciones que desarrollan cantos a la Virgen: «Plegaria a la Virgen» (pág. 37) y «En el día de la Virgen» (pág. 113); también dos son los poemas que tienen la caridad como centro «La caridad» (pág. 141)²⁶, y *La limosna* (pág. 90). Este último desarrolla en un romancillo el tema del viejo pobre y enfermo que, socorrido por una niña, se transforma en un ángel.

La grandeza de Dios es cantada en diferentes composiciones como en

²⁴ Compárese con la copla VII de Ferrán aparecida en *La soledad*: «En este mundo hay dos cosas / que evitar es menester: / el amor de uno a sí mismo / y el rencor de una mujer». Esta copla está recogida por Manuela Cubero Sanz (1965: 226).

²⁵ El resaltado es de la autora.

²⁶ La caridad como tema también es desarrollada por Ferrán en la copla XCV: «Escuchad compañeritos, / mis palabras son verdades: / *nunca miréis con desprecio / al que mendiga en la calle*». Copla recogida por Manuela Cubero Sanz (1965: 241).

«Verdadera ciencia» (pág. 99), que exalta las virtudes de La Biblia:

*De cuantas ciencias sabía
Sacó en limpio Salomón
Que el libro en que más se aprende
Es el gran libro de Dios.*

o el titulado «Grandeza del Criador» (pág. 148):

*Del Hacedor la grandeza
¡Cuán bien se puede admirar...
Por dosel teniendo el cielo
Y por pavimento el mar!*

Otros resaltan el poder de Dios sobre las criaturas como «Poder de Dios» (pág. 167), «El mensaje» (pág. 125), «Voz de la creación» (pág. 36), «Dones» (pág. 53), «Aspiración del alma» (pág. 142) o «Edén» (pág. 109) que reza así:

*Luz, belleza y armonía
Que en el suelo halla el mortal,
Copia son leve y sombría
Del Edén de eterno día
En la cumbre celestial.*

Por último, y dentro también del tema religioso, encontramos la libertad en Dios, exaltada en el poema «Cielo sin nubes» (pág. 95); dos dedicados a la salvación del alma: «Morada celestial» (pág. 169) y «Lo que son las estrellas» (pág. 146), y una composición dedicada a la pasión de Cristo, la titulada «Tres flores» (pág. 86).

2.2.2.7. «Tempus fugit».

El tema del tiempo que corre veloz, confiriendo un sentido de provisionalidad a la vida terrena, tan del gusto de la autora, aparece en tres ocasiones a lo largo del libro. Este tema, tratado también por Ferrán²⁷, está profundamente imbricado en la temática general del libro, presidida por el sentimiento de renuncia a los bienes mundanos. Llamen la atención estas

²⁷ Vid, Manuela Cubero Sanz (1965: 122-123.)

reflexiones, más propias de la madurez, en una autora de la juventud de Blanca de Gassó. En la composición titulada «Despedida de los ángeles» (pág. 59) aparece nuevamente la flor como símbolo de pureza acompañando al tema:

*Cuando al cielo vuela un ángel,
Nace en el suelo una flor,
Que dice al mortal: -La vida
Es breve cual un ¡adiós!-*

Más claramente aparece en la seguidilla titulada «La vida» (pág. 154), donde introduce la antítesis primavera-invierno para recalcar el tema, que enlaza también con el «Ubi sunt»:

*De ese verdor florido,
Que mayo ostenta,
Al rigor del invierno,
¡Ay! ¿qué nos queda?
Así es la vida;
A la vejez caduca
Veloz camina.*

Con más ligereza reproduce el tema en la composición llamada «La luna y el lago» (pág. 68):

*Dice el rayo de la luna,
Que en el lago se retrata:
-Soy la dicha pasajera,
Que se busca y no se alcanza.*

2.2.2.8. Canciones infantiles.

Existe un grupo de poemas que denomino canciones por estar dedicadas, en ocasiones, a acompañar juegos infantiles y son susceptibles de ser acompañadas por música. Este es el caso de dos composiciones que podrían denominarse canciones de corro, pues parecen estar indicadas para este juego; son las tituladas «La rueda» (pág. 170) e «Invitación» (pág. 24), que comparten la característica común de incluir un estribillo que se repite para conferir musicalidad -y la monotonía que el juego requiere- a las composiciones. El estribillo de la segunda que he mencionado es el

siguiente:

*¡Venid, niñas bellas,
Venid a cantar,
Y en rueda festiva
Graciosas girad!*

La composición titulada «El nido» (pág. 41) incluye un estribillo como las anteriores. La utilización de diminutivos junto con el tema -un grupo de niñas ahuyentan a un niño que pretendía coger un nido- le proporcionan un tono de canción infantil. Estas características estarán presentes también en «La estrella de la mañana» (pág. 136). «Al despertar» (pág. 60) no es sino una oración matinal infantil.

2.2.2.9. Otros temas.

Algunos poemas desarrollan otros temas menos definidos. La composición titulada «Vía terrenal» (pág. 168) alude al destino incierto del hombre, a la incertidumbre de la salvación:

*Vamos todos en la tierra
Marchando por un camino;
Unos llegan a la cumbre,
Los otros al precipicio.*

Otro desarrolla el tema de la belleza, como «Las dos bellezas» (pág. 72):

*La belleza del rostro
Flor es de un día;
La belleza del alma,
Flor siempre-viva.²⁸*

Para concluir, son resaltables dos composiciones que desarrollan temas con un cierto esquema narrativo, serán «La ciegucecita» (pág. 161) y «Las

²⁸ El resaltado es de la autora. Esta alusión a las flores como representación de sentimientos aparece en *La soledad* de Ferrán, en el cantar LXXVI: «Me han dicho que hay una flor, / de todas la más humilde; / flor que quisiera yo darte, / flor llamada *no me olvides*».

coronas» (pág. 83).

3. CONCLUSIÓN

Ante todo debemos constatar que nos encontramos ante una autora dotada de una especial intuición para la creación poética. Su conocimiento del oficio se traduce en el empleo de hasta trece formas métricas diferentes. Blanca de Gassó conoce la copla y ya la maneja con soltura .

Existe una tremenda influencia del cantar popular y del cantar imitado en ciertos autores de la segunda mitad del siglo XIX. Sin detallar las influencias específicas que ciertos autores pudieron ejercer sobre Blanca de Gassó, vemos que de su obra se desprende un tremendo amor por ciertas formas populares y un afán por la concisión que la conduce a la composición de cantares.

Indudablemente, Blanca participó del ambiente poético que reinó durante este período: asimiló las lecturas de poetas como Ferrán o Bécquer, trasladando el espíritu de la nueva poesía a su propia obra. Sea como fuere, su obra se vio quebrada por su temprana muerte; sin duda podría habernos ofrecido una obra de madurez muy superior a la que nos legó.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, J. L. (1980) *Historia de la Literatura Española*, Tomo IV, Madrid: Gredos.
- BAEHR, Rudolf. (1984). *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. (1975). *Rimas*, ed. de José Pedro Díaz, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos castellanos.
- CASTRO GARCÍA, M^ª Isabel de. (1990). «Presencia de Heine en las imitaciones eruditas del cantar popular», *EPOS*, UNED, vol. VI.
- COSSÍO, José María (1960): *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*. Madrid, Espasa- Calpe, vol. I.

- (1956) «Sobre el clima pre-becqueriano» en *Homenaje a J. A. van Praag*, Amsterdam. Librería Española «Plus Ultra», 38-43.
- CUBERO SANZ, Manuela. (1965). *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas..
- FERRÁN, Augusto: *Obras completas*, ed. de José Pedro Díaz, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1969.
- GASSÓ Y ORTIZ, Blanca de.(1867). *Corona de la infancia. Lecturas poéticas y canciones para niños*. Precedidas de un prólogo por la señorita doña Ángela Grassi. Madrid: Imprenta y estenotipia de Ribadeneyra..
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1984). *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. (1983). *Métrica española*. Barcelona, Labor.