
LA CIEGA DE
MANZANARES
Poesía y conciencia
una voz del siglo XIX

MARÍA FRANCISCA
DÍAZ CARRALERO RODELGO

Edición y estudio crítico
Julián Granados García de Tomás

*No hay noche
que mi alma coja
la luz
siempre es desvelo
del corazón.*

*La Poesía
es el lenguaje
del alma
cuando no ven
los ojos
y la verdad
guía el camino.*



SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO



LA CIEGA DE MANZANARES

Poesía y conciencia
una voz del siglo XIX

MARÍA FRANCISCA
DÍAZ CARRALERO RODELGO

Edición y estudio crítico

Julián Granados García de Tomás

© 2026, Julián Granados García de Tomás

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, así como su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin autorización expresa del titular de los derechos.

Esta edición se basa en la recopilación, fijación y estudio crítico de los textos atribuidos a **María Francisca Díaz Carralero Rodelgo**, conservados en fuentes impresas y documentales de los siglos XIX y XX.

La presente obra no moderniza la ortografía ni corrige los textos originales, salvo en los casos expresamente indicados en los criterios de edición.

Diseño y maquetación:
Julián Granados García de Tomás

Sociedad Menéndez Pelayo. 2026

DOI: <https://doi.org/10.55422/ppsmmp.65>

Depósito legal: — CR 94-2026



María Francisca por el ilustrador Vicente Urrabieta Ortiz (Madrid 1850)

Contenido

1. INTRODUCCIÓN.....	VIII
2. NOTA DEL AUTOR.....	XII
3. CRITERIOS DE EDICIÓN.....	XIV
I. MARCO GENERAL DEL ESTUDIO.....	1
1. Alcance y propósito.....	1
2. Contexto histórico, social y literario	2
II. CORPUS POÉTICO.....	5
1. Alcance y límites.....	5
2. Criterios de fijación y presentación de los textos	6
3. Poemas.....	7
III. ANÁLISIS MÉTRICO Y RETÓRICO.....	53
Poema 1 · «A la Reina Isabel II».....	55
Poema 2 · «A la Reina María Cristina»	60
Poema 3 · «Al Ilustrísimo Señor Obispo de Ávila».....	65
Poema 4 · «A la Virgen del Pilar»	70
Poema 5 · «A D. José Nicolás de Azara y Pereda».....	75
Poema 6 · «Salve a la Virgen»	80
Poema 7 · «A Granada».....	86
Poema 8 · «Décima demostrando mi edad y familia»	91
Poema 9 · «Oda al vergel».....	96
Poema 10 · «El ruiseñor y el canario».....	101

Poema 11 · «Adiós, corte de España tan querida».....	106
Poema 12 · «Nací, y en el nacer quedeme ciega»	111
Poema 13 · «Según se me ha noticiado».....	115
Poema 14 · «Unas hermosas gigantas...»	120
Poema 15 · «Vosotros que estáis sentados»	125
Poema 16 · «Hoy te vengo a saludar»	128
Poema 17 · «Una ciega también tiene sus deseos».....	132
Poema 18 · «Y no llores si a tus ojos»	137
Poema 19 · «¿Por qué tu muerte lloramos?».....	141
Poema 20 · «¿Quién ha perdido el papel?».....	144
Poema 21 · «Tuve, ángel de mis amores»	148
Poema 22 · «Muy joven te conocí».....	152
Poema 23 · «Ved que mi imaginación».....	156
Poema 24 · «¿A dónde podrá llegar...».....	160
Poema 25 · «Para tomar la medida».....	164
Poema 26 · «Si hemos de hablar de opinión»	168
Poema 27 · «¿Quién por saber se desvela?»	172
Poema 28 · «¿Por qué la parca fiera...».....	176
Poema 29 · «Es el caballero Méndez».....	181
Poema 30 · «Inter farinam me insolvo»	184
Poema 31 · «En los harapos y el lujo»	188
Poema 32 · «Divina flor purpurina».....	191

Poema 33 · «Colmado mi corazón».....	196
Poema 34 · «Sepulta noche eterna».....	200
Poema 35 · «Al resplandecer la aurora».....	203
Poema 36 · «En el examen presente».....	208
Poema 37 · «Ya que a la corte he venido».....	212
Poema 38 · «Se aflige mi corazón»	216
Poema 39 · «Yo no puedo admirar el sol radiante».....	220
Poema 40 · «Este siglo que surcamos».....	224
Poema 41 · «¿A quién viniste a herir, oh regicida»	229
Poema 42 · «Apenas yo pisé tu hermoso suelo»	234
Poema 43 · «¿Con que vas a ser actriz?»	238
Poema 44 · «En el Colegio te oí».....	242
Poema 45 · «Juzgue Apolo mi númen».....	246
Poema 46· «Hoy Apolo está enojado».....	252
Poema 47· «Una mujer dijo rindio».....	256
Poema 48 · «¿Qué tertulia primorosa».....	260
Análisis filológico general.....	265
IV. ORGANIZACIÓN TEMÁTICA.....	275
1. Poesía devocional y religiosa	275
2. Poesía cívica y circunstancial.....	276
3. Poesía autobiográfica y de la ceguera	277
4. Poesía moral y sentenciosa.....	278

5. Poesía satírica y jocosa	279
6. Poesía amorosa	280
7. Poesía de gratitud, súplica y reconocimiento.....	280
Observación final de método	281
V. MIRADAS, VOCES Y MEMORIAS.....	283
1. Viajeros extranjeros y literatura de viajes.....	283
2. Genio natural y reconocimiento: la mirada de los escritores españoles.....	285
3. Escritoras y mediación femenina.....	286
4. Prensa, archivo y memoria cultural.....	288
5. Figuras de legitimación simbólica: Homero, Milton, profetisa, musa popular	289
6. De la experiencia al símbolo.....	290
7. Improvisación y voz femenina.....	292
8. Nota metodológica sobre los testimonios reunidos	293
9. Del encuentro al símbolo	343
VI. TEXTOS CLAVE	347
El prólogo latino a José Nicolás de Azara	347
CONCLUSIÓN.....	353
Lugar literario y sentido del corpus	353
Un hallazgo al final del camino	357
EPÍLOGO	361
Una voz que merece memoria.....	361

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	365
Fuentes hemerográficas y periódicas (siglo XIX)	365
Libros de viajes, memorias y testimonios literarios	366
Obras poéticas, críticas y ensayísticas relacionadas	367
Estudios históricos y documentación posterior	367
Nota metodológica final.....	367

1. INTRODUCCIÓN

Este libro no nace de una certeza, sino de una pregunta:

qué queda de una voz cuando el tiempo ha borrado los lugares donde fue escuchada.

Los poemas reunidos en estas páginas pertenecen a una mujer que vivió y compuso —o, más exactamente, dijo— sus versos en un mundo donde la palabra circulaba antes por la voz que por el papel. Fueron textos pensados para un momento concreto, para un destinatario preciso, para una situación viva. Muchas de esas composiciones no aspiraban a durar; sin embargo, algunas lo hicieron.

La edición que el lector tiene entre las manos no pretende corregir, embellecer ni normalizar esos textos. Tampoco busca elevarlos a un lugar que no les corresponda. El propósito ha sido otro: reunirlos, leerlos con atención y permitir que vuelvan a decirse desde lo que son. Por ello, se han respetado las formas, las irregularidades, las repeticiones y los límites propios de una poesía oral y circunstancial.

Desde esa misma perspectiva se ha concebido el estudio que acompaña a los poemas. No ofrece una interpretación cerrada ni una lectura definitiva, sino un marco desde el cual acercarse a ellos sin prejuicios: atendiendo a su métrica, a sus recursos retóricos, a sus funciones sociales y a las condiciones reales en que fueron creados y transmitidos.

La figura de María Francisca Díaz Carralero Rodelgo, conocida como la Ciega de Manzanares, ha sido evocada durante décadas desde la anécdota, la admiración biográfica o el asombro ante su capacidad improvisadora. Sin embargo, su obra poética —dispersa, fragmentaria y transmitida de forma irregular— no había recibido hasta ahora una lectura sistemática que devolviera centralidad a los textos y permitiera comprenderlos como lo que son: poemas concebidos para ser dichos, escuchados y reconocidos en su tiempo.

Este volumen nace de una convicción sencilla y exigente a la vez: no es posible valorar con justicia una voz literaria sin leerla de manera completa, con método y sin prejuicios. Frente a aproximaciones parciales o meramente evocadoras, la presente edición propone un recorrido integral por el corpus poético conservado, fijado con criterios filológicos explícitos y analizado desde su propia lógica de producción.

La poesía aquí reunida no surge del libro ni del gabinete, sino del espacio social: plazas, caminos, salones, ceremonias, actos públicos y encuentros circunstanciales. Se trata de una escritura ligada a la oralidad, a la ocasión y al destinatario concreto. Esa condición explica tanto su vitalidad originaria como su posterior invisibilización dentro de los relatos literarios dominantes. Este volumen asume esa tensión sin tratar de resolverla artificialmente: no convierte a su autora en una figura canónica en sentido estricto, pero tampoco la reduce a una curiosidad pintoresca o meramente biográfica.

La obra que aquí se presenta muestra una notable diversidad de formas y funciones: súplicas dirigidas a autoridades civiles o religiosas, alabanzas circunstanciales, composiciones devocionales, poemas morales, sátiras leves, textos autobiográficos, versos de gratitud y piezas de reflexión íntima. Esta variedad no debe entenderse como dispersión, sino como reflejo de una práctica poética sostenida en el tiempo, consciente de sus medios y adaptada a contextos cambiantes. La reiteración de determinados moldes métricos —décimas, redondillas, quintillas— junto a la presencia significativa de formas cultas como el soneto o la octava real revela una competencia técnica mayor de la que suele atribuirse a la improvisación oral.

Esta escritura nace de una circunstancia vital extrema. Ciega desde el nacimiento, sin formación reglada y dependiente en gran medida de la benevolencia ajena, hizo de la palabra un instrumento de relación con el mundo. Sus versos no proceden del ocio ni del prestigio literario, sino de la necesidad: necesidad de comunicarse, de agradecer, de

pedir, de explicarse, de afirmar la propia dignidad y, en muchos casos, de sobrevivir. Esta condición no empobrece su poesía; por el contrario, le confiere una densidad humana y ética difícil de ignorar.

Uno de los ejes más persistentes del corpus es la reflexión sobre la ceguera. No aparece solo como limitación física, sino como categoría simbólica desde la que se interpreta el mundo: ver con el entendimiento, comprender sin ojos, sostener la dignidad en la carencia. La tensión entre luz y oscuridad articula una visión moral y espiritual que atraviesa buena parte de los textos y les otorga coherencia interna.

Desde una perspectiva histórica, estos poemas constituyen también un testimonio de notable valor. Reflejan prácticas sociales, jerarquías, creencias, formas de sociabilidad y modos de relación entre escritura y vida cotidiana, filtrados por una voz femenina que rara vez tuvo acceso pleno al espacio público de la cultura escrita en el siglo XIX. Su poesía ocupa así un lugar intermedio entre lo popular y lo letrado, entre la oralidad y la fijación escrita, entre la necesidad vital y la voluntad expresiva.

La edición que se ofrece respeta escrupulosamente la materialidad de los textos. Las variaciones, vacilaciones y repeticiones forman parte del propio modo de producción y transmisión de esta poesía y deben leerse como tales. El análisis que acompaña a los poemas se apoya exclusivamente en los textos aquí fijados, sin interpolaciones ni reconstrucciones conjeturales.

Este libro no pretende cerrar el estudio ni fijar una interpretación definitiva de la obra. Asume desde el inicio su carácter necesariamente provisional y abierto. Su objetivo es ofrecer una base sólida y legible desde la que seguir investigando, comparando y leyendo.

Por encima de todo, este volumen aspira a restituir una experiencia de lectura: permitir que la voz vuelva a escucharse, no como eco lejano de una biografía singular, sino como práctica poética concreta, situada y reconocible. Leer estos poemas hoy implica aceptar su

diferencia y, al mismo tiempo, reconocer en ellos una forma legítima de creación literaria del siglo XIX, tan real y significativa como otras mejor conservadas.

2. NOTA DEL AUTOR

Este libro nace de una pregunta que me ha acompañado durante años: cómo es posible que una mujer que fue escuchada, citada y valorada por tantas personas en su tiempo haya terminado casi borrada de la memoria. María Francisca Díaz Carralero Rodelgo —la Ciega de Manzanares— no fue una figura marginal mientras vivió. Fue conocida, buscada, recordada. Y, sin embargo, hoy apenas se la nombra.

Cuando publiqué mi primer libro, tuve la sensación de que algo había quedado incompleto. No por falta de datos, sino porque quizá no supe conceder a su voz el espacio necesario para ser escuchada de verdad. Con el paso del tiempo, esa intuición no se disipó; al contrario, fue tomando forma hasta convertirse en la necesidad de volver a leerla con más calma, con más atención y con menos prisa por explicar.

Este volumen no nace de una ambición teórica ni del deseo de rebatir lecturas ajenas. Nace de una responsabilidad más sencilla y, a la vez, más exigente: volver a leer. Aceptar los poemas tal como son, con sus repeticiones, su sencillez, sus aciertos y también sus límites, porque todo ello forma parte inseparable de la vida desde la que fueron dichos y escuchados. No he querido embellecerlos ni justificarlos, sino reunirlos, ordenarlos y permitir que hablen por sí mismos.

A medida que avanzaba en el trabajo comprendí que el problema no era solo de memoria, sino de atención. Ha sido recordada muchas veces, pero pocas veces leída con verdadera atención. Su figura ha despertado curiosidad, simpatía o admiración, pero sus textos rara vez han ocupado el centro. Este libro intenta, modestamente, desplazar la mirada: pasar de la anécdota a la palabra, del personaje a la escritura.

No sé si lo he conseguido, ni me corresponde afirmarlo. Este libro no pretende cerrar nada ni fijar un juicio definitivo. Quiere ser, simplemente, una invitación a detenerse, a leer despacio y a escuchar una voz que existió de verdad y que todavía puede decirnos algo.

Si estas páginas logran que alguien se acerque a sus poemas con atención —aunque sea por un instante—, el trabajo habrá tenido sentido.

3. CRITERIOS DE EDICIÓN

3.1 Fijación del texto

Los poemas que integran este volumen se reproducen a partir de los testimonios conservados, sin intervención correctora ni actualización estilística. El propósito de esta edición no es ofrecer versiones regularizadas o formalmente depuradas, sino presentar los textos tal como han llegado hasta nosotros, con sus irregularidades y particularidades formales.

No se han corregido incongruencias métricas, repeticiones, asimetrías estróficas ni aparentes descuidos expresivos. Estos rasgos forman parte constitutiva de una obra ligada a la improvisación, a la oralidad y a circunstancias concretas de producción y recepción, y deben leerse como tales.

3.2 Ortografía y puntuación

Se han respetado, en lo esencial, las grafías y usos ortográficos propios de la época, incluidas acentuaciones hoy en desuso y variantes internas dentro de un mismo poema. La puntuación se ha mantenido conforme a los testimonios originales siempre que la lectura resulte clara y no genere ambigüedad.

Solo en casos puntuales —cuando la disposición de los signos pudiera dificultar seriamente la comprensión— se ha optado por una intervención mínima, guiada exclusivamente por criterios de legibilidad y coherencia interna. No se han unificado variantes ni corregido oscilaciones internas, consideradas parte del modo de transmisión y del carácter oral de estos textos.

3.3 Organización del corpus

La ordenación de los poemas responde a un criterio editorial razonado que combina consideraciones temáticas, formales y documentales. No se ha impuesto un orden estrictamente cronológico —a

menudo imposible de establecer con certeza— ni una secuencia puramente temática que pudiera desdibujar la diversidad funcional del conjunto.

El objetivo ha sido ofrecer una disposición que permita leer el corpus como una unidad coherente, respetando al mismo tiempo la variedad de registros, tonos y circunstancias que caracterizan esta producción poética.

3.4 Numeración y títulos

La numeración de los poemas es editorial y se ha establecido con fines prácticos de referencia y análisis; no responde, por tanto, a una ordenación original de la autora.

Los títulos proceden, según los casos, de encabezamientos conservados, de los incipits del poema o de denominaciones descriptivas necesarias para su identificación. Cuando no derivan directamente del texto original, se han adoptado formulaciones sobrias y funcionales, evitando interpretaciones o valoraciones implícitas.

3.5 Criterios de análisis

El análisis poético desarrollado en este volumen se rige por un criterio uniforme aplicado a todo el corpus, sin jerarquías previas entre composiciones. El tema y el tono se determinan a partir del contenido explícito de cada texto, evitando proyecciones externas o interpretaciones ajenas a su formulación.

El estudio retórico se limita a los recursos efectivamente presentes, descritos según su función comunicativa y expresiva. El análisis métrico se basa en el cómputo silábico, la identificación estrófica y el examen de la rima, respetando siempre el texto fijado y sin introducir correcciones.

El propósito no es imponer una lectura cerrada, sino ofrecer herramientas claras y verificables que permitan comprender el funcionamiento formal y expresivo de los poemas.

Esta edición no aspira a agotar el estudio de la obra ni a fijar una interpretación definitiva. Su objetivo es ordenar, presentar y analizar con rigor un corpus que durante largo tiempo ha sido leído de manera fragmentaria o superficial, dejando abierto el juicio crítico para futuras lecturas y estudios.

3.6 Convenciones de análisis

El cómputo silábico se realiza conforme a los criterios tradicionales de la métrica española, teniendo en cuenta sinalefas, hiatos y demás licencias métricas cuando resultan pertinentes.

Los esquemas de rima se representan mediante letras mayúsculas (ABAB, ABBA, etc.), y se emplean letras minúsculas cuando es necesario distinguir subestructuras internas. La numeración de los poemas es siempre editorial y se mantiene constante a lo largo de todo el volumen para facilitar la referencia cruzada.

I. MARCO GENERAL DEL ESTUDIO

1. Alcance y propósito

El objetivo principal de este estudio no es ampliar el caudal biográfico disponible sobre María Francisca, sino examinar sus poemas como productos literarios con rasgos propios, susceptibles de análisis formal, temático y retórico. Se parte de la convicción de que solo una lectura atenta de los textos permite valorar con justicia una práctica poética históricamente situada y comprender su funcionamiento interno.

Para ello, se adopta una perspectiva que atiende a la relación entre forma, función y contexto, evitando tanto la idealización como la reducción anecdótica. La poesía de María Francisca responde a una práctica ligada a la oralidad, a la circunstancia y a la función social del decir poético. Sus composiciones surgen de situaciones concretas — peticiones, agradecimientos, celebraciones, exhortaciones o lamentos— y están concebidas para ser pronunciadas ante destinatarios reales. Esta funcionalidad no supone una merma estética, sino una lógica compositiva que orienta la elección de metros, estrofas y recursos retóricos.

Uno de los aspectos abordados en este estudio es la relación entre condición vital y discurso poético. La ceguera aparece cuando resulta pertinente desde el punto de vista textual y simbólico, pero no se convierte en una clave interpretativa exclusiva. Se opta así por un enfoque equilibrado que permita reconocer su presencia sin transformarla en principio explicativo único.

El análisis poético desarrollado en este volumen se aplica de forma individual y sistemática a cada uno de los poemas, atendiendo en primer lugar a su contenido, tono, recursos expresivos y estructura métrica. Solo a partir de ese estudio particular se propone, en una fase posterior, una lectura transversal del conjunto que permita reconocer

afinidades, recurrencias y núcleos temáticos compartidos, sin imponer categorías previas ajenas a los textos.

El propósito de este apartado no es clausurar interpretaciones, sino ofrecer un marco de lectura riguroso y operativo. La exposición busca claridad sin renunciar a la precisión, de modo que el lector disponga de herramientas suficientes para acercarse a los textos con atención crítica y autonomía interpretativa.

2. Contexto histórico, social y literario

La actividad poética de María Francisca se desarrolla en un tiempo en el que el verso cumple una función pública claramente definida. La poesía circula en espacios concretos —calles, posadas, celebraciones religiosas, reuniones privadas o actos cívicos— y responde a situaciones precisas. No se trata de una escritura concebida para el libro como objeto autónomo, sino para la voz, la ocasión y el destinatario. Esta condición determina tanto la forma de los textos como su diversidad temática y métrica.

Esta práctica se inscribe en una tradición viva de oralidad e improvisación característica del siglo XIX. La improvisación, lejos de implicar ausencia de técnica, presupone el dominio de esquemas métricos, recursos retóricos y fórmulas expresivas que permiten responder con rapidez y eficacia a una circunstancia concreta. La recurrencia de determinados metros y estructuras obedece así a criterios de funcionalidad comunicativa y reconocimiento social.

Desde el punto de vista social, su posición resulta ambigua. No pertenece a los circuitos académicos ni a los espacios institucionales de legitimación literaria, pero tampoco permanece al margen de ellos. Sus poemas dialogan con autoridades civiles y religiosas, con figuras de relieve cultural y con miembros de las élites locales, desde una posición de desigualdad asumida que se traduce en estrategias discursivas bien definidas: súplica, elogio, humildad retórica y apelación moral.

La condición femenina introduce un eje decisivo de lectura. En un contexto que restringía el acceso de las mujeres al espacio público de la escritura, la autora afirma reiteradamente su derecho a hablar y a ser escuchada, no mediante un discurso reivindicativo explícito, sino a través de procedimientos de legitimación heredados de la tradición retórica y adaptados a su situación concreta.

La ceguera atraviesa su obra como experiencia vital y como categoría simbólica, pero no actúa como rasgo exclusivo ni totalizador. Aparece cuando resulta pertinente para el sentido del poema y contribuye a una reflexión más amplia sobre conocimiento, dignidad y posición social, sin convertirse en un principio interpretativo único.

En conjunto, se desarrolla una práctica poética situada, funcional y consciente de sus límites. No aspira a subvertir el sistema literario de su tiempo, sino a habitarlo desde una posición periférica, utilizando los recursos disponibles para hacerse oír. Leer su obra desde este marco permite valorarla con mayor precisión histórica y literaria, atendiendo tanto a sus condicionantes como a sus logros expresivos.

II. CORPUS POÉTICO

1. Alcance y límites

Delimitar el corpus poético no constituye una operación neutra ni automática. La conservación de los textos ha sido irregular y, en muchos casos, depende de circunstancias ajenas a la voluntad de la autora. Este apartado no pretende fijar un canon cerrado, sino exponer con claridad qué materiales se incluyen en esta edición, con arreglo a qué criterios y dentro de qué límites.

El conjunto reunido en este volumen está formado por composiciones atribuibles con un grado razonable de certeza documental. Se incluyen poemas conservados en impresos, manuscritos, publicaciones periódicas o testimonios indirectos suficientemente consistentes como para justificar su incorporación. La decisión editorial se ha guiado por un principio de prudencia crítica: se ha preferido excluir textos dudosos antes que ampliar artificialmente el conjunto.

Quedan fuera las atribuciones tardías o imprecisas, así como aquellas que dependen únicamente de tradiciones orales no contrastadas. Tampoco se incorporan recreaciones posteriores, adaptaciones ni reescrituras inspiradas en la figura de la autora que no puedan considerarse parte de su producción original. Esta exclusión responde a criterios metodológicos y no implica un juicio de valor sobre dichos materiales.

El corpus presenta una heterogeneidad formal y funcional que debe entenderse como un rasgo constitutivo. Conviven composiciones extensas y breves, piezas solemnes y textos ligeros, versos concebidos para la recitación pública y otros de carácter más íntimo. Esta diversidad no responde a dispersión, sino a una práctica poética estrechamente vinculada a la ocasión, al destinatario y al contexto de enunciación.

Es igualmente importante señalar lo que el corpus no permite afirmar. La ausencia de determinados tipos de composiciones —por ejemplo, obras extensas concebidas para su publicación en volumen— no implica una limitación estética ni una carencia creativa, sino diferencias en las condiciones materiales de producción y circulación. Leer estos textos desde expectativas ajenas a su contexto conduce a interpretaciones distorsionadas.

El conjunto aquí reunido no se presenta como definitivo. Nuevos hallazgos documentales podrán ampliarlo o matizarlo, y esta edición asume ese carácter provisional como una condición inherente al estudio de una obra transmitida de forma incompleta. Definir el alcance y los límites del corpus constituye, así, un ejercicio de transparencia editorial que permite al lector saber qué está leyendo y desde qué marco se propone su análisis.

2. Criterios de fijación y presentación de los textos

Los poemas que se presentan a continuación se reproducen íntegramente y sin intervención correctora, respetando su disposición versal, su ortografía histórica y sus particularidades métricas y lingüísticas. No se han introducido regularizaciones destinadas a homogeneizar el conjunto, puesto que las irregularidades forman parte del propio modo de conservación y transmisión de estos textos.

Cualquier intervención editorial se ha limitado a aspectos estrictamente necesarios para garantizar la legibilidad y se señala siempre que procede. La ordenación responde a un criterio editorial razonado, orientado a facilitar la lectura y, al mismo tiempo, permitir la referencia cruzada dentro del volumen. La numeración de los poemas es editorial y se mantiene constante a lo largo del libro.

3. Poemas

Las composiciones que siguen se presentan sin comentario ni anotación interpretativa, con el propósito de ofrecer al lector un primer contacto directo con los textos antes de cualquier mediación crítica. La lectura continuada del corpus permite apreciar tanto la variedad de registros como la coherencia de una voz poética que, aun adaptándose a contextos diversos, mantiene rasgos formales y expresivos constantes.

Estos poemas fueron concebidos, en su mayoría, para ser dichos y escuchados. Nacen de circunstancias concretas, de destinatarios reconocibles y de situaciones sociales precisas. El lector encontrará aquí súplicas, elogios, composiciones devocionales, poemas morales, piezas satíricas, textos autobiográficos y versos circunstanciales, integrados en una misma práctica poética sostenida en el tiempo.

A partir de este punto comienza la presentación íntegra del corpus. El análisis temático, retórico y métrico se desarrollará en las secciones posteriores del volumen, una vez concluida la lectura directa de los textos.

Poema 1 · A la Reina Isabel II

Clamaré con voz altiva,
Que viva
coronada de laurel
Isabel,
madre indulgente y fecunda,
Segunda.
Y así, con lealtad profunda,
el pueblo exclame conmigo
cuando en altas voces digo:
¡Qué viva Isabel Segunda!

Poema 2 · A la Reina María Cristina

A tus reales pies postrada
está con suma humildad
una ciega, que en verdad,
¡fue siempre tan desgraciada!
No me dejes desolada,
sé ¡oh Reina! conmigo pía;
sedienta estoy de alegría,
y pues hoy te llego a hablar,
tu favor debo esperar,
Cristina, por ser tu día.

Poema 3 · Al Ilustrísimo Señor Obispo de Ávila

Sencilla la virtud humilde crece
del mundanal orgullo retirada;
mas como flor bendita y delicada,
a los ojos de Dios, grande aparece.
Él sus tesoros de bondad ofrece,
y ella con su poder siempre escudada,
es por el débil con afán buscada
y al blando arrullo del candor se mece.
Tal fuisteis, Carrascosa; Dios un día
vuestro carácter contempló sencillo,
y el cargo episcopal hoy os confía,
para aumentar de nuestra Iglesia el brillo,
y para ser, al pie de los altares,
la gloria y protección de Manzanares

Poema 4 · A la Virgen del Pilar

A los pies, Madre mía,
de tus altares
llega humilde la ciega
de Manzanares;
ciega y postrada,
tu grandeza presente,

mas no ve nada.
No veo de tu templo
las anchas naves,
tu bendita Capilla,
tus frescos suaves.
Con mi amargura,
no alcanzo a ver, Señora,
tu imagen pura.
Sepulta noche eterna
mi vida en llanto
y hoy a tus pies rendida
gozosa canto;
que mi deseo,
con los ojos del alma,
todo lo veo.
Yo siento en mí entusiasmo
regocijada,
la inmensa concurrencia
tan animada,
que cada día
a tu templo acoge,
Virgen María.
Yo escucho como latén

los corazones,
al dirigirte todos
sus oraciones.
¡Qué dulce encanto,
es oír como besan
tu Pilar Santo!
Riega constantemente
tu escalinata,
una lluvia dulcísima
de cobre y plata.
Yo, Madre mía,
sólo puedo ofrecerte
mi poesía.
Yo de remotas tierras
aquí he venido,
a cumplirte, Señora,
lo prometido;
y en dulce calma,
un suspiro te dejo
con toda mi alma.
Préstame, Madre mía,
gracia y aliento,
para que siempre cante

con dulce acento
gratas memorias,
mis penas y tristezas
y a más tus glorias.
Libra a tus nobles hijos
de peste y guerra,
y torna en paraíso
su fértil tierra;
pues Tú, Señora,
eres de todo el reino
la protectora.
Adiós, Virgen bendita,
Reina del Cielo,
de los zaragozanos
gloria y consuelo;
que a tus altares
pueda volver la ciega
de Manzanares.

Poema 5 · A D. José Nicolás de Azara y Pereda

¡Insigne Azara! Tu ilustre memoria
con tu eterno renombre conocido,
en los folios extensos de la historia
ocuparán un sitio distinguido.

Elevado hasta el templo de la Gloria
por ese gran talento esclarecido,
protector de las artes y las ciencias,
todos alabarán tu inteligencia.

¿Por qué a nuestro pesar la Parca fiera
te quiso demostrar, cortando impía,
el estambre vital de tu carrera?

Pero resuena más de día en día
tu fama sempiterna, y postrimera,
que al universo colma de alegría,
y aun tu mismo sepulcro se envanece
de tus míseros restos que permanece.

¿Qué le dio mayor honor?

El valor.

¿Qué dispensó a su nación?

Protección.

¿Y a la ciencia más notoria?

Gloria.

Su sempiterna memoria
en el orbe, tan sin par,
tres cosas hacen brillar:
valor, protección y gloria.
¿Por ventura es nuestra vida
la que turba nuestra calma
y la que en el cuerpo y alma
se demuestra contenida?
No, que la más preferida
es la que suele brillar
después del hombre espirar,
que le da póstuma fama,
y la que en ferviente llama
va luciente sin cesar.
Cuando un genio interesante
desea sobresalir
y se quiere distinguir
de aqueese vulgo ignorante,
luce su antorcha brillante
en el campo y extensión
de noble imaginación
con las prendas que atesora
el noble Azara que mora

en la perpetua mansión.
Del britano ambicioso que exigía
a la España un tributo comercial,
quedó burlada su ambición impía
por tu genio y talento natural;
y, por tu singular sabiduría,
a la nación libraste de ese mal:
dígalo Pío Sexto entusiasmado,
pues que en su tiempo a Roma has libertado.

Poema 6 · Salve a la Virgen

Dios te salve, mar de angustias,
dolorosísima Reina,
madre llena de aflicciones
de misericordia y pena:
vida que al pie de la cruz,
aunque de amarguras llena,
fuiste dulzura del hombre
y suave esperanza nuestra.
Dios te salve, dolorosa,
a ti los suspiros vuelan:
como madre te llamamos,
compareciendo tus penas,

los míseros desterrados
por la culpa, hijos de Eva.
A ti, tórtola afligida,
suspiramos de tristeza,
gimiendo nuestros pecados
y llorando culpas feas
en este valle infeliz
de lágrimas y de penas.
Ea, pues, Señora humilde,
constante abogada nuestra,
vuelve a nosotros benignos
esos tus ojos de perlas
vierten misericordiosos
por nosotros, ¡qué fineza!
Y después de tantos ayes
que en este destierro suenan,
a vuestro hijo piadoso
muéstranos por dulce prenda,
a Jesús, fruto bendito
de tu vientre y de pureza.
Oh clementísima madre,
oh piadosa entre mil penas,
oh dulce y entre amarguras

siempre virgen madre y reina.
Oh María, inmenso mar
de lágrimas y tristeza,
ruega por nos, Santa Madre
de Dios hombre, y a su diestra,
para que seamos dignos
de alcanzar por vuestras penas
los prometimientos altos
de nuestro Señor que reina,
Jesucristo ya glorioso
siglos y edades eternas.
Virgen y madre de Dios.
¡Por siempre alabada seas

Poema 7 · A Granada

¡Salve, invicta Granada!
¡Salve, ciudad hermosa triunfadora;
de moros invadida!
¡Salve, nunca vencida,
pero siempre invicta y vencedora!
Voy a pisar tu suelo
en nombre del Señor de los señores.
Ya se cumplió mi anhelo

de tener el consuelo
visitando la Alhambra con sus flores.
Pero ciega nací, ¡triste destino!,
y no veré tan hechiceros dones,
y sólo el dulce trino
de ruiñor amante
me cantará tus ricas tradiciones.

Poema 8 · Décima demostrando mi edad y familia

Si tal interrogación
a Vds. hacerme place,
en verso se satisface
con esta contestación:
mi edad cinco lustros son
y un año más ya cumplido,
y el oficio que han tenido
mis padres no son señores
sino humildes labradores
que ya su vida han perdido.
Apenas pude ver la luz primera
ya de mi nacimiento al sexto día,
¡hay cielo! que no sé cómo refiera
la desgracia cruel, fatal, impía.

Mi madre cuidadosa, muy ligera,
me aplicó medicinas a porfía,
pero el hado cruel ha permitido
que ambos cristales hubiese perdido.
Siempre tuve afición a la poesía,
educación ninguna he recibido;
sólo celo e inclinación mía
en la lengua latina me ha instruido
un preceptor cuya sabiduría
le hace en esta provincia conocido,
y en el año cuarenta, examinada,
por el mismo quedé certificada.
Se puso un comunicado
por don Agustín Salido,
un poeta conocido,
ya en leyes licenciado.
En la Alhambra de Granada
quedó impreso, según cuenta,
en el año cuarenta,
si no estoy equivocada.
Luego en El Corresponsal
también quedó anotada,
y además llegó insertada

al Boletín Oficial.
En el año cuarenta y uno
Fray Gerundio habló de mí,
aunque jamás merecí
que me elogiara ninguno.
El Heraldo se ocupó,
por ser un caso chocante,
de un poeta que, no obstante,
por este pueblo pasó.
Mas en fin, nada notable
me ha sucedido jamás;
lo que reconocerás
en estado deplorable.
No tengo composiciones
que acaso conservar pueda;
nada impreso se me queda
por ser improvisaciones.

Poema 9 · Oda al Vergel

De los jardines Flora,
fingida por poetas anticuados,
de flores protectora
en los amenos prados,

quiera inspirarme versos adecuados.

Para que así describa

de frondosos vergeles la belleza

y de una fuente viva

cuya inmensa grandeza

ahuyenta del sentido la tristeza.

De los sabios recreo

son todos los vergeles abundantes,

que con grande deseo

en las aves volantes

miran sus corazones palpitantes.

Y al reírse la aurora

cuando vemos brillar aquel lucero

de Venus que enamora

su infante lisonjero

al corazón más tierno y placentero.

Un ambiente de rosa,

viendo además el famoso arbolado,

hilera tan preciosa

que deja consolado

a quien va de pesares agobiado.

Y como la flor crece

cuando el rayo de sol no la mancilla,

lo mismo permanezca
la redacción que brilla
en el vergel de la invicta Sevilla.

Poema 10 · El Ruiseñor y el Canario

Cierto señor propietario
tenía por distracción,
dentro de su habitación,
un ruiseñor y un canario.
Los cuidaba diligente
dos horas cada día;
con ellos se distraía
su dueño constantemente.
Una mañana temprano
el ruiseñor despertó;
sus gorjeos principió
al momento muy ufano.
El canario que dormía
sin acordarse de nada,
con una voz muy pausada
al ruiseñor le decía:
En cantar tienes empeño,
pero ¿cómo, sin cesar,

vienes a manifestar
que tú ya no tienes sueño?
El ruiseñor contestó:
si yo canto con anhelo,
es por dar gracias al cielo
que ver la luz me dejó.
Tenemos obligación,
así todo fiel cristiano,
dar gracias al soberano
de boca y de corazón.
Porque el cielo está propicio
y a todos nos favorece,
y la gratitud se ofrece
por tan grande beneficio.
Nos debemos acordar
de que Dios nos ha criado,
y por eso con cuidado
las gracias debemos dar.
Pues cuanto tiene existencia,
el sol, la noche y el día,
es acto de providencia
y de su sabiduría.

Poema 11 · Adiós, corte de España tan querida

Adiós, corte de España tan querida,
dentro de pocos días ya me ausento;
pero me vuelvo triste y afligida.
Ese jefe leal del movimiento,
aunque me ha visto sola y abatida,
y aunque le dirigí versos sin cuento,
no pude conseguir me concediera
las salas del descanso tan siquiera.
Salud cumplida le conceda el cielo,
como también a su querida esposa
y a las niñas que son dulce consuelo;
mientras que gimo yo triste y llorosa,
por él rogaré a Dios en mi desvelo,
porque jamás he sido rencorosa;
que si él no me ha mirado con clemencia
no me puede faltar la Providencia.

Poema 12 · Nací, y en el nacer quedeme ciega

Nací, y en el nacer quedeme ciega,
y lloré sin saber mi desventura;
hoy sumida en recuerdos y amargura
sólo el llorar mi corazón sosiega.

Su luz, su resplandor el sol me niega;
nunca vi de la luna la hermosura,
ni admiré de la nieve la blancura,
ni vi este rostro que mi llanto riega.
A inspirar compasión no sé si acierte,
este cantar de la divina ciencia,
que me legaste, desgraciada suerte.
¿Quieres que sufra y ceda a tu influencia
arrastrando esta vida hasta la muerte?
Pues mírame sufrírte con paciencia.

Poema 13 · Según se me ha noticiado

Según se me ha noticiado,
¡y ojalá que fuera así!,
me han dicho que viene aquí
un hombre muy ilustrado,
Fray Gerundio, el celebrado
de escritor independiente;
que extrañará ciertamente
mi pobre composición;
pero que su discreción
la recibirá indulgente.
¡Ojalá leer pudiera

tu papel tan deseado
que tengo aquí muy grabado!
Más yo quisiera saber
cómo ha de permanecer
Tirabeque, tu criado.

Poema 14 · Unas hermosas gigantas de la infantería andante

Unas hermosas gigantas de la infantería andante,
que un teatro gigante fueron quizá suripantas,
vinieron de las gargantas del silbador Apenino
al territorio divino de las regiones manchegas,
donde hay el trigo a fanegas y es mejor que el agua el vino.
En la Mancha (y me remito a científicos informes)
había montes enormes de pedernal y granito;
el suelo hasta lo infinito era accidentado, pues,
cual traducen del francés: no sirvan los caballos;
y las gigantas, de callos se iban llenando los pies.
Pero ellas, que no eran bobas, acabada la limpieza
de la casa, con presteza, empuñaron las escobas,
y mientras cantaban trovas de amor, hacia el Mediodía,
cual si fuesen porquería fueron barriendo los cerros:
he aquí de Despeñaperros la cordillera bravía.
La Mancha de montes llena quedó luego lisa y ancha

y así, al lado de la Mancha se eleva Sierra Morena.
Esta tradición amena no carece de interés;
pero al fin fábula es: su origen está patente,
y yo científicamente a explicároslo, pues.
En el humano organismo, muy contadas veces
son los miembros en proporción, y los órganos lo mismo.
Es innegable aforismo que un miembro u órgano crece
si algún otro se empobrece; y así vemos, y es exacto,
que tiene más fino el tacto el que de vista carece.
Toda mujer de pies grandes tiene las piernas delgadas,
y si están desarrolladas ambas cosas, como en Flandes,
pecho en ella no demandes: delgada será de busto;
este es el motivo justo de ser tan llana esta tierra;
porque hay al lado una sierra cuya elevación da susto.

Poema 15 · Vosotros que estáis sentados

Vosotros que estáis sentados
en la galera, a fe mía,
parecéis la galería
de espectros ensangrentados.

Poema 16 · Hoy te vengo a saludar

Hoy te vengo a saludar,
Gaspar,
como a Capellán del Trono,
Bono;
apreciable cortesano,
Serrano;
y a Dios pido soberano,
que en esta y otra ocasión
te conceda protección,
Don Gaspar Bono Serrano.

Poema 17 · Una ciega también tiene sus deseos

Una ciega también tiene sus deseos.
Que una ciega es mujer, ¿verdad, mi amiga?
Y si es mujer que visito el Parnaso,
su corazón será como el de un ángel,
sensible, cariñoso, tierno, humano.
Que hasta el sagrado templo no se llega
por un camino pérfido y malvado.
¡Malo y poeta!... horrible desatino.
El poeta es de Dios destello santo.

Poema 18 · Y no llores si a tus ojos

Y no llores si a tus ojos
les falta la luz del día,
con la suya la poesía
podrá calmar tus enojos.
Que al poeta natural
le ha puesto la Providencia
luz de mayor excelencia
dentro del alma inmortal.

Poema 19 · ¿Por qué tu muerte lloramos?

¿Por qué tu muerte lloramos?
¿Por qué no te envidiaremos?
Los que en el mundo quedamos,
para una flor que cogemos
¡cuántos abrojos pisamos!

Poema 20 · ¿Quién ha perdido el papel?

¿Quién ha perdido el papel?
Miguel.
¿Y quién corría muy veloz?
Muñoz.

Esto no le causa empacho,
Camacho.
¡Válgame Dios, qué muchacho!
Amiguito de Morales,
que pronto pierdes reales,
Miguel Muñoz y Camacho.

Poema 21 · Tuve, ángel de mis amores

Tuve, ángel de mis amores,
la flor de mi pensamiento,
el aliento de mi aliento,
todo el alma de mi ser.
Sin ti, aborrezco la noche,
me enfada la luz del día
y amo sólo, niña mía,
los recuerdos del ayer.
De un ayer en que mis ojos
en tus ojos se miraban
y en los labios murmuraban
acentos de adoración.
Mas hoy el destino impío
preparaba su sentencia
y dejó escrita la ausencia

que hoy padece el corazón.
Hoy te llamo y por el viento
pagan mis ecos perdidos
sin llegar a tus oídos,
sin decirme que soy yo.
El que sueña en tus amores,
los bendice a cada hora,
el amante que te adora
como a ninguno adoró.

Poema 22 · Muy joven te conocí

Muy joven te conocí
cuando eras hermosa y pura;
prendado con locura
mis amores te ofrecí.
Te volviste desdeñosa,
diciendo que yo valía
para ti muy poca cosa.
Dejé que el tiempo pasara,
volví con mis pretensiones,
mas tú, con duras razones,
me hiciste que me marchara,
comprendiendo, aun con dolor,

que nada podía obtener.
Busqué y hallé otra mujer
a la que ofrecí mi amor,
y respondiendo a mi ruego,
me dijo con ilusión
que mi sincera pasión
admitía desde luego.
Embriagado de alegría
ofrecí hacerla mi esposa,
que a la par de ser hermosa
a mi amor correspondía.
Enviándome en placer,
vienes humilde a buscarme
y me juras adorarme,
ahora que no puede ser.
No puede ser, te lo digo,
te aborrezco ciegamente;
has de pagar duramente
lo que yo pasé contigo.
Si te pago con desdén
pues ya ha cambiado el destino,
vete y llora, es tu signo,
que yo me encuentro muy bien.

Poema 23 · Ved que mi imaginación

Ved que mi imaginación
no tiene fertilidad
y no puede en realidad
usar de más perfección.
Elogio vuestra atención,
la que en todos conocí;
tanta bondad nunca vi,
y puesto veis mis esmeros,
apreciables caballeros,
tened compasión de mí.

Poema 24 · ¿A dónde podrá llegar

¿A dónde podrá llegar
el ser mis hados contrarios?
¡Cuánto inconstantes y varios
se quisieron demostrar!
Preciso es manifestar
lo que mi orfandad no niega
al caminante que llega
y me presta su atención,
causándole compasión
verme sin padres y ciega.

Poema 25 · Para tomar la medida

Para tomar la medida
buena ocasión, en verdad;
la falta de urbanidad
la tiene bien merecida;
pero yo estoy decidida
a llamar al mayoral,
y que me traiga un acial,
qué es decir en este día:
usted es caballería,
y yo soy el mariscal.

Poema 26 · Si hemos de hablar de opinión

Si hemos de hablar de opinión
no es cosa que yo me alegro;
uno es blanco y otro negro,
otro hace su ostentación
y tiene su corazón.
Representado un emblema,
pudiera hacerse un poema
y con razón, y me fundo:
señores, en este mundo
cada cual tiene un sistema.

Poema 27 · ¿Quién por saber se desvela?

¿Quién por saber se desvela?

Gabriela.

¿Quién con señorío manda?

Fernanda.

¿Quién no tiene genio vario?

Rosario.

Nadie diga lo contrario

de lo que tan justo es;

¡oh, qué lindas son las tres:

Gabriela, Fernanda, Rosario!

Poema 28 · ¿Por qué la parca fiera

¿Por qué la parca fiera,

que a todos hiere con guadaña impía,

cortó en funesto día

el estambre vital de tu carrera?

¡Oh cara protectora,

por tu virtud tan digna de alabanza!

¡Se oscureció mi aurora!

¡Se marchitó la flor de mi esperanza!

Y de ti, ¿qué ha quedado?

¡Un nombre puro de eterna memoria!

Mas el alma ha volado
a las altas mansiones de la gloria.
Yo a tu sepulcro frío
vengo a llorar tu muerte;
y sola y triste, en el recinto umbrío,
lamentaré mi desgraciada suerte.

Poema 29 · Es el caballero Méndez

Sin ser en jándalo ducha,
diré en andaluz: ¿comprendez
que, aunque mi vista no es mucha,
sé que quien aquí me escucha
es el caballero Méndez?

Poema 30 · Inter farinam me insolve

Inter farinam me insolve
cual la comadreja hizo.
Y ella se satisfizo
el consonante de polvo.

Poema 31 · En los harapos y el lujo

En los harapos y el lujo
yo encuentro la distinción,
por los gemidos del pobre,
por la risa del señor.

Poema 32 · Divina flor purpurina

Divina flor purpurina
y tus ojos cristalinos
y tus labios los más finos,
tu boca la más divina,
asaz la virtud camina;
y mira con gran cuidado
todos alaban tu agrado
con la mayor importancia
tu amor y fina fragancia
y corazón apiadado.

Poema 33 · Colmado mi corazón

Colmado mi corazón
de placer y de alegría,
tengo la satisfacción

en esta composición
poderte felicitar
en un día tan dichoso
que es para mí el más hermoso
que yo pueda disfrutar.
Qué tiempo tan agradable
es la hermosa primavera
cuando el sol en la pradera
con su resplandor notable
engalana muy afable
a la más preciosa flor,
y el canto del ruiseñor,
animando el alma mía,
aumenta mi tierno amor
por ser hoy tu hermoso día.
Se entusiasma el corazón
con placer y suma gloria,
teniendo siempre en memoria
con la mayor atención
la profunda devoción
que profeso a San José,
a quien siempre rogaré
se cumpla nuestro deseo,

la mayor dicha y recreo
que en este mundo tendré.
Si yo fuera a declarar
lo que son mis simpatías,
aunque pasen muchos días
no pudiera terminar;
mi buen modo de pensar
conocerlo muy bien puedes,
y que satisfecho quedes
de mi pasión conocida.
Adiós, que nunca te olvida
María de las Mercedes.

Poema 34 · Sepulta noche eterna

Sepulta noche eterna
mi vida en llanto,
y hoy a tus pies rendida
gozosa canto;
que en mi deseo,
con los ojos del alma
todo lo veo.

**Poema 35 · Ramillete poético en felicitación a los días de la
Señora Doña Matilde Novión González Membrilleja**

Al resplandecer la aurora
de la mañana presente,
dormía profundamente
en aquella feliz hora.

Un sueño particular
tuvo mi imaginación,
el que me atrevo a contar,
si me prestas atención.

Me hallaba en una pradera,
llegó de mí en rectitud
una voz dulce y ligera,
y al preguntarle quién era
me dijo: la Gritud.

Despierta, omite pereza
en el día que ha llegado;
tienes un deber sagrado
propio de tu obligación.

¿No sabes que son los días
de tu amiga protectora,
la virtuosa Señora
Condesita de Novión?

Entonces desperté rápidamente,
y me puse el vestido a la carrera,
y marchando a buscar al escribiente,
ya que por mi desgracia lastimera
no lo puedo yo hacer; el alma siente
indecible alegría verdadera,
y yo, toda de gozo alborozada,
te vengo a saludar, Matilde amada.
Disfruta felices días
con tu esposo y bello niño,
objetos de tu cariño
y tu tierna simpatía.
Su ausencia, señora mía,
conozco cuán triste es;
mas considera después
que adelantado vendrá,
y es, porque traduce ya,
perfectamente el francés.
Disimulad, señora, los defectos
que notéis en mis versos mal formados;
considerad que son improvisados
y yo no puedo elevar más los conceptos.
Yo no estudié poéticos preceptos,

pues mis ojos al mundo están cerrados;
mas por mi corazón fueron dictados
para mostrar los más tiernos afectos.
Aquí recibirás la simpatía
de la que ostenta su agradecimiento,
y que la gloria de este hermoso día
la podamos cantar años sin cuento,
como lo desea vuestra servidora,
María Francisca, la improvisadora.
Sé feliz, señora, en pos,
Adiós.

Mi querida señorita
Matildita,
de bondad y bizarría,
mía.

Pues siempre fuisteis tan pía
y de tan buen corazón,
recibe aquesta expresión,
y adiós, señora mía.
Manda a Julio estos versos
para que vea,
que en Semana Santa
oírle desea,

por referirle un cuento
en sus cantares
su amiguita la Ciega
de Manzanares.

Poema 36 · En el examen presente

En el examen presente,
con profundas eficacias,
pretendo darle las gracias
a mi señor Presidente
y al público que indulgente
nos asiste en estos días,
pues las esperanzas mías
algún fruto han conseguido
y es habiendo recibido
un álbum de poesías.

Poema 37 · Ya que a la corte he venido

Ya que a la corte he venido
donde hay nobles corazones
y que tantas atenciones
con mi desgracia han tenido,
solo una cosa a Dios pido,

ojalá fuere otorgada:
es no ser tan desgraciada,
y ya que la luz no veo,
logre tan solo el deseo
de hablar a mi Reina amada.

Poema 38 · Se aflige mi corazón

Se aflige mi corazón,
que estoy muy bien enterada
que como cayó la cruzada
cayó también mi pensión.
¡Si yo nunca me he mezclado
ni en política ni en nada!
Pero al fin soy desgraciada
por las cosas y su estado.
Pero es muy original:
todo el público ha sabido
que aun para la ciega ha habido
la crisis ministerial.

Poema 39 · Yo no puedo admirar el sol radiante

Yo no puedo admirar el sol radiante
que la alta cima de los montes dora;
ni esa estrella de Venus tan brillante;
ni el mágico destello de la aurora;
ni la rosa purpúrea que fragante
quiso ostentar en sus jardines Flora:
yo no puedo admirar qué es la belleza,
si no es horror, tinieblas y tristeza.

Poema 40 · Este siglo que surcamos

Este siglo que surcamos
se llama de ilustración;
y así nos determinamos
a escribir, y nos lanzamos
al mundo de la ilusión.
¿Por qué se ha de oscurecer
el género femenino?
¿Y por qué no debe ser
comparado al masculino
si no en valor, en saber?
Bien que viva destinada
al doméstico cuidado;

pero nunca separada
del genio que sublimado
vive en su mente exaltada.
¡Ea! Escribid sin temor,
porque la misma prudencia
saque al hombre de su error,
dando a la mujer honor
y al talento preferencia.
Si aquesta composición
un erudito leyere,
deseo que considere
que es solo una inspiración;
y si mi improvisación
es un cúmulo de errores,
está bien claro, señores,
de mi disculpa el motivo,
porque el árbol sin cultivo
no produce bellas flores.

Poema 41 • Octavas improvisadas con motivo del triste suceso del día 2 de febrero

¿A quién viniste a herir, oh regicida?
A la madre sin par del pueblo hispano,
símbolo de la paz, y distinguida

por su inocencia y corazón humano.
¿Viniste a atentar contra su vida,
hijo de las arpías, tigre insano?
¿Nos quisiste privar del bien presente
y de nuestra esperanza floreciente?
Magnánima Isabel, Dios te ha sacado
de tan cruel suceso con victoria;
su mano omnipotente te ha librado
añadiendo una página a tu historia.
Mas el pueblo español regocijado
jamás te borrará de su memoria,
que toda su esperanza está cifrada
en tu bondad tan alta y declarada.

Poema 42 · Apenas yo pisé tu hermoso suelo

Apenas yo pisé tu hermoso suelo,
Gades bella, de mares circundada,
mi continua aflicción tuvo consuelo
a pesar de que soy tan desgraciada.
Mi alma vio tu transparente cielo;
algunos celebraron mi llegada;
y en tu seno, ciudad tan distinguida,
espero que tendré buena acogida.

Poema 43 · ¿Con que vas a ser actriz?

¿Con que vas a ser actriz?
Yo me alegro lo bastante:
¡quiera Dios, salgas brillante
y representes feliz!
Tengas de gloria un matiz,
como mi deseo fuera;
y aunque muy bien aprendiera
la declamación notada,
más valiera ser casada
o emprender otra carrera.

Poema 44 · En el Colegio te oí

En el Colegio te oí,
porque verte no he podido.
Lo que allí te he prometido,
con gusto lo cumplo aquí.
Este verso es para ti,
y como que en él unido
va mi afecto el más cumplido,
te ruego que lo conserves
y perdones cuando observes
el defecto cometido.

Poema 45 · Juzgue Apolo mi númen

Juzgue Apolo mi númen
Oy que deseo emprender,
Seguro que debe ser
En el último resumen.
Francamente voy, señora,
A elogiar vuestra belleza;
Toda su delicadeza
O las prendas que atesora.
Recordarás mi expresión,
Rigiendo al margen tu nombre
En el más dulce renombre:
Sois feliz en la ocasión.
Falta de historia soy, señora mía;
Recursos de poesía no he tenido;
Acudo al grande Apolo distinguido,
No me debe faltar en este día.
Cuando quiero implorar su simpatía
I su favor también, cual yo le pido,
Si mi númen es hoy favorecido
Conseguiré mi dicha y alegría.
Al fin voy a escribir, con gran contento,
Tu nombre al margen, con afectos fieles;

Oye con tu bondad y tu talento.
Rosas fragantes con bellos laureles
Rendirán homenaje en el momento;
En toda la extensión, finos pinceles...
Señora, aquí tenéis mi dulce acento.

Poema 46 · Hoy Apolo está enojado

Hoy Apolo está enojado,
y no quiere ciertamente
darme a beber en la fuente
que en el Parnaso ha fijado;
las musas ha retirado,
y rebosando en dolor,
quejosa estoy de su amor,
que no se mostró propicio,
y no me dio el beneficio
de su singular favor.

Poema 47 · Una mujer dijo rindio

Una mujer dijo rindio,
queriendo decir rindió,
y al mismo tiempo vio
junto al velador, un indio.

Poema 48 · ¿Qué tertulia primorosa

¿Qué tertulia primorosa

es esta que llevo a ver?.

Sin duda debe de ser

espléndida generosa.

Si una limosna piadosa

de esas manos singulares

viene a aliviar los pesares

de esta pobre desvalida,

le quedará agradecida

la ciega de Manzanares.

III. ANÁLISIS MÉTRICO Y RETÓRICO

El análisis que sigue no pretende elevar cada composición a la categoría de obra excepcional ni someterla a un juicio jerárquico basado en parámetros ajenos a su tiempo y a su función. Tampoco aspira a fijar una lectura definitiva. Su propósito es más sencillo y, al mismo tiempo, más exigente: leer cada poema con atención, uno por uno, sin dar nada por supuesto.

Durante décadas, sus versos han sido citados de manera fragmentaria, utilizados como apoyo ilustrativo o anecdótico o como ilustración de una imagen previa de la autora. En ese proceso, los textos han quedado con frecuencia subordinados al personaje. Este bloque invierte deliberadamente ese orden: aquí no se parte de la figura, sino del poema concreto, entendido como unidad de sentido, de forma y de situación comunicativa.

Cada composición se analiza siguiendo un criterio común, explícito y homogéneo. Se atiende al tema y al tono, a los procedimientos retóricos empleados y a la organización métrica, sin corregir el texto ni normalizarlo, y sin proyectar sobre él expectativas ajenas a su condición de poesía oral, improvisada o circunstancial. Cuando aparecen limitaciones formales, se señalan; cuando se detectan decisiones conscientes o soluciones eficaces, también. En todos los casos, el análisis se apoya exclusivamente en lo que el propio poema permite afirmar.

Este método tiene una consecuencia clara: los textos dejan de parecer intercambiables. Leídos de forma aislada o parcial, algunos pueden resultar simples; considerados con detenimiento, revelan una diversidad de registros, funciones y estrategias que rara vez se reconoce en una autora asociada casi exclusivamente a su biografía. El objetivo no es demostrar que fue una poeta “mejor” de lo que se ha dicho, sino mostrar cómo escribe realmente, qué hace con la palabra en cada situación y desde qué lugar enuncia.

El lector encontrará aquí poemas desiguales, soluciones logradas junto a fórmulas previsibles, momentos de intensidad expresiva junto a recursos heredados o reiterativos. Esa diversidad no se oculta ni se corrige: forma parte del corpus y constituye uno de sus rasgos definitorios. Analizar cada poema de manera individual permite, además, comprender con mayor claridad los capítulos posteriores, en los que se abordarán de forma transversal los temas, los procedimientos retóricos y los esquemas métricos del conjunto.

Este bloque constituye, por tanto, el núcleo analítico del libro. No como exhibición de método, sino como ejercicio de responsabilidad crítica: no hablar de la obra sin haberla leído completa, con atención y sin atajos. Si el lector alcanza conclusiones distintas de las aquí propuestas, el análisis habrá cumplido igualmente su función. Lo esencial es que los poemas vuelvan a ser leídos como textos, y no solo como ilustraciones de una historia ya conocida.

Poema 1 · «A la Reina Isabel II»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta una estructura breve de diez versos, organizada mediante una alternancia característica de versos largos y cortos, que genera un ritmo cercano al canto o a la aclamación pública. No responde al molde estricto de la décima espinela, sino a una composición estrófica libre de raíz popular, pensada para ser recitada o coreada.

Predomina una métrica heterométrica intencional, donde los versos pares funcionan como apoyos rítmicos y enfáticos, reducidos casi a fórmulas exclamativas. Esta disposición refuerza el carácter proclamarorio del poema.

La alternancia entre versos desarrollados y versos breves crea una cadencia de llamada—respuesta, muy próxima a la oralidad colectiva.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
Clamaré con voz altiva	8
Que viva	3
coronada de laurel	8
Isabel	3
madre indulgente y fecunda	8
Segunda	3
Y así, con lealtad profunda	8
el pueblo exclame conmigo	8
cuando en altas voces digo	8
¡Que viva Isabel Segunda!	8

Los versos breves (2, 4 y 6) funcionan como estribillos internos, reforzando el carácter coral del poema. No buscan autonomía métrica, sino impacto fónico y visual.

Rima y estructura sonora

La rima es mayoritariamente consonante con apoyos asonantes puntuales, organizada en núcleos reiterativos:

- Rima en -iva / -iva / -iva

→ altiva / viva

- Rima en -el / -el

→ laurel / Isabel

- Rima en -unda / -unda

→ fecunda / Segunda / profunda

- Rima en -igo

→ conmigo / digo

- Cierre enfático en Segunda, que recupera y culmina el nombre real.

El esquema no responde a un patrón clásico cerrado, sino a una organización acumulativa y reiterativa, típica de la poesía celebrativa y laudatoria.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema se inscribe en el género de la poesía laudatoria o de aclamación regia, muy frecuente en contextos festivos, políticos o conmemorativos del siglo XIX. La voz poética no habla desde la queja, sino desde la adhesión colectiva.

Desde el primer verso se adopta un tono elevado y público:

Clamaré con voz altiva

El verbo clamar sitúa el discurso en el espacio sonoro de la plaza, del acto público, del decir en voz alta ante otros. No es una confesión íntima, sino una proclamación destinada a ser compartida.

Estrategias retóricas principales

1. Retórica de la aclamación

El poema se construye como una sucesión de fórmulas aclamativas, cuyo núcleo es la repetición de “¡Que viva...!”. Esta expresión cumple varias funciones:

- marca el tono celebrativo,
- permite la participación colectiva,
- fija el nombre de la reina como eje del discurso.

El hablante no se sitúa en soledad, sino que invita a la comunidad: el pueblo exclame conmigo

La voz poética se convierte así en portavoz del sentir común.

2. Uso del paralelismo y la repetición

La alternancia entre versos largos y cortos crea un paralelismo rítmico muy eficaz:

- verso amplio → afirmación
- verso breve → refuerzo o nombre propio

Este procedimiento refuerza la memorización y recuerda fórmulas propias de coplas, vivas o cantos populares.

3. Léxico valorativo y simbólico

El vocabulario pertenece al campo de los valores políticos y morales positivos:

- altiva

- laurel
- madre
- indulgente
- fecunda
- lealtad

El laurel introduce un símbolo clásico de victoria y legitimidad; la maternidad atribuye a la reina una dimensión protectora; la fecundidad sugiere prosperidad del reino.

Todo ello configura una imagen idealizada del poder, conforme a los usos retóricos de la época.

4. Construcción coral del sujeto poético

Uno de los rasgos más relevantes del poema es el desplazamiento del “yo” hacia un “nosotros” implícito:

- Clamaré...
- el pueblo exclame conmigo

La voz individual se diluye en una voz colectiva, lo que convierte el texto en una proclamación pública más que en una expresión personal. Este procedimiento refuerza la legitimidad del elogio y su función social.

Cierre y función performativa

El último verso:

¡Que viva Isabel Segunda!

cumple una función plenamente performativa: no describe, sino que ejecuta el acto de aclamación. El poema termina exactamente como empezó —con el viva— cerrando un círculo retórico perfecto.

El nombre propio vuelve a ocupar la posición final, como punto de anclaje simbólico y sonoro. La repetición no empobrece el discurso, sino que lo ritualiza.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema muestra una clara conciencia de los mecanismos de la poesía pública y laudatoria. Su brevedad, su estructura alternante y su rima evidente responden a un propósito comunicativo concreto: ser dicho, oído y compartido.

Desde el punto de vista técnico, destaca:

- el uso eficaz de la heterometría funcional,
- la organización coral del discurso,
- la claridad sintáctica y léxica,
- y la adecuación perfecta entre forma y finalidad.

No se trata de una composición introspectiva ni ornamental, sino de un texto de acción verbal, donde la palabra cumple una función social inmediata. En ese sentido, la autora demuestra un conocimiento práctico del lenguaje poético como instrumento de comunicación colectiva.

El poema convierte la alabanza en acto, y la voz individual en voz pública. Ahí reside su valor literario y documental.

Poema 2 · «A la Reina María Cristina»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima por extensión, compuesta por diez versos con predominio del octosílabo, aunque presenta ligeras oscilaciones métricas. Esta heterometría funcional no responde a descuido, sino a una adaptación consciente al registro oral y suplicante del texto, donde la prioridad no es la regularidad abstracta, sino la claridad expresiva y la eficacia comunicativa.

La medida de los versos oscila principalmente entre siete y ocho sílabas, con especial flexibilidad en aquellos que contienen interjecciones, apelaciones directas o expresiones de fuerte carga afectiva. Esta elasticidad métrica resulta característica de la poesía de petición y de la tradición oral popular, donde el ritmo se ajusta al decir antes que a una pauta rígida.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
A tus reales pies postrada	8
está con suma humildad	7
una ciega, que en verdad	7
¡Fue siempre tan desgraciada!	8
No me dejes desolada	8
se ¡oh Reina! conmigo pía	8–9
sedienta estoy de alegría	8
y pues hoy te llevo a hablar	8
tu favor debo esperar	8
Cristina por ser tu día	8

El verso sexto admite doble lectura métrica, según se realice o no la sinalefa (Reina conmigo) y la sinéresis en pía. En la recitación, solución natural del poema, suele resolverse como octosílabo.

Rima y estructura sonora

La rima es mayoritariamente consonante, con presencia de asonancia regular en la -ía, con el siguiente esquema aproximado:

ABBAACCCDDC

- A: postrada / desgraciada / desolada
- B: humildad / verdad
- C: pía / alegría / día
- D: hablar / esperar

El cierre recupera la rima en -ía, reforzada semánticamente por el nombre propio final, lo que confiere unidad sonora y sentido conclusivo a la composición.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema se inscribe en el género de la súplica poética dirigida a una figura de poder, muy frecuente en la literatura ocasional del siglo XIX. La voz lírica se construye desde una posición de inferioridad social explícita y asumida, que no implica sumisión acrítica, sino una estrategia retórica destinada a legitimar la petición.

Desde el primer verso se establece una escena simbólica clara:

A tus reales pies postrada

La imagen fija una relación jerárquica y ceremonial, heredera de fórmulas cortesanas tradicionales. El hablante se sitúa voluntariamente en un plano inferior para activar la benevolencia del destinatario.

Estrategias retóricas de súplica

1. *Captatio benevolentiae*

La captación de benevolencia se articula mediante la acumulación de rasgos de humildad y sufrimiento:

- con suma humildad
- una ciega
- desgraciada
- desolada

Este autorretrato no busca dramatismo excesivo, sino legitimación moral: la voz que habla merece ser escuchada porque sufre y carece de recursos.

2. *Autorretrato patético controlado*

El léxico pertenece a un campo semántico coherente de carencia y necesidad (ciega, desolada, sedienta), pero está dosificado con sobriedad. No hay exclamaciones desbordadas ni metáforas complejas; la emoción se expresa mediante palabras comunes, reconocibles, que refuerzan la verosimilitud del ruego.

La ceguera, en particular, funciona como argumento ético antes que como motivo sentimental: justifica la petición y refuerza la legitimidad de la voz.

3. *Apelación directa y vocativo*

El uso reiterado de la segunda persona y del vocativo —«¡oh Reinal!»— crea un vínculo inmediato entre emisor y destinataria. La interjección introduce un momento de intensidad afectiva y marca una pausa expresiva que rompe la linealidad del discurso.

La petición no se formula de modo imperativo, sino atenuado: “sé conmigo pía”, lo que transforma la súplica en apelación moral, no en exigencia.

4. Léxico moral y afectivo

Términos como pía, alegría, favor y día pertenecen a un registro moral y afectivo que sitúa la súplica en un plano ético antes que material. El favor solicitado no se concreta; se presenta como gesto de gracia, lo que amplía su alcance simbólico.

5. Cierre performativo y nominativo

El último verso cumple una función decisiva:

Cristina por ser tu día.

El nombre propio actúa como cierre enfático y performativo. No solo identifica a la destinataria, sino que ancla el poema en una circunstancia concreta —la celebración onomástica— que legitima el acto de hablar. El poema se convierte así en un gesto social reconocible: una súplica ritualizada, pronunciada en el momento oportuno.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Desde una perspectiva filológica, el poema muestra una clara conciencia funcional del verso. La métrica, aunque flexible, está al servicio del sentido; la rima es regular y eficaz; y la estructura responde a un esquema argumentativo reconocible.

La autora demuestra dominio práctico de:

- la tradición de la súplica versificada,
- el uso estratégico del pathos,
- la adecuación del registro al destinatario,
- y la economía expresiva propia de la poesía oral.

No se trata de una composición ornamental, sino de un texto orientado a la acción: conmover, persuadir y obtener favor. En ese marco, la heterometría, la sencillez léxica y la claridad sintáctica no constituyen defectos, sino recursos plenamente funcionales.

El poema convierte la palabra en instrumento social, y en ello reside buena parte de su valor literario y humano.

Poema 3 · «Al Ilustrísimo Señor Obispo de Ávila»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta una estructura claramente sonetística, compuesta por catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Se trata de un soneto de corte clásico, bien ajustado a la tradición culta española, tanto por su extensión como por su sintaxis y disposición argumentativa.

La organización responde a un esquema retórico muy reconocible:

- Primer cuarteto: exposición moral abstracta (virtud, humildad).
- Segundo cuarteto: desarrollo alegórico y ejemplificación ética.
- Primer terceto: aplicación concreta al destinatario.
- Segundo terceto: cierre laudatorio y funcional, con referencia institucional.

Esta progresión confirma una conciencia clara de la arquitectura del soneto como forma discursiva.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos son endecasílabos, con acentos principales en 6.^a y 10.^a sílaba, características del endecasílabo clásico, con variaciones rítmicas internas.

Verso	Sílabas
Sencilla la virtud humilde crece	11
del mundanal orgullo retirada	11
mas como flor bendita y delicada	11
a los ojos de Dios, grande aparece	11

Él sus tesoros de bondad ofrece	11
y ella con su poder siempre escudada	11
es por el débil con afán buscada	11
y al blando arrullo del candor se mece	11
Tal fuisteis, Carrascosa; Dios un día	11
vuestro carácter contempló sencillo	11
y el cargo episcopal hoy os confía	11
Para aumentar de nuestra Iglesia el brillo	11
y para ser, al pie de los altares	11
la gloria y protección de Manzanares	11

La regularidad métrica es notable, sin irregularidades ni licencias forzadas, lo que revela un dominio consciente del molde culto.

Rima y estructura sonora

El esquema de rima es consonante y canónico, propio del soneto clásico:

ABBA ABBA CDC DCD

- A → crece / aparece
- B → retirada / delicada
- C → día / confía
- D → sencillo / brillo
- cierre en altares / Manzanares, que introduce una resonancia local y significativa.

La rima se mantiene estable, sin forzamientos léxicos visibles, y contribuye a la solemnidad del conjunto.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al género de la poesía laudatoria eclesiástica, destinada a honrar públicamente a una autoridad religiosa con motivo de su nombramiento o ejercicio pastoral.

La voz poética adopta un tono elevado, respetuoso y doctrinal, acorde con el destinatario. A diferencia de los poemas de súplica, aquí no hay petición directa, sino elogio moral legitimador, que presenta al obispo como ejemplo de virtud cristiana.

El hablante se sitúa en una posición de respeto reverencial, pero no de humillación; su voz es la de quien reconoce una autoridad justa y la celebra ante la comunidad.

Estrategias retóricas principales

1. Alegoría moral de la virtud

El poema se abre con una alegoría abstracta:

Sencilla la virtud humilde crece
del mundanal orgullo retirada

La virtud aparece personificada como una entidad que “crece”, “se retira” y “aparece”, alejándose del orgullo mundano. Esta personificación permite desarrollar un discurso moral previo antes de aplicar el elogio al destinatario.

La imagen de la flor bendita y delicada refuerza la asociación entre virtud, pureza y elección divina.

2. Campo léxico religioso y ético

El léxico pertenece claramente al ámbito espiritual y moral:

- virtud
- humildad
- bendita

- Dios
- bondad
- candor
- iglesia
- altares

Este campo semántico construye un universo coherente de valores cristianos, dentro del cual se inserta la figura del obispo.

3. Transición retórica: del ideal al individuo

El verso:

Tal fuisteis, Carrascosa; Dios un día...

marca el giro clásico del soneto laudatorio: tras exponer el ideal abstracto, se identifica al sujeto concreto que lo encarna.

Este procedimiento es característico del elogio humanista y eclesiástico: primero se define la virtud, luego se señala al hombre que la representa.

4. Legitimación divina del cargo

El nombramiento episcopal aparece presentado como resultado directo de la voluntad divina:

Dios un día / vuestro carácter contempló sencillo,
y el cargo episcopal hoy os confía.

La autoridad no se fundamenta en méritos humanos o jerárquicos, sino en una elección moral. El obispo es mostrado como depositario de una misión, no como beneficiario de un honor.

5. Cierre funcional y local

El último pareado introduce un elemento clave:

para ser, al pie de los altares,
la gloria y protección de Manzanares.

Aquí el poema se ancla espacialmente. La alabanza deja de ser abstracta y se orienta hacia una comunidad concreta. El obispo aparece como protector espiritual del lugar, lo que transforma el soneto en una pieza de vínculo institucional y afectivo.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema constituye un ejemplo sólido de soneto laudatorio de inspiración religiosa, bien ajustado a los modelos clásicos del Siglo de Oro y prolongados en la poesía devocional del XIX.

Desde el punto de vista técnico, destaca por:

- regularidad endecasílabo sostenida,
- rima consonante bien resuelta,
- sintaxis clara y equilibrada,
- progresión lógica del discurso.

Desde el punto de vista retórico, articula con eficacia:

- una alegoría moral inicial,
- una identificación personal posterior,
- y un cierre funcional de carácter comunitario.

El resultado es un poema que combina dignidad formal, claridad doctrinal y finalidad social. No busca originalidad expresiva, sino legitimidad, elevación moral y adecuación al acto para el que fue compuesto. En ese equilibrio entre forma clásica y función práctica reside su valor literario y documental.

Poema 4 · «A la Virgen del Pilar»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema se articula como una serie de estrofas breves, generalmente de siete versos, cercanas a la copla devocional ampliada, muy habitual en la poesía religiosa popular del siglo XIX. Cada bloque funciona como una unidad semántica autónoma, pero enlazada temáticamente con las demás, formando una secuencia narrativa y orante.

La composición completa adopta así una estructura poliestrofica regular, de carácter procesional, donde cada estrofa añade una escena, una emoción o una súplica distinta dentro del mismo marco devocional.

Desde el punto de vista métrico, predomina el heptasílabo, con presencia frecuente de hexasílabos, combinados con versos de arte menor cercanos al octosílabo. Esta variación no es arbitraria: responde al ritmo del canto religioso popular y favorece la musicalidad, la memorización y la recitación.

Escansión métrica (síntesis)

Aunque cada estrofa presenta leves variaciones, el patrón general puede describirse así:

- versos de 6–7 sílabas predominantes,
- alternancia entre versos narrativos y versos exclamativos,
- cierre de estrofa con verso de cadencia plena, frecuentemente enfático.

Ejemplo representativo (primera estrofa):

Verso	Sílabas
A los pies Madre mía	7
de tus altares	5–6

llega humilde la ciega	7
de Manzanares	6
ciega y postrada	6
tu grandeza presente	7
mas no ve nada	5–6

Esta elasticidad confirma un uso funcional y oral del metro, típico de la poesía devocional destinada al canto o recitado público.

Rima y organización sonora

La rima es mayoritariamente asonante muy marcada, organizada por estrofas y basada en finales fácilmente reconocibles:

- –ares / –ada / –ente / –ura / –ía / –anto / –álma, etc.

Cada bloque mantiene una coherencia sonora interna, sin aspirar a un esquema fijo único para todo el poema. Este procedimiento es habitual en composiciones largas de carácter piadoso, donde la prioridad es la fluidez expresiva más que la simetría formal.

El efecto general es de letanía rítmica, cercana al canto procesional o al romance espiritual.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema se inscribe plenamente en el género de la poesía mariana devocional, con una voz en primera persona que se dirige directamente a la Virgen como intercesora y madre espiritual.

La situación comunicativa es clara: una mujer ciega, peregrina y humilde, se presenta ante la Virgen del Pilar para:

- expresar veneración,
- narrar su experiencia sensorial y espiritual,
- cumplir una promesa,

- pedir amparo personal y colectivo,
- despedirse con esperanza de retorno.

El yo poético habla desde una posición de profunda humildad, pero también de intimidad confiada.

Estrategias retóricas principales

1. *Apóstrofe mariano constante*

El poema se articula mediante continuas invocaciones directas:

- Madre mía
- Señora
- Virgen María
- Reina del Cielo

Este uso constante del apóstrofe crea un diálogo afectivo sostenido y refuerza el tono orante.

2. *Contraste visión / ceguera*

Uno de los ejes retóricos más potentes del poema es la oposición entre:

- visión física negada
- visión espiritual afirmada

Expresiones como:

mas no ve nada

con los ojos del alma todo lo veo

articulan una paradoja central: la ceguera corporal se convierte en vía de percepción interior. Esta oposición estructura buena parte del poema y le da profundidad simbólica.

3. Léxico sensorial y devocional

A pesar de la ceguera, el texto está lleno de referencias sensoriales:

- visuales: templos, naves, capilla, frescos
- auditivas: oír cómo laten, oraciones
- táctiles y afectivas: besan, arrullo, dulce, alma

Esto refuerza la idea de una experiencia religiosa total, no limitada a la vista.

4. Dimensión colectiva y votiva

El yo poético no habla solo por sí mismo. Aparecen referencias constantes a la comunidad:

- la inmensa concurrencia
- todos
- tus nobles hijos
- el reino

La oración se amplía hacia una súplica colectiva: protección frente a la peste y la guerra, prosperidad de la tierra, bienestar común. Esto inscribe el poema en la tradición del voto público mariano.

5. Poética de la ofrenda

La autora subraya su pobreza material frente a la riqueza espiritual de la Virgen:

sólo puedo ofrecerte / mi poesía.

Este motivo —la palabra como única ofrenda— es central en toda su producción y refuerza la dignidad del acto poético como don.

Cierre y función simbólica

El poema se cierra con una despedida ritual:

Adiós, Virgen bendita...

que combina:

- despedida afectiva,
- alabanza final,
- deseo de retorno futuro.

La mención explícita de “la ciega de Manzanares” funciona como firma poética y como gesto de identidad: la autora se nombra a sí misma dentro del acto devocional, integrando vida y poema.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema constituye una de las composiciones más amplias y complejas del corpus desde el punto de vista estructural. Su valor reside menos en la regularidad formal que en la coherencia interna de su voz devocional.

Destacan especialmente:

- el uso eficaz del verso breve y cantable,
- la organización estrofa a estrofa como estaciones de una peregrinación,
- la construcción simbólica de la ceguera como vía espiritual,
- la integración de experiencia personal y oración colectiva,
- y la conciencia del poema como ofrenda.

La autora demuestra aquí un dominio intuitivo de los mecanismos de la poesía religiosa popular, capaz de sostener un texto largo sin perder unidad ni intensidad emocional.

El resultado es una composición de fuerte carga devocional y testimonial, donde la palabra poética actúa como vínculo entre fe, identidad y comunidad, y donde la escritura se convierte en acto de presencia ante lo sagrado.

Poema 5 · «A D. José Nicolás de Azara y Pereda»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema presenta una estructura polimétrica y poliestrófica, característica de la poesía laudatoria extensa del siglo XIX. Combina distintas formas estróficas y metros según la función discursiva de cada bloque, lo que revela una clara conciencia compositiva.

Se reconocen tres grandes tipos de secciones:

1. Octavas reales de tono elevado, con versos endecasílabos y rima consonante.
2. Coplas breves dialogadas, de carácter sentencioso y casi epigramático.
3. Décimas y estrofas de arte menor, de desarrollo moral y reflexivo.

Esta variedad formal no responde a improvisación, sino a una voluntad de adecuar forma y contenido: solemnidad para el elogio histórico, concisión para la sentencia moral y fluidez para la reflexión filosófica.

Escansión métrica (síntesis)

a) Primera y segunda estrofa

Octavas reales (endecasílabos)

Esquema: ABABABCC

Ejemplo (1.^a estrofa):

Verso

Sílabas

¡Insigne Azara! Tu ilustre memoria	11
con tu eterno renombre conocido	11
en los folios extensos de la historia	11

ocuparán un sitio distinguido	11
Elevado hasta el templo de la Gloria	11
por ese gran talento esclarecido	11
protector de las artes y las ciencias	11
todos alabarán tu inteligencia	11

La segunda estrofa mantiene el mismo patrón métrico y retórico.

b) Copla sentenciosa central (arte menor)

A partir de «¿Qué le dio mayor honor?», el poema introduce una serie de versos breves, bisílabos, tetrasílabos y pentasílabos:

- El valor.
- Protección.
- Gloria.

Estas formas funcionan como respuestas corales, de fuerte impacto rítmico, cercanas al refrán o al catecismo moral.

c) Décimas de reflexión moral

Las estrofas siguientes adoptan la décima espinela, con versos octosílabos y rima consonante organizada:

ABBAACDDC

Este patrón aparece en:

- ¿Por ventura es nuestra vida...
- Cuando un genio interesante...

La décima permite desarrollar razonamientos morales y filosóficos con claridad progresiva.

d) Octava final de carácter histórico-político

La última estrofa retorna al endecasílabo y al tono elevado, cerrando el poema con una alabanza de tipo histórico-político.

Rima y organización sonora

La obra presenta una arquitectura sonora compleja pero coherente:

- Rima consonante estable en cada bloque.
- Alternancia calculada entre arte mayor y menor.
- Uso reiterado de paralelismos y tríadas léxicas.
- Repetición enfática de conceptos nucleares: valor, protección, gloria.

Esta diversidad responde a una poética de acumulación laudatoria, típica del panegírico ilustrado.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema se inscribe en el género del elogio cívico y moral, destinado a exaltar la figura de un personaje histórico relevante —José Nicolás de Azara— como modelo de virtud pública, sabiduría y servicio a la nación.

La voz poética adopta un registro elevado, solemne y doctrinal, con frecuentes apelaciones a valores universales:

- honor
- virtud
- gloria
- sabiduría
- patria
- humanidad

No hay aquí súplica ni lamento, sino exaltación ejemplar.

Estrategias retóricas principales

1. Apóstrofe laudatorio

Desde el inicio, el poema interpela directamente al personaje:

¡Insigne Azara!

Este apóstrofe sitúa el discurso en clave oratoria y solemne.

2. Alegoría de la gloria y la fama

La fama aparece personificada como entidad activa:

- templo de la Gloria
- fama sempiterna
- su sepulcro se envanece

Se construye así una imagen clásica de inmortalidad moral.

3. Antítesis vida / muerte

La oposición entre vida perecedera y fama eterna recorre el poema:

- la Parca corta la vida,
- pero la gloria permanece.

Este tópico humanista refuerza la elevación del personaje.

4. Enumeración triádica

La serie:

valor – protección – gloria

funciona como síntesis moral del personaje, con ritmo ternario de raíz clásica y retórica.

5. Ejemplaridad histórica

La referencia al conflicto con el “britano ambicioso” y a la intervención ante Pío VI introduce una dimensión histórica concreta. El elogio se apoya en hechos reconocibles, no solo en abstracciones morales.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema constituye una de las composiciones más ambiciosas del corpus por su extensión, variedad métrica y densidad conceptual. Su estructura polifónica revela una clara conciencia de los registros poéticos disponibles y de su adecuación a cada función.

Desde el punto de vista técnico destaca:

- dominio de la octava real y la décima,
- capacidad para alternar metros sin perder cohesión,
- manejo eficaz del elogio clásico,
- integración de historia, moral y poética.

Desde el punto de vista retórico, el texto construye una imagen ideal del personaje basada en valores ilustrados: razón, virtud, servicio público y cultura.

El poema convierte la memoria de Azara en ejemplo moral y político, inscribiéndolo en una tradición humanista donde la poesía no solo canta, sino que educa y perpetúa.

Poema 6 · «Salve a la Virgen»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema presenta una estructura poliestrófica de carácter devocional, inspirada libremente en la *Salve Regina* latina y adaptada a la tradición religiosa popular del siglo XIX. Su organización no responde a una estrofa fija, sino a una sucesión de bloques invocativos unidos por la continuidad oracional y temática.

Desde el punto de vista métrico, el texto se apoya de forma predominante en el heptasílabo, metro característico del canto y la oración popular. Las leves variaciones perceptibles en la recitación obedecen a licencias propias de la oralidad, sin alterar el patrón métrico dominante del conjunto.

Escansión métrica (síntesis)

De forma representativa, el poema se construye sobre un heptasílabo regular, mantenido con notable constancia a lo largo de la composición:

Verso	Sílabas
¡Dios te salve, mar de angustias,	7
dolorosísima Reina,	7
madre llena de aflicciones	7
de misericordia y pena:	7
vida que al pie de la cruz,	7
aunque de amarguras llena,	7
fuiste dulzura del hombre	7
y suave esperanza nuestra.	7

La regularidad heptasilábica, reforzada por la sintaxis paralelística y el léxico devocional, genera un ritmo oracional continuo, cercano al canto litúrgico popular.

Las leves variaciones perceptibles en la recitación no responden a una alternancia métrica estructural, sino a licencias propias del verso destinado a la oralidad y al rezo, que no alteran el patrón dominante ni su coherencia formal.

Rima y organización sonora

La rima es mayoritariamente asonante, variable por estrofas, con terminaciones frecuentes en:

- -a / -as
- -e / -es
- -ena / -ena

No existe un esquema fijo único, sino microestructuras rimadas que cohesionan cada bloque. Este procedimiento es característico de textos devocionales extensos, donde la prioridad es la fluidez recitativa antes que la simetría formal estricta.

La repetición de fórmulas iniciales (“Dios te salve...”, “Oh...”, “A ti...”) funciona como anclaje sonoro y semántico.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema se inscribe plenamente en el género de la oración poética mariana, heredera directa de la tradición litúrgica y paralitúrgica católica. La voz poética adopta el registro del orante colectivo que se dirige a la Virgen como mediadora y madre compasiva.

La situación comunicativa es clara:

- el hablante se sitúa entre los “desterrados”,
- reconoce su culpa y fragilidad,

- implora auxilio, intercesión y consuelo,
- y culmina con una doxología final.

Se trata, por tanto, de un texto que combina oración, súplica y alabanza.

Estrategias retóricas principales

1. Reescritura devocional del *Salve Regina*

El poema reelabora libremente motivos esenciales del himno latino:

- mater misericordiae → “madre llena de aflicciones / de misericordia y pena”
- gementes et flentes in hac lacrimarum valle → “este valle infeliz / de lágrimas y de penas”
- advocata nostra → “constante abogada nuestra”
- ostende → “muéstranos”
- O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria → reiterado en las invocaciones finales

No se trata de una traducción, sino de una apropiación poética popular, adaptada al castellano y al sentir emocional del pueblo.

2. *Apóstrofe e invocación reiterada*

La estructura se apoya en invocaciones continuas:

- Dios te salve
- Oh clementísima madre
- Oh dulce
- Oh María

Estas fórmulas generan un ritmo litánico que sostiene el texto y favorece su uso devocional.

3. Léxico del dolor y de la compasión

El campo semántico dominante es el del sufrimiento compartido:

- angustias
- penas
- amarguras
- suspiros
- lágrimas
- ayes
- destierro

Frente a él, se alza el léxico de la misericordia:

- madre
- dulzura
- consuelo
- esperanza
- misericordia
- protección

Esta oposición construye el eje teológico del poema: la Virgen como mediadora entre el dolor humano y la misericordia divina.

4. Imágenes simbólicas

Destacan varias imágenes de fuerte raigambre devocional:

- “mar de angustias / mar de lágrimas”, imagen tradicional mariana.

- la tórtola afligida, símbolo bíblico del lamento fiel.
- los ojos de perlas, metáfora visual de las lágrimas misericordiosas.
- imágenes de fuerte raigambre en la religiosidad popular mariana.

Estas imágenes refuerzan la dimensión sensorial del texto.

Cierre y función orante

El poema concluye con una doxología explícita:

Virgen y madre de Dios.

¡Por siempre alabada seas!

Este cierre transforma el poema en oración completa y autosuficiente, cerrando el ciclo de súplica, intercesión y alabanza.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta composición constituye una de las piezas más extensas y espiritualmente densas del corpus. Su valor no reside en la complejidad formal, sino en la capacidad de integrar:

- tradición litúrgica,
- religiosidad popular,
- expresión poética personal,
- y conciencia comunitaria.

Desde el punto de vista técnico, destaca por:

- el uso funcional del verso breve,
- la organización poliestrófica coherente,
- la riqueza del léxico devocional,
- la continuidad temática sin dispersión.

Desde el punto de vista expresivo, el poema convierte la oración en poesía y la poesía en acto de fe compartido. La palabra no busca ornamento, sino mediación: decir para rezar, rezar para confiar.

En este sentido, la composición se integra de manera natural en la tradición mariana española y confirma la capacidad de la autora para transformar fórmulas heredadas en expresión viva y personal.

Poema 7 • «A Granada»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema presenta una estructura poliestrófica breve, formada por tres bloques claramente diferenciados, cada uno con función semántica propia:

1. Invocación laudatoria a la ciudad
2. Declaración del viaje y del deseo cumplido
3. Lamento por la ceguera y transposición sensorial

Se trata de una composición métrica mixta, con alternancia de versos de arte menor (6-8 sílabas) y arte mayor (endecasílabos), organizadas con libertad métrica.

El poema combina elementos de oda breve, canto devocional y poema de viaje, integrados en una voz única.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
¡Salve, invicta Granada!	8
¡Salve, ciudad hermosa triunfadora;	11
de moros invadida!	6
¡Salve, nunca vencida,	7
pero siempre invicta y vencedora!	11
Voy a pisar tu suelo	7
en nombre del Señor de los señores.	11
Ya se cumplió mi anhelo	7
de tener el consuelo	7
visitando la Alhambra con sus flores.	11

Pero ciega nací, ¡triste destino!,	11
y no veré tan hechiceros dones,	11
y sólo el dulce trino	7
de ruseñor amante	7
me cantará tus ricas tradiciones.	11

La alternancia entre versos breves (6–8 sílabas) y endecasílabos crea una cadencia ondulante, muy adecuada para la evocación lírica y el tono exclamativo.

Rima y organización sonora

La rima es irregular y mayoritariamente asonante o aproximada, organizada por bloques semánticos más que por esquemas fijos.

- Granada / invadida / vencida
- triunfadora / vencedora
- suelo / anhelo / consuelo
- flores / señores
- destino / trino
- dones / tradiciones

Se trata de series rimadas parciales, frecuentes en la poesía laudatoria popular, donde prima la musicalidad sobre la simetría fija.

Las reiteraciones del término *Salve* funcionan como anáfora inicial y marcan el carácter celebrativo y casi litánico del comienzo.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema se sitúa en la tradición del elogio urbano y devocional, muy frecuente en la poesía del siglo XIX, donde ciudades emblemáticas se convierten en objeto de alabanza moral, histórica y simbólica.

La voz poética adopta un tono:

- admirativo,
- solemne,
- emocionado,
- y al mismo tiempo íntimo.

Granada aparece no solo como ciudad histórica, sino como espacio simbólico donde confluyen fe, memoria y deseo.

Estrategias retóricas principales

1. Apóstrofe y anáfora exclamativa

El poema se abre con una triple invocación:

¡Salve, invicta Granada!

¡Salve, ciudad hermosa triunfadora!

¡Salve, nunca vencida...!

Este arranque reproduce la estructura del saludo solemne clásico y litúrgico, dotando al texto de un tono ceremonial.

2. Antítesis histórica y simbólica

La expresión:

de moros invadida / pero siempre invicta y vencedora

establece una antítesis entre dominación histórica y permanencia simbólica. Granada aparece como ciudad que, aun sometida, conserva su dignidad y grandeza.

3. Poética del deseo y del viaje

El segundo bloque introduce el motivo del viaje cumplido:

Voy a pisar tu suelo

Ya se cumplió mi anhelo

La experiencia del desplazamiento se carga de valor espiritual: no es un viaje turístico, sino una peregrinación simbólica “en nombre del Señor”.

4. Ceguera y percepción espiritual

Como en otros poemas del corpus, la ceguera actúa como eje simbólico central:

Pero ciega nací, ¡triste destino!

La imposibilidad de ver se transforma en un desplazamiento sensorial: el oído sustituye a la vista.

sólo el dulce trino / de ruiñeñor amante / me cantará tus ricas tradiciones.

La ciudad se conoce por el canto, no por la imagen. La percepción auditiva se vuelve vía poética y espiritual.

5. Simbolismo del ruiñeñor

El ruiñeñor cumple varias funciones:

- símbolo de la poesía,
- mediador entre naturaleza y memoria,
- transmisor oral de la tradición.

Su canto sustituye a la mirada, reforzando la idea de una experiencia interior y no visual de la belleza.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema conjuga con eficacia el elogio urbano, la devoción religiosa y la autobiografía poética. Su estructura breve pero articulada permite recorrer tres planos:

1. exaltación histórica de Granada,
2. vivencia personal del viaje,
3. reflexión íntima sobre la ceguera.

Desde el punto de vista técnico, destaca por:

- uso expresivo de la anáfora,
- alternancia rítmica flexible,
- coherencia léxica y simbólica,
- integración natural de emoción y descripción.

La voz poética no pretende describir la ciudad desde la mirada, sino desde la escucha y la memoria, lo que confiere al poema una profundidad singular dentro del conjunto.

Así, A Granada se convierte en una pieza clave del corpus: una oda breve, emotiva y consciente de sus límites sensoriales, donde la ciudad admirada se transforma en experiencia interior y canto.

Poema 8 · «Décima demostrando mi edad y familia»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema presenta una estructura polimétrica, con alternancia puntual de metros (octosílabo y endecasílabo). Combina:

- décimas espinelas regulares,
- octavas de arte mayor,
- y coplas de arte menor,

lo que responde a una voluntad narrativa y testimonial más que a una búsqueda de unidad formal estricta.

El conjunto funciona como un relato autobiográfico en verso, donde cada estrofa cumple una función informativa específica: edad, origen familiar, enfermedad, formación, publicaciones y valoración final.

Escansión métrica (síntesis)

1. Primera estrofa — décima espinela

La estrofa inicial responde perfectamente al esquema clásico AB-BAACCDDC, con versos octosílabos:

Verso	Sílabas
Si tal interrogación	8
a Vds. hacerme place,	8
en verso se satisface	8
con esta contestación:	8
mi edad cinco lustros son	8
y un año más ya cumplido,	8
y el oficio que han tenido	8

mis padres no son señores	8
sino humildes labradores	8
que ya su vida han perdido.	8

Esta décima funciona como prólogo informativo, de tono claro, ordenado y plenamente consciente del molde clásico.

2. Segunda estrofa — octava endecasílabo

Los versos siguientes forman una octava real, con endecasílabos regulares y rima consonante:

A B A B A B C C

La estrofa introduce el episodio central de la ceguera infantil, con tono grave y narrativo. La regularidad métrica y la sintaxis elevada refuerzan la gravedad del asunto.

3. Tercera estrofa — nueva octava endecasílabo

Se mantiene el mismo patrón para desarrollar la formación intelectual y el aprendizaje del latín, así como la certificación oficial de 1840. El uso del endecasílabo vuelve a conferir solemnidad al testimonio.

4. Cuarta y quinta estrofas — coplas narrativas de arte menor

A partir de «Se puso un comunicado...», el poema adopta una forma más ligera, cercana a la copla narrativa, con versos octosílabos y rima consonante variable.

Estas estrofas cumplen una función documental: enumeran menciones periodísticas y referencias públicas, con tono casi notarial.

5. Estrofas finales — coplas de cierre y modestia retórica

Las últimas estrofas regresan a un tono de humildad y autodepreciación, rasgo típico de la retórica clásica del exordio y del epílogo:

Mas en fin, nada notable / me ha sucedido jamás...

La autora se presenta como improvisadora sin obra fija, cerrando con un gesto de modestia convencional.

Registro discursivo y situación comunicativa

Este poema pertenece al género de la autopresentación versificada, frecuente en certámenes, relaciones y escritos justificativos del siglo XIX. Cumple una función casi curricular: responde a preguntas implícitas del lector o del público.

La voz poética se sitúa en un registro:

- informativo,
- justificativo,
- humilde,
- y parcialmente defensivo.

Se trata de un texto pensado para ser leído por terceros que desean conocer quién es la autora y qué legitimidad tiene como poeta.

Estrategias retóricas principales

1. Retórica de la humildad

El poema está atravesado por fórmulas de modestia:

- humildes labradores
- nada notable
- no tengo composiciones
- por ser improvisaciones

Estas expresiones cumplen una función estratégica: desactivar posibles críticas y adecuarse a las expectativas sociales hacia una mujer pobre y ciega.

2. Autobiografía ordenada y verificable

El texto ofrece datos concretos:

- edad exacta,
- origen social,
- pérdida de la vista,
- formación latina,
- certificación oficial (1840),
- menciones en prensa.

Esta precisión convierte el poema en documento histórico, no solo literario.

3. Metapoesía implícita

La autora reflexiona sobre su propio quehacer:

nada impreso se me queda / por ser improvisaciones

Aquí se define como poeta oral, improvisadora, consciente de la fragilidad material de su obra.

4. Alternancia de tonos

El poema articula tres registros:

1. narrativo-informativo,
2. elegíaco (ceguera, destino),
3. justificativo-humilde.

Esta alternancia evita la monotonía y muestra una notable conciencia compositiva.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta composición es una de las más valiosas del corpus por su doble naturaleza: poética y documental. Funciona simultáneamente como autobiografía en verso y como defensa pública de la autora.

Desde el punto de vista formal, destaca por:

- dominio de la décima espinela,
- manejo correcto del endecasílabo,
- capacidad para alternar metros según la función,
- uso consciente de la copla narrativa.

Desde el punto de vista retórico, el poema revela:

- conciencia del propio estatuto social,
- manejo estratégico de la humildad,
- voluntad de legitimación cultural,
- afirmación implícita de la dignidad intelectual.

La autora no solo cuenta su vida: la ordena, la justifica y la presenta como digna de memoria. En ese gesto, este poema se convierte en una pieza central para comprender su autoconciencia literaria y su relación con el mundo letrado.

Poema 9 · «Oda al vergel»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta una estructura estrófica regular de cinco versos, repetida de forma constante a lo largo de toda la composición. Se trata de una estrofa de cinco versos de métrica mixta, con predominio del heptasílabos y endecasílabos, habituales en la lírica descriptiva de tradición culta-popular.

Cada estrofa funciona como una unidad autónoma, pero encadenada temáticamente, lo que produce una progresión descriptiva ascendente: invocación → contemplación → exaltación → simbolización → cierre alegórico.

La regularidad estrofa a estrofa otorga al poema una cadencia ordenada y serena, acorde con el tema del vergel como espacio de armonía.

Escansión métrica (síntesis)

Ejemplo representativo de la primera estrofa:

Verso	Sílabas
De los jardines Flora	7
fingida por poetas anticuados	11*
de flores protectora	7
en los amenos prados	7
quiera inspirarme versos adecuados	11*

* Los versos segundo y quinto funcionan como versos largos de apoyo, próximos al endecasílabo, que amplían el período sintáctico. Este patrón (7-11-7-7-11) se repite con variaciones leves a lo largo del poema.

La alternancia entre verso breve y verso largo produce un ritmo ondulante y musical, muy adecuado a la descripción paisajística.

Rima y organización sonora

La rima es consonante en cada estrofa, con esquema general:

A B A B B

en cada estrofa, por ejemplo:

- Flora / protectora
- anticuados / prados / adecuados

Este patrón se mantiene con pequeñas variaciones, garantizando cohesión sin rigidez excesiva.

La repetición del sonido final refuerza el carácter melódico del poema y facilita su recitación.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema se inscribe en la tradición de la oda descriptiva y alegórica, heredera tanto del clasicismo como del neoclasicismo tardío. La voz poética adopta un tono culto, sereno y contemplativo, con una clara voluntad de elevación estética.

La situación comunicativa no es narrativa ni autobiográfica, sino contemplativa: el yo poético invoca a una figura alegórica (Flora) para que le conceda inspiración suficiente con la que cantar la belleza del vergel.

Estrategias retóricas principales

1. Invocación mitológica inicial

El poema se abre con una apelación directa:

De los jardines Flora, fingida por poetas anticuados...

Flora, diosa romana de las flores, aparece como figura simbólica de la inspiración natural. La mención “fingida por poetas anticuados” introduce una conciencia literaria moderna: la autora reconoce el carácter convencional del motivo, pero lo reutiliza con intención estética.

2. Alegoría del vergel como espacio ideal

El vergel funciona como símbolo múltiple:

- espacio natural ordenado,
- lugar de reposo del espíritu,
- imagen del saber,
- metáfora de la creación poética.

Se describe como ámbito donde habitan la belleza, la armonía y la serenidad, contrapuesto implícitamente al dolor o al desorden del mundo.

3. Léxico sensorial refinado

El poema emplea un léxico sensorial variado:

- visual: brillar, lucero, arbolado, rosa
- auditivo: aves volantes, corazones palpitantes
- afectivo: consuelo, ternura, placentero

Esta riqueza sensorial refuerza el carácter contemplativo y casi pictórico del texto.

4. Imaginario luminoso y astral

La aparición de la aurora y de Venus introduce una dimensión cósmica y amorosa:

el lucero de Venus que enamora

Estos elementos aportan gracia, armonía y suavidad emocional, vinculando naturaleza, amor y belleza.

5. Metapoética final

La última estrofa introduce una lectura metapoética:

lo mismo permanezca
la redacción que brilla
en el vergel de la invicta Sevilla.

Aquí el vergel deja de ser solo espacio natural y pasa a simbolizar el propio poema. La “redacción que brilla” equivale al texto poético que desea perdurar.

La mención de Sevilla ancla la alegoría en un lugar concreto, reforzando el valor cultural y urbano del poema.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta oda constituye una de las piezas más elaboradas del conjunto desde el punto de vista formal. Su equilibrio entre regularidad métrica, riqueza léxica y coherencia simbólica revela una clara asimilación de modelos clasicistas.

Destacan especialmente:

- el uso sistemático de la quintilla como forma estructural,
- la alternancia eficaz de versos breves y largos,
- la coherencia simbólica del vergel como espacio moral y poético,
- la conciencia metapoética explícita del cierre.

El poema no es solo una descripción paisajística, sino una reflexión implícita sobre la creación poética y su capacidad de consolar, ordenar y embellecer la experiencia humana.

Dentro del corpus, «Oda al vergel» representa el polo más contemplativo y estético, equilibrando los textos de súplica, autobiografía o alabanza histórica con una muestra clara de poesía descriptiva y simbólica.

Poema 10 • «El ruiseñor y el canario»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema se organiza como una composición narrativa en verso de carácter alegórico, cercana a la tradición de la fábula moral de inspiración cristiana, aunque sin moraleja explícita final, ya que esta se integra progresivamente en el discurso del ruiseñor.

Desde el punto de vista formal, el texto está compuesto por estrofas de arte menor, predominantemente octosílabas, con rima consonante organizada en bloques regulares. La disposición responde a una clara voluntad narrativa: presentación, diálogo y enseñanza.

Cada bloque cumple una función precisa:

1. Presentación del marco y los personajes.
2. Inicio del conflicto (el canto del ruiseñor).
3. Interpelación del canario.
4. Respuesta doctrinal del ruiseñor.
5. Desarrollo moral y teológico.
6. Conclusión doctrinal general.

Escansión métrica (síntesis)

La mayor parte de los versos son octosílabos, con regularidad notable. Ejemplo representativo:

Verso	Sílabas
Cierto señor propietario	8
tenía por distracción	8
dentro de su habitación	8
un ruiseñor y un canario	8

Este patrón se mantiene de forma estable a lo largo del poema, con ligeras licencias propias del verso narrativo oral.

Rima y organización sonora

La rima es mayoritariamente consonante, organizada por bloques narrativos en esquemas de tipo:

- ABBA
- ABAB
- ABBA

según los bloques narrativos.

Ejemplo inicial:

- propietario / canario
- distracción / habitación

La regularidad de la rima refuerza la claridad narrativa y facilita la memorización, rasgo característico de la poesía moralizante y didáctica.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema se inscribe en la tradición de la fábula moral cristiana, donde animales personificados transmiten enseñanzas éticas. A diferencia de la fábula clásica grecolatina, aquí no hay sátira ni ironía mordaz, sino un tono doctrinal, amable y edificante.

La voz poética adopta una posición de narrador omnisciente que presenta la escena y luego cede la palabra a los personajes, especialmente al ruiseñor, verdadero portavoz del mensaje moral.

Estrategias retóricas principales

1. Alegoría animal

El ruiseñor y el canario funcionan como símbolos:

- el ruiseñor → conciencia despierta, gratitud, fe activa
- el canario → rutina, sueño espiritual, pasividad

Ambos están humanizados mediante el diálogo, lo que facilita la transmisión del mensaje.

2. Diálogo didáctico

El núcleo del poema es un pequeño diálogo que recuerda a los exempla medievales o a las fábulas moralizantes:

“En cantar tienes empeño...”

La pregunta da paso a una explicación doctrinal, estructurada como razonamiento moral progresivo.

3. Léxico religioso y doctrinal

El vocabulario pertenece claramente al campo cristiano:

- cielo
- Dios
- providencia
- soberano
- beneficio
- gratitud
- criado

Este léxico convierte la fábula en catequesis poética.

4. Enumeración pedagógica

El discurso del ruiseñor avanza mediante enumeraciones:

- obligación → gratitud → providencia → creación

Esta secuencia ordena el pensamiento moral de forma accesible y progresiva.

5. Universalización del mensaje

El poema amplía progresivamente su alcance:

- del ave individual
- al creyente
- al conjunto de la creación

Pues cuanto tiene existencia,
el sol, la noche y el día...

Así, la enseñanza deja de ser anecdótica y se convierte en reflexión universal.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta composición destaca por su claridad estructural y finalidad didáctica. A través de una forma sencilla y eficaz, articula una enseñanza religiosa comprensible y ordenada, acorde con la tradición de la poesía moral popular.

Desde el punto de vista técnico:

- mantiene regularidad octosilábica,
- emplea rima consonante clara,
- estructura narrativa coherente,
- uso eficaz del diálogo.

Desde el punto de vista retórico:

- transforma una escena cotidiana en lección moral,
- recurre a la alegoría animal como mediación pedagógica,
- combina sencillez expresiva con intención doctrinal.

Dentro del corpus, este poema cumple una función clave: muestra la vertiente didáctica y catequética de la autora, complementando sus poemas devocionales, autobiográficos y laudatorios.

Poema 11 · «Adiós, corte de España tan querida»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de un soneto de arte mayor, compuesto por catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Se trata de un molde clásico, empleado aquí para expresar una despedida solemne y dolorida, con fuerte carga personal.

La elección del soneto no es casual: permite contener la emoción dentro de una estructura rígida, equilibrando lamento y dignidad.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos son endecasílabos, con acentuación regular, lo que otorga solidez rítmica al conjunto. A modo de ejemplo:

Verso	Sílabas
Adiós, corte de España tan querida	11
dentro de pocos días ya me ausento	11
pero me vuelvo triste y afligida	11
Ese jefe leal del movimiento	11

La regularidad se mantiene a lo largo de todo el poema, sin rupturas significativas.

Rima y estructura sonora

El esquema de rima es mayoritariamente consonante en los cuartetos, mientras que en los tercetos se introduce una mayor flexibilidad fónica, privilegiando la cohesión semántica sobre la exactitud rimática.

ABAB ABAB CDC DCD

- querida / afligida
- ausento / movimiento
- abatida / concediera (con leve asonancia funcional)

- cuento / siquiera

En los tercetos:

- cielo / consuelo / desvelo
- llorosa / rencorosa / Providencia (con cierre semántico más que puramente fónico)

Aunque algunas rimas presentan ligera flexibilidad, el conjunto mantiene coherencia sonora suficiente para sostener el molde del soneto.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al género de la despedida suplicante, muy frecuente en la poesía ocasional del siglo XIX, especialmente en textos escritos desde posiciones de marginalidad o dependencia.

La voz poética se sitúa en un momento concreto: el abandono forzado de la corte, tras no haber obtenido el favor o auxilio esperado de una autoridad (“ese jefe leal del movimiento”). No se trata de una queja violenta, sino de una despedida digna, teñida de tristeza y resignación cristiana.

Estrategias retóricas principales

1. *Apóstrofe inicial*

El poema se abre con un vocativo solemne:

Adiós, corte de España tan querida

que establece de inmediato el tono elegíaco y marca el carácter definitivo de la separación.

2. *Autorretrato doliente y contenido*

La voz se define mediante adjetivos de aflicción:

- triste

- afligida
- sola
- abatida
- llorosa

Sin embargo, evita el reproche directo o la invectiva. El dolor se expresa con contención y decoro.

3. Referencia velada al poder político

La figura del “jefe leal del movimiento” aparece de forma indirecta, sin nombrarse, lo que refuerza el tono respetuoso:

aunque me ha visto sola y abatida...

Se sugiere una negativa o indiferencia institucional, pero sin acusación explícita. El poema se mantiene dentro de los márgenes de la cortesía.

4. Retórica de la resignación cristiana

El núcleo ético del poema aparece en los tercetos:

por él rogaré a Dios en mi desvelo,
 porque jamás he sido rencorosa;
 que si él no me ha mirado con clemencia
 no me puede faltar la Providencia.

Aquí se produce el desplazamiento decisivo: del poder humano al poder divino. La falta de ayuda terrenal se compensa con la confianza en la Providencia.

Esta transición transforma la queja en aceptación espiritual.

5. Léxico religioso y moral

El poema se apoya en un vocabulario coherente con la ética cristiana:

- salud cumplida
- rogar a Dios
- Providencia
- clemencia
- rencorosa

Estos términos encuadran el conflicto en un plano moral más que político.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema constituye una de las piezas más sobrias y emocionalmente contenidas del corpus. A diferencia de otras composiciones de súplica directa, aquí domina el tono de despedida resignada, donde el yo poético asume la pérdida sin acritud.

Desde el punto de vista formal, destaca por:

- empleo correcto del soneto clásico,
- fluidez sintáctica,
- rima mayormente estable,
- tono uniforme y grave.

Desde el punto de vista retórico:

- conjuga queja y dignidad,
- denuncia sin acusar,
- y subordina el fracaso humano a la confianza religiosa.

El resultado es un poema de notable fuerza moral, donde la voz lírica transforma el desencanto político en afirmación espiritual.

Dentro del conjunto del libro, “Adiós, corte de España tan querida” ocupa un lugar clave: representa el momento del desencanto, la retirada y la reafirmación interior, cerrando un ciclo de aspiración pública y abriendo otro de aceptación y fe.

Poema 12 · «Nací, y en el nacer quedeme ciega»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de un soneto clásico de arte mayor, compuesto por catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Se trata de una estructura plenamente canónica, adecuada para la expresión de conflictos interiores y reflexiones morales profundas.

La disposición responde al esquema tradicional del soneto reflexivo:

- Primer cuarteto: presentación del hecho vital (ceguera desde el nacimiento).
- Segundo cuarteto: desarrollo sensorial negativo (lo no visto).
- Primer terceto: reflexión sobre el sentido del canto y del destino.
- Segundo terceto: aceptación resignada y cierre ético.

El poema mantiene una arquitectura clara y progresiva, donde cada bloque cumple una función conceptual precisa.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos son endecasílabos, con acentuación endecasílabo regular, con variaciones rítmicas internas naturales. A modo de ejemplo:

Verso	Sílabas
Nací, y en el nacer quedeme ciega	11
y lloré sin saber mi desventura	11
hoy sumida en recuerdos y amargura	11
sólo el llorar mi corazón sosiega	11

La regularidad métrica contribuye a la gravedad y contención emocional del texto.

Rima y estructura sonora

El esquema de rima es consonante, correspondiente al modelo clásico:

ABBA ABBA CDC DCD

- ciega / sosiega
- desventura / amargura
- niega / riega
- hermosura / blancura

En los tercetos:

- acierte / suerte / muerte
- ciencia / influencia / paciencia

La rima es limpia, estable y sin forzamientos, lo que confirma un dominio consciente del molde sonetístico.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al género del soneto autobiográfico de queja existencial, muy presente en la tradición áurea y postbarroca. La voz poética habla en primera persona y presenta su condición física como destino impuesto.

No hay aquí súplica externa ni petición social directa, sino un diálogo interior con el destino, al que se interpela casi como entidad personificada.

Estrategias retóricas principales

1. Anáfora y circularidad semántica

El poema se abre y se cierra en torno a la misma idea: el sufrimiento aceptado con paciencia. El último verso responde al primero, creando un círculo semántico completo.

2. Campo léxico de la privación visual

El segundo cuarteto articula un campo semántico coherente basado en la negación de la vista:

- no ver
- niega
- nunca vi
- no admiré

La acumulación refuerza la experiencia de ausencia y pérdida.

3. Enumeración sensorial negativa

Los objetos mencionados —sol, luna, nieve, rostro— pertenecen a ámbitos tradicionalmente asociados a belleza y pureza. Su negación refuerza la intensidad del lamento.

4. Apóstrofe al destino

En los tercetos aparece una personificación del destino o la suerte: desgraciada suerte

¿Quieres que sufra...?

Este recurso permite transformar el padecimiento en diálogo moral, dotándolo de sentido discursivo.

5. Ética de la paciencia

El cierre del poema no es rebelde, sino estoico y cristiano:

Pues mírame sufrirte con paciencia.

La resignación se presenta como virtud, no como derrota. El yo lírico afirma su dignidad moral al aceptar su destino sin rencor.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este soneto constituye una de las piezas más intensas y logradas del corpus. Su valor reside en la conjunción de forma clásica rigurosa y experiencia vital directa.

Desde el punto de vista formal:

- empleo correcto del soneto endecasílabo,
- rima consonante estable,
- sintaxis clara y equilibrada,
- progresión temática bien construida.

Desde el punto de vista expresivo:

- introspección profunda sin exceso retórico,
- uso eficaz de la negación sensorial,
- aceptación ética del sufrimiento,
- tono grave y contenido.

La autora transforma su limitación física en materia poética, sin dramatismo excesivo ni queja amarga. El resultado es un texto de fuerte dignidad moral, que enlaza con la tradición del soneto espiritual y moral de los Siglos de Oro, pero con una voz personal y auténtica.

Dentro del conjunto del libro, este poema ocupa un lugar central: es el núcleo confesional que ilumina el sentido humano y espiritual del resto de la obra.

Poema 13 · «Según se me ha noticiado»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema se estructura en dos estrofas claramente diferenciadas, ambas construidas en versos de arte menor, con predominio del octosílabo, y con rima consonante. La primera estrofa responde plenamente al modelo de la décima espinela, mientras que la segunda adopta una sextilla final de carácter conclusivo y epigramático.

Esta combinación —décima + estrofa breve de cierre— es frecuente en la poesía ocasional y epistolar del siglo XIX, especialmente en textos de presentación, saludo o circunstancia.

Escansión métrica (síntesis)

Primera estrofa (décima espinela)

Todos los versos son octosílabos y siguen el esquema clásico:

ABBAACDDC

Verso	Sílabas
Según se me ha noticiado	8
¡y ojalá que fuera así!	8
me han dicho que viene aquí	8
un hombre muy ilustrado	8
Fray Gerundio, el celebrado	8
de escritor independiente	8
que extrañará ciertamente	8
mi pobre composición	8
pero que su discreción	8
la recibirá indulgente	8

La regularidad métrica es impecable, lo que confirma el dominio de la décima como forma.

Segunda estrofa (sextilla final)

Los versos mantienen igualmente el octosílabo, con rima consonante organizada de manera más libre, a modo de coda reflexiva:

Verso	Sílabas
¡Ojalá leer pudiera	8
tu papel tan deseado	8
que tengo aquí muy grabado!	8
Más yo quisiera saber	8
cómo ha de permanecer	8
Tirabeque, tu criado	8

Esta estrofa funciona como apéndice dialogado y aporta un cierre más personal y anecdótico.

Rima y organización sonora

En la décima inicial se mantiene el esquema estructural de la espina, aunque algunas rimas presentan flexibilidad fónica, priorizando la fluidez discursiva sobre la consonancia estricta:

ABBAACDDC

- noticiado / ilustrado
- así / aquí
- celebrado / independiente
- ciertamente / indulgente
- composición / discreción

La segunda estrofa mantiene rimas claras en –era / –ado / –er, sin buscar simetría estricta, lo cual refuerza su carácter conversacional.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al género de la composición circunstancial y metapoética, escrita con motivo de la anunciada llegada de un personaje real: Fray Gerundio, nombre literario del célebre periodista satírico Modesto Lafuente, figura muy conocida en la España del siglo XIX.

La voz poética adopta un tono:

- expectante,
- humilde,
- ligeramente irónico,
- respetuoso y deferente.

El poema no busca alabanza solemne, sino establecer una relación intelectual, casi epistolar, con el escritor mencionado.

Estrategias retóricas principales

1. Retórica de la modestia

Como en otros textos del corpus, aparece la *captatio benevolentiae* mediante la autodepreciación:

mi pobre composición

La autora anticipa el posible juicio crítico y lo neutraliza mediante humildad explícita, recurso típico en la poesía de ocasión.

2. Apelación a la indulgencia crítica

La expresión:

su discreción la recibirá indulgente

revela una conciencia clara del papel del lector-crítico y una esperanza de comprensión. La discreción aparece como virtud intelectual y moral.

3. Metapoesía explícita

El poema habla del propio acto de escribir y de ser leído. Se menciona:

- la “composición”,
- el “papel”,
- el deseo de lectura,
- la recepción crítica.

Esto convierte el texto en una reflexión indirecta sobre la circulación literaria y el reconocimiento.

4. Referencia personal y coloquial

La mención final a Tirabeque, tu criado introduce un tono cercano y casi humorístico. Humaniza el poema y rompe la solemnidad, acercándolo al registro conversacional propio de la poesía de circunstancias.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema destaca por su claridad formal y su función comunicativa precisa. Se trata de una décima perfectamente construida, seguida de una coda explicativa, que cumple con eficacia su propósito: presentarse ante un escritor reconocido desde una posición humilde, respetuosa y consciente de sus límites.

Desde el punto de vista técnico:

- dominio firme del octosílabo,
- manejo correcto de la rima consonante,
- estructura clásica reconocible,

- fluidez sintáctica.

Desde el punto de vista retórico:

- uso inteligente de la modestia como estrategia persuasiva,
- conciencia del circuito literario,
- diálogo implícito entre autora y lector ilustrado,
- equilibrio entre respeto y cercanía.

Dentro del conjunto del corpus, esta pieza resulta especialmente reveladora del autoconcepto literario de la autora: sabe que escribe, sabe para quién escribe, y sabe cómo presentarse sin arrogancia, pero con dignidad.

Poema 14 • «Unas hermosas gigantas...»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema se compone de seis estrofas de cinco versos, con predominio del verso octosílabo, aunque aparecen ocasionales hipermetrías y licencias expresivas propias del discurso humorístico y narrativo.

Se trata de una composición poliestrófica de carácter narrativo-burlesco, próxima a la tradición de la letrilla larga, romance jocoso y poesía explicativa satírica.

Cada estrofa cumple una función discursiva clara:

1. Presentación fantástica del motivo (gigantas).
2. Descripción geográfica caricaturesca.
3. Episodio narrativo fabuloso.
4. Transición explicativa (del mito a la razón).
5. Pseudo-argumentación “científica”.
6. Conclusión humorística y explicativa.

Escansión métrica (síntesis)

Los versos se mantienen mayoritariamente en torno al octosílabo, con libertad propia de la poesía narrativa humorística. Ejemplo:

Verso	Sílabas
Unas hermosas gigantas de la infantería andante	11–12
vinieron de las gargantas del silbador Apenino	11
donde hay el trigo a fanegas	8
y es mejor que el agua el vino	8

La oscilación métrica no es defecto, sino rasgo característico del registro jocoso-explicativo, donde prima el ritmo discursivo y la inteligibilidad.

Rima y organización sonora

La rima es mayoritariamente consonante, organizada por estrofas, aunque con cierta libertad. Aparecen patrones aproximados como:

- A A B B A
- A B B A A

La repetición de finales sonoros favorece el efecto narrativo y refuerza el tono humorístico.

Destaca el uso de rimas largas y llamativas (andante / suripantas, granito / infinito, escobas / trovas, interés / pues), propias del verso satírico.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece claramente al género de la fábula burlesca o explicación jocosa del mundo, muy frecuente en la tradición popular y en la literatura costumbrista.

La voz poética adopta un tono:

- narrativo,
- irónico,
- pseudo-erudito,
- humorístico,
- deliberadamente exagerado.

Se simula una explicación “científica” de un fenómeno geográfico real (la existencia de Sierra Morena junto a la llanura manchega), pero mediante un relato fantástico protagonizado por gigantes.

Estrategias retóricas principales

1. Alegoría fantástica

Las “gigantas” funcionan como figuras alegóricas que permiten explicar el relieve del territorio. Su carácter exagerado y absurdo anuncia desde el inicio la intención humorística.

2. Parodia del discurso erudito

La expresión:

“me remito a científicos informes”

introduce una ironía clara: se imita el tono académico para sostener una explicación imposible. Más adelante se refuerza con:

“yo científicamente a explicároslo, pues”

Este recurso parodia el lenguaje racionalista y científico del siglo XIX.

3. Ironía lógico-naturalista

El poema desarrolla una falsa ley “biológica”:

un miembro crece si otro se empobrece

que sirve como explicación cómica del relieve geográfico.

La analogía cuerpo–territorio es deliberadamente absurda, pero construida con apariencia de razonamiento lógico.

4. Enumeración humorística y exageración

Aparecen imágenes deliberadamente grotescas o hiperbólicas:

- gigantas barriendo montañas,
- pies llenos de callos,
- montes barridos como suciedad,
- proporciones corporales desmesuradas.

Estas imágenes conectan con la tradición del humor popular y carnavalesco.

5. Tono narrativo y oralidad

El poema está lleno de marcas de oralidad:

- “y yo científicamente...”
- “pues”
- “he aquí”
- “no carece de interés”

Estas expresiones acercan el texto al relato contado en voz alta, casi como un cuento humorístico.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema representa una de las piezas más lúdicas y originales del corpus. Su valor reside en la capacidad de combinar:

- fantasía narrativa,
- humor popular,
- parodia científica,
- tradición alegórica,
- observación del entorno geográfico.

Desde el punto de vista formal:

- muestra soltura en el uso del verso octosilábico,
- libertad estructural bien controlada,
- rima eficaz al servicio del humor.

Desde el punto de vista expresivo, destaca por:

- su imaginación desbordante,

- su ironía amable,
- su capacidad de explicar lo real mediante lo fabuloso.

Dentro del conjunto del libro, “Unas hermosas gigantas de la infantería andante” aporta una dimensión lúdica e ingeniosa, equilibrando los poemas devocionales, autobiográficos y morales con una muestra clara de inventiva narrativa y humor popular.

Poema 15 · «Vosotros que estáis sentados»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema consta de una sola redondilla, compuesta por cuatro versos octosílabos, con rima consonante.

Se trata de una forma breve, cerrada y muy eficaz, típica de la poesía improvisada, satírica o circunstancial.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
Vosotros que estáis sentados	8
en la galera, a fe mía	8
parecéis la galería	8
de espectros ensangrentados	8

La regularidad métrica es perfecta, lo que resulta especialmente notable tratándose de un texto concebido para la improvisación oral.

Rima y estructura sonora

La rima es consonante abrazada, con esquema:

ABBA

- sentados
- mía
- galería
- ensangrentados

Esta disposición refuerza la sensación de cierre y golpe final, muy adecuada para un efecto humorístico inmediato.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la improvisación satírica circunstancial, pronunciada ante un auditorio concreto. El contexto —viajeros fatigados tras un trayecto duro en galera— es fundamental para comprender su eficacia.

La voz poética se dirige directamente al grupo presente mediante un apóstrofe colectivo (“Vosotros”), estableciendo una relación inmediata y teatral con el auditorio.

Estrategias retóricas principales

1. Apóstrofe directo

El uso del plural vocativo crea una escena viva y participativa. El poema no describe desde fuera: interpela frontalmente a los oyentes.

2. Hipérbole grotesca

La imagen central:

galería de espectros ensangrentados

es una hipérbole visual extrema, que exagera el aspecto agotado, maltrecho o sucio de los viajeros tras el trayecto.

No hay intención ofensiva, sino humorística: la exageración provoca risa por su desproporción.

3. Metáfora teatral

La palabra galería introduce una comparación implícita con un espacio escénico o pictórico, como si los viajeros fueran figuras expuestas al público. Esto refuerza el carácter performativo del verso.

4. Economía expresiva

En solo cuatro versos se construye:

- una situación concreta,

- un destinatario claro,
- una imagen potente,
- un efecto humorístico inmediato.

Esta condensación es característica del ingenio improvisador.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta breve composición es una muestra excelente de ingenio oral y eficacia expresiva. Su perfección formal —redondilla regular, rima clara, ritmo ágil— demuestra un dominio intuitivo del verso corto.

Desde el punto de vista retórico:

- emplea sátira ligera sin agresividad,
- usa la exageración como recurso cómico,
- establece complicidad con el oyente,
- produce un efecto inmediato de reconocimiento y risa.

Dentro del corpus, este texto cumple una función clave: revela la faceta más espontánea, improvisadora y humorística de la autora, cercana a la tradición del chascarrillo versificado y del epigrama popular.

Poema 16 • «Hoy te vengo a saludar»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta una estructura breve, cerrada y simétrica, compuesta por diez líneas poéticas, con predominio del octosílabo y apoyos vocativos breves. Esta disposición responde a una forma muy frecuente en la poesía ocasional y de saludo del siglo XIX, cercana al epigrama laudatorio y a la copla cortesana.

La alternancia entre verso desarrollado y verso mínimo cumple una función enfática: los versos breves destacan el nombre propio, reforzando su valor ceremonial.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
Hoy te vengo a saludar	8
Gaspar	2
como a Capellán del Trono	8
Bono	2
apreciable cortesano	8
Serrano	3
y a Dios pido soberano	8
que en esta y otra ocasión	8
te conceda protección	8
Don Gaspar Bono Serrano	8

Los versos breves funcionan como vocativos aislados, más que como unidades métricas autónomas, y deben entenderse como apoyos rítmicos y enfáticos.

Rima y organización sonora

El poema no se apoya en un esquema de rima tradicional, sino en la reiteración del nombre propio como eje sonoro y ceremonial. La cohesión se produce por eco nominal y repetición enfática, no por rima consonante sistemática:

- saludar / soberano / protección / Serrano
- Gaspar / Bono / Serrano

El esquema no responde a un patrón clásico estricto, sino a una estructura de eco nominal, donde la repetición del nombre cumple función rítmica y ceremonial.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al género de la poesía de saludo y homenaje, muy habitual en contextos institucionales, religiosos o cortesanos del siglo XIX.

La voz poética se dirige directamente a una persona concreta, identificada con nombre y cargo:

Capellán del Trono

lo que sitúa el texto en un marco oficial y respetuoso.

Estrategias retóricas principales

1. Apóstrofe nominal reiterado

El nombre propio aparece fragmentado y reiterado:

- Gaspar
- Bono
- Serrano

Este despiece produce un efecto solemne y ceremonial, similar al de las fórmulas protocolarias o dedicatorias públicas.

2. Economía expresiva y claridad

El poema no desarrolla metáforas ni narración: su finalidad es clara y directa. Se trata de un saludo con bendición, concentrado en muy pocos versos.

3. Léxico religioso y cortesano

Palabras como:

- Capellán del Trono
- Dios soberano
- protección

inscriben el poema en el ámbito religioso-institucional, reforzando el carácter respetuoso del elogio.

4. Función performativa

El poema no describe una acción: la realiza. Saludar, nombrar y bendecir constituyen el acto mismo del poema. La palabra funciona como gesto social.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta composición breve es un ejemplo claro de poesía funcional de ocasión, donde la eficacia comunicativa prima sobre el desarrollo literario.

Desde el punto de vista formal:

- muestra dominio del verso octosilábico,
- utiliza con acierto los versos breves como apoyos rítmicos,
- mantiene una estructura clara y equilibrada.

Desde el punto de vista retórico:

- cumple una función ceremonial precisa,
- refuerza la identidad del destinatario,
- expresa respeto y deseo de bendición.

Dentro del corpus, este poema se sitúa junto a otras piezas de saludo y homenaje, mostrando la capacidad de la autora para adaptar su escritura a contextos sociales concretos, con economía verbal y sentido práctico del verso.

Poema 17 · «Una ciega también tiene sus deseos»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta una estructura breve de versos largos, mayoritariamente endecasílabos, sin división estrófica explícita. Se trata de una pieza reflexiva de carácter sentencioso, cercana al discurso lírico en verso.

No se organiza en estrofas regulares, sino como una secuencia continua de afirmaciones encadenadas, lo que refuerza su carácter de alegato o defensa moral.

La fluidez sintáctica y la ausencia de cortes formales fuertes sugieren una dicción casi oratoria, más próxima al razonamiento que al canto.

Escansión métrica (síntesis)

El poema está compuesto íntegramente en endecasílabos, lo que refuerza su tono grave y reflexivo. Ejemplos:

Verso	Sílabas
Una ciega también tiene sus deseos	11
Que una ciega es mujer, ¿verdad, mi amiga?	11
Y si es mujer que visito el Parnaso	11
su corazón será como el de un ángel	11
sensible, cariñoso, tierno, humano	11
Que hasta el sagrado templo no se llega	11
por un camino pérfido y malvado	11
¡Malo y poeta!... horrible desatino	11
El poeta es de Dios destello santo	11

La regularidad del endecasílabo confiere gravedad y tono reflexivo al conjunto.

Rima y organización sonora

El poema no sigue un esquema de rima fijo, lo que confirma su adscripción a una forma próxima a la silva blanca o al verso suelto reflexivo.

La musicalidad se apoya en:

- paralelismos sintácticos,
- repeticiones léxicas,
- ritmo acentual del endecasílabo,
- pausas retóricas marcadas por comas y signos de exclamación.

Esta ausencia de rima subraya el carácter discursivo y argumentativo del texto.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema se presenta como una defensa explícita de la dignidad moral y afectiva de la mujer ciega, y, por extensión, de la legitimidad moral del deseo, la sensibilidad y la vocación poética.

La voz poética se dirige a un interlocutor implícito (“mi amiga”), con quien dialoga para desmontar prejuicios sociales y morales.

El tono es:

- reflexivo,
- reivindicativo,
- ético,
- sereno pero firme.

Estrategias retóricas principales

1. *Afirmación identitaria*

El poema se abre con una afirmación rotunda:

Una ciega también tiene sus deseos.

Esta frase funciona como tesis. No es metáfora ni lamento, sino declaración de derecho emocional y humano.

2. *Apelación dialógica*

La interpelación:

¿verdad, mi amiga?

introduce una complicidad discursiva. El poema se construye como conversación moral, no como monólogo abstracto.

3. *Defensa de la mujer como sujeto moral pleno*

La afirmación:

Que una ciega es mujer

es clave. Reivindica la condición femenina plena, frente a una visión que podría negar deseo, sensibilidad o capacidad espiritual a la mujer ciega.

4. *Elevación moral del deseo*

El poema separa claramente deseo y pecado. El deseo aparece vinculado a:

- sensibilidad
- ternura
- humanidad
- espiritualidad

La referencia al Parnaso conecta el deseo con la vocación poética, no con lo carnal.

5. Poética moral: poeta y virtud

El verso:

¡Malo y poeta!... horrible desatino.

introduce una oposición tajante entre maldad y poesía.

La afirmación final:

El poeta es de Dios destello santo.

formula una auténtica poética moral, donde la creación poética procede de una fuente divina y exige rectitud interior.

Campo léxico dominante

- Moral / espiritual: Dios, sagrado, templo, santo
- Afectivo: deseo, corazón, cariñoso, tierno
- Intelectual-poético: Parnaso, poeta
- Ético: malo, pérfido, humano

Estos campos confluyen para construir una visión ética de la poesía.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema constituye una de las piezas más ideológicamente densas del corpus. En muy pocos versos articula una defensa firme de tres principios:

1. la dignidad emocional de la mujer ciega,
2. la legitimidad del deseo como rasgo humano,
3. la nobleza moral de la poesía.

Desde el punto de vista formal, destaca por:

- uso sólido del endecasílabo,
- sintaxis clara y argumentativa,
- ausencia deliberada de ornamento excesivo,
- tono casi sentencioso.

Desde el punto de vista conceptual, el poema funciona como manifiesto ético-poético, donde la autora define su posición ante el mundo, la creación y la moral.

Dentro del conjunto del libro, esta pieza cumple una función central: articula una defensa explícita de la poeta como sujeto moral pleno, capaz de sentir, pensar y crear, pese a su ceguera y a los prejuicios sociales.

Poema 18 · «Y no llores si a tus ojos»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una octava de arte menor, compuesta por ocho versos octosílabos, con rima consonante. Se trata de una estrofa cerrada y muy equilibrada, adecuada para expresar una idea moral completa y autosuficiente.

La composición presenta una estructura bipartita muy clara:

1. Consuelo inicial ante la falta de visión física (vv. 1—4).
2. Fundamentación espiritual y poética de ese consuelo (vv. 5—8).

Esta progresión lógica refuerza el carácter didáctico y reflexivo del texto.

Escansión métrica (síntesis)

Verso

Sílabas

Y no llores si a tus ojos	8
les falta la luz del día	8
con la suya la poesía	8
podrá calmar tus enojos	8
Que al poeta natural	8
le ha puesto la Providencia	8
luz de mayor excelencia	8
dentro del alma inmortal	8

La regularidad métrica es completa, lo que refuerza la claridad del mensaje.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, con esquema:

ABBA CDDC

- ojos / enojos
- día / poesía
- natural / inmortal
- Providencia / excelencia

La disposición de las rimas favorece el efecto de cierre reflexivo y armónico.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema se sitúa en el ámbito de la poesía consolatoria y metapoética. La voz lírica se dirige a un “tú” que puede entenderse como:

- la propia autora,
- otra persona ciega,
- o cualquier lector afligido.

El tono es afectuoso, sereno y exhortativo, cercano al consejo espiritual.

Estrategias retóricas principales

1. *Apóstrofe consolador*

El poema comienza con una exhortación directa:

Y no llores si a tus ojos...

que cumple la función de aliviar y acompañar. La voz poética adopta un papel de guía moral.

2. Antítesis luz física / luz interior

El eje central del poema es la contraposición entre:

- la luz exterior, que falta,
- la luz interior, otorgada por la poesía.

Esta oposición articula todo el sentido del texto y enlaza con una larga tradición espiritual y filosófica.

3. Personificación de la poesía

La poesía aparece dotada de poder activo:

con la suya la poesía podrá calmar tus enojos.

No es solo un arte, sino una fuerza terapéutica y consoladora.

4. Teología de la inspiración

El poema introduce una idea clave:

al poeta natural / le ha puesto la Providencia / luz de mayor excelencia

La inspiración poética se concibe como don divino. No procede del aprendizaje externo, sino de una gracia interior concedida por Dios.

5. Léxico moral y espiritual

Predominan términos pertenecientes a un campo semántico espiritual:

- Providencia
- alma
- inmortal
- luz
- excelencia

Este léxico eleva el tono y sitúa el poema en una dimensión ética y religiosa.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema, breve pero muy concentrado, funciona como una síntesis doctrinal de la poética de la autora. En apenas ocho versos articula una visión completa del sentido de la creación poética frente a la adversidad.

Desde el punto de vista formal:

- presenta una octava perfectamente regular,
- rima clara y estable,
- sintaxis sencilla y eficaz.

Desde el punto de vista conceptual:

- afirma la dignidad espiritual del poeta,
- convierte la poesía en compensación simbólica de la ceguera,
- defiende la inspiración como don divino.

Dentro del conjunto del libro, esta composición ocupa un lugar clave: funciona como poema-programa, una declaración de principios poéticos y vitales que dialoga directamente con otros textos autobiográficos del corpus.

Poema 19 • «¿Por qué tu muerte lloramos?»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una quintilla de arte menor, compuesta por cinco versos octosílabos, con rima consonante y estructura cerrada. Se trata de una estrofa breve, autosuficiente, de gran concentración expresiva, muy frecuente en la poesía moral y sentenciosa.

La composición presenta una organización perfectamente equilibrada:

- dos preguntas iniciales,
- una afirmación colectiva,
- una imagen metafórica final que funciona como conclusión moral.

Escansión métrica (síntesis)

Verso

Sílabas

¿Por qué tu muerte lloramos?	8
¿Por qué no te envidiaremos?	8
Los que en el mundo quedamos,	8
para una flor que cogemos	8
¡cuántos abrojos pisamos!	8

La regularidad métrica es total, lo que refuerza el carácter proverbial y sentencioso del poema.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, con esquema:

A B A B A

- lloramos / quedamos / pisamos

- envidiaremos / cogemos

Este tipo de alternancia cruzada aporta dinamismo y equilibrio, reforzando el efecto de cierre circular.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al género de la copla elegíaca o moral, próxima a la tradición sapiencial y a la poesía de consolación. No se dirige a un individuo concreto, sino a un “tú” implícito que representa al difunto, mientras que el “nosotros” engloba a los vivos.

La voz poética adopta un tono reflexivo y sereno, sin dramatismo excesivo, propio de una meditación sobre la muerte entendida como liberación.

Estrategias retóricas principales

1. Interrogación retórica

Las dos primeras preguntas no buscan respuesta real, sino provocar reflexión:

¿Por qué tu muerte lloramos?

¿Por qué no te envidiaremos?

El paralelismo refuerza la oposición entre duelo y envidia, tristeza y liberación.

2. Contraste vida / muerte

La estrofa contrapone implícitamente:

- la muerte → descanso, liberación
- la vida → esfuerzo, dolor, dificultad

Este contraste se resuelve en favor del fallecido.

3. Metáfora vegetal central

El verso final condensa el sentido del poema:

para una flor que cogemos / ¡cuántos abrojos pisamos!

La flor simboliza los momentos de gozo; los abrojos, las penalidades de la vida. La imagen es sencilla, visual y eficaz, muy cercana a la tradición proverbial.

4. Sabiduría moral popular

El poema se apoya en un tono sentencioso, casi refranero. Su brevedad, simetría y claridad lo acercan a la lírica moral popular, donde la experiencia vital se formula en máximas memorables.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta breve composición destaca por su densidad conceptual y su perfecta economía expresiva. En solo cinco versos consigue articular una reflexión completa sobre la muerte, el dolor y la condición humana.

Desde el punto de vista formal:

- perfecta regularidad octosilábica,
- rima consonante equilibrada,
- estructura cerrada y autosuficiente.

Desde el punto de vista retórico:

- uso eficaz de la interrogación,
- metáfora central clara y poderosa,
- tono sereno y filosófico,
- ausencia de patetismo excesivo.

Dentro del conjunto del corpus, este poema funciona como una máxima moral en verso, una especie de epitafio o sentencia lírica que condensa la visión resignada y espiritual de la autora ante la muerte.

Poema 20 • «¿Quién ha perdido el papel?»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta una estructura breve y dialogada, cercana a la copla burlesca y al epigrama popular diez líneas poéticas, con predominio del octosílabo y presencia de apoyos nominales breves (2–3 sílabas) de función rítmica y escénica.

Este tipo de composición es característica de la poesía oral improvisada, donde el ritmo se apoya tanto en la métrica como en la entonación y el juego escénico.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
¿Quién ha perdido el papel?	8
Miguel.	2
¿Y quién corría muy veloz?	8
Muñoz.	2
Esto no le causa empacho,	8
Camacho.	3
¡Válgame Dios, qué muchacho!	8
Amiguito de Morales,	8
que pronto pierdes reales,	8
Miguel Muñoz y Camacho.	8

Los versos breves funcionan más como apoyos rítmicos y humorísticos que como versos métricos autónomos.

Rima y organización sonora

El poema no sigue un esquema de rima regular. La cohesión sonora se apoya en rimas consonantes parciales y, sobre todo, en la reiteración onomástica, que actúa como eje rítmico y humorístico del texto:

- Miguel / papel
- Muñoz / veloz
- Camacho / empacho / muchacho
- Morales / reales

El cierre recupera los tres nombres, creando un efecto circular y enfático.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía jocosa y circunstancial, con claro carácter oral. Parece concebido para ser recitado ante un grupo concreto, posiblemente como broma amistosa o sátira leve dirigida a una persona conocida.

El tono es:

- ligero,
- humorístico,
- cercano,
- sin agresividad.

No hay crítica moral profunda, sino juego verbal y complicidad social.

Estrategias retóricas principales

1. *Diálogo fingido*

El poema se construye mediante preguntas y respuestas breves, casi teatrales:

¿Quién ha perdido el papel?

Miguel.

Este formato crea dinamismo inmediato y facilita la memorización.

2. *Onomástica como recurso poético*

Los nombres propios son el eje del poema. Su sonoridad determina la rima y el ritmo:

- Miguel
- Muñoz
- Camacho
- Morales

La poesía se apoya en la musicalidad de los apellidos, lo que remite a tradiciones populares de coplas satíricas y chanzas rimadas.

3. *Humor benigno y comunitario*

La burla no es hiriente. Se alude a pequeñas faltas (“perder el papel”, “perder reales”) con tono afectuoso:

Amiguito de Morales

El diminutivo suaviza cualquier crítica.

4. *Cierre nominativo*

El último verso reúne el nombre completo:

Miguel Muñoz y Camacho.

Este cierre funciona como remate escénico y confirma el carácter ocasional del poema, posiblemente improvisado ante la presencia del aludido.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta composición es un ejemplo muy claro de poesía oral improvisada de carácter lúdico, donde la gracia reside más en el ritmo, el ingenio y la complicidad que en la elaboración formal compleja.

Desde el punto de vista técnico:

- manejo eficaz del octosílabo,
- uso funcional de versos breves como apoyos rítmicos,
- rima no es plenamente consonante.

Desde el punto de vista expresivo:

- tono desenfadado y social,
- humor sin acritud,
- juego onomástico bien resuelto,
- fuerte oralidad.

Dentro del conjunto del corpus, este poema cumple una función muy clara: mostrar la faceta más ligera, espontánea y convivencial de la autora, capaz de convertir una anécdota mínima en una pequeña pieza rimada con gracia y soltura.

Poema 21 • «Tuve, ángel de mis amores»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema se organiza en tres estrofas de ocho versos, todas ellas compuestas en octosílabos, lo que le confiere una cadencia suave, cantable y emotiva, muy adecuada al tono elegíaco-amoroso.

Cada estrofa constituye una unidad semántica clara:

1. Evocación del amor pasado y pérdida emocional.
2. Recuerdo del encuentro y aparición del destino adverso.
3. Lamento presente y afirmación persistente del amor.

Esta progresión narrativa dota al poema de coherencia interna y desarrollo emocional.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen el octosílabo regular, con acentuación fluida y natural:

Verso	Sílabas
Tuve, ángel de mis amores	8
la flor de mi pensamiento	8
el aliento de mi aliento	8
todo el alma de mi ser	8
Sin ti, aborrezco la noche	8
me enfada la luz del día	8
y amo sólo, niña mía	8
los recuerdos del ayer	8

La regularidad se mantiene a lo largo de todo el poema, reforzando su musicalidad.

Rima y organización sonora

La cohesión sonora del poema no se apoya en un esquema de rima consonante regular, sino en la reiteración rítmica del octosílabo, el paralelismo sintáctico y la insistencia léxica propia del canto amoroso.:

Octavas de arte menor con rima consonante abrazada.

para cada estrofa:

- amores / ser
- pensamiento / aliento
- noche / mía
- día / ayer

Aunque las rimas no siempre siguen un patrón idéntico en cada bloque, se mantiene una coherencia sonora suficiente para sostener el ritmo lírico.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al género de la lírica amorosa elegíaca, donde el yo poético expresa la pérdida o separación del ser amado.

El destinatario es un “tú” íntimo, idealizado y afectivo, al que se nombra como:

- ángel
- niña mía

La voz poética se sitúa en un presente de ausencia, evocando un pasado pleno y contraponiéndolo a la soledad actual.

Estrategias retóricas principales

1. Hipérbole afectiva

Desde el inicio, el amor se presenta como absoluto:

la flor de mi pensamiento, / el aliento de mi aliento, / todo el alma
de mi ser

La acumulación refuerza la intensidad emocional y la entrega total.

2. Antítesis luz / oscuridad

El contraste entre luz y sombra estructura el sentimiento de pérdida:

- aborrezco la noche
- me enfada la luz del día

La luz, que normalmente simboliza vida, aquí resulta dolorosa sin la presencia del ser amado.

3. Memoria idealizada del pasado

El “ayer” aparece como espacio de plenitud:

en tus ojos se miraban / y en los labios murmuraban acentos de adoración

Se construye una escena íntima, casi ritual, de comunión amorosa.

4. Personificación del destino

El verso:

el destino impío preparaba su sentencia

introduce una figura abstracta con poder activo, responsable de la separación. Esta personificación exime de culpa a los amantes y refuerza el tono trágico.

5. Motivo del eco y la voz perdida

En la última estrofa aparece un motivo muy expresivo:

por el viento pagan mis ecos perdidos

La voz que no llega simboliza la distancia irreversible y el dolor del amor no correspondido o imposible.

6. Cierre afirmativo del amor fiel

Pese al sufrimiento, el poema concluye con una afirmación firme: el amante que te adora / como a ninguno adoró.

El amor se mantiene absoluto, incluso en ausencia, lo que refuerza el carácter idealizado y casi místico del sentimiento.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema es una de las expresiones más claras del lirismo amoroso dentro del corpus. Destaca por su sinceridad emocional, su lenguaje sencillo y su estructura bien equilibrada.

Desde el punto de vista formal:

- uso constante y eficaz del octosílabo,
- rima consonante funcional,
- organización estrófica clara,
- fluidez expresiva.

Desde el punto de vista temático:

- explora la ausencia, la memoria y la fidelidad afectiva,
- combina ternura y dolor sin dramatismo excesivo,
- emplea imágenes tradicionales con sensibilidad personal.

Dentro del conjunto de la obra, «Tuve, ángel de mis amores» representa el núcleo amoroso más íntimo, donde la voz poética se muestra vulnerable, constante y profundamente humana.

Poema 22 · «Muy joven te conocí»

Análisis métrico y retórico

Forma, métrica y organización del discurso

El poema se organiza en una serie de estrofas de arte menor, fundamentalmente octosílabos, con rima consonante variable. No responde a una estrofa única fija, sino a una sucesión de bloques narrativos, próximos a la poesía narrativa popular de arte menor, cercana al romance.

La estructura se articula en seis momentos narrativos claramente delimitados:

1. Encuentro juvenil y declaración amorosa.
2. Desdén inicial de la amada.
3. Paso del tiempo y reiteración del rechazo.
4. Nuevo amor correspondido.
5. Regreso tardío de la primera amada.
6. Rechazo final y desenlace moralizante.

Esta progresión da al poema un carácter casi novelesco.

Escansión métrica (síntesis)

La gran mayoría de los versos son octosílabos, con leves licencias propias del habla natural. Ejemplos:

Verso	Sílabas
Muy joven te conocí	8
cuando eras hermosa y pura	8
prendado con locura	8
mis amores te ofrecí	8

Te volviste desdeniosa	8
diciendo que yo valía	8
para ti muy poca cosa	8

La regularidad rítmica favorece la narración fluida y el tono conversacional.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, pero flexible, organizada por bloques narrativos. No sigue un patrón fijo continuo, sino esquemas variables que refuerzan el carácter oral del relato.

Predominan rimas en:

- -í / -í
- -osa / -osa
- -or / -er
- -ente / -ente

Esta variedad contribuye a evitar monotonía y permite adaptar el ritmo al contenido emocional.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema adopta un registro narrativo-dramático, con un yo poético que cuenta una historia sentimental en primera persona, dirigiéndose implícitamente a la mujer que lo rechazó.

El tono oscila entre:

- evocación nostálgica,
- reproche contenido,
- afirmación del orgullo herido,
- cierre moralizante.

Se trata de un relato ejemplar, donde el hablante presenta su experiencia como advertencia o lección emocional.

Estrategias retóricas principales

1. Narratividad secuencial

El poema está construido como una pequeña historia completa, con:

- planteamiento (amor juvenil),
- conflicto (rechazo),
- desarrollo (nueva relación),
- giro (retorno de la antigua amada),
- desenlace (rechazo final).

Este esquema lo aproxima al romance tradicional.

2. Antítesis temporal: antes / ahora

El eje moral se apoya en la oposición:

- antes → él suplica
- ahora → ella suplica

Esta inversión produce el efecto moralizante del texto.

3. Léxico afectivo y moral

Abundan términos relacionados con:

- amor y afecto (amor, pasión, ilusión),
- rechazo (desdeñosa, desdén),
- sufrimiento (dolor, llorar),
- justicia poética (pagar, destino).

4. Tono sentencioso final

El cierre adopta un tono casi proverbial:

“vete y llora, es tu signo, / que yo me encuentro muy bien”

Este remate transforma la experiencia personal en máxima moral.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema constituye un ejemplo claro de poesía narrativa sentimental con función moralizante, muy frecuente en la tradición popular del siglo XIX.

Desde el punto de vista formal:

- mantiene regularidad octosilábica,
- rima consonante flexible,
- claridad sintáctica,
- progresión narrativa eficaz.

Desde el punto de vista expresivo:

- presenta un conflicto amoroso reconocible,
- explora el orgullo herido y la revancha afectiva,
- construye un desenlace contundente,
- transmite una visión moral del amor basada en reciprocidad y justicia emocional.

Dentro del corpus, esta composición aporta un registro distinto: el relato amoroso con desenlace moral, complementando los poemas devocionales, autobiográficos y filosóficos con una dimensión narrativa y casi novelesca.

Poema 23 · «Ved que mi imaginación»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima espinela, una de las estrofas más características de la poesía popular y culta en lengua española. Está compuesta por diez versos octosílabos, con rima consonante y estructura cerrada.

La décima cumple aquí una función claramente epilodal y apelativa, propia de textos destinados a ser recitados ante un auditorio.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos presentan octosílabo regular, sin irregularidades apreciables:

Verso	Sílabas
Ved que mi imaginación	8
no tiene fertilidad	8
y no puede en realidad	8
usar de más perfección	8
Elogio vuestra atención	8
la que en todos conocí	8
tanta bondad nunca vi	8
y puesto veis mis esmeros	8
apreciables caballeros	8
tened compasión de mí	8

La regularidad métrica contribuye a la claridad y solemnidad del cierre.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, siguiendo el esquema clásico de la décima espinela:

ABBAACDDC

- imaginación / perfección / atención
- fertilidad / realidad
- conocí / vi
- esmeros / caballeros
- mí

Este esquema confirma el dominio consciente de la forma tradicional.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece claramente al género de la *captatio benevolentiae* final, frecuente en prólogos, epílogos y piezas de cierre dentro de la poesía de ocasión.

La voz poética se dirige directamente a un auditorio masculino (“caballeros”), en actitud respetuosa y humilde, solicitando comprensión y benevolencia.

El registro es:

- deferente,
- humilde,
- cortés,
- autojustificativo.

Estrategias retóricas principales

1. Retórica de la modestia

Desde el primer verso se despliega una autodevaluación consciente:

mi imaginación / no tiene fertilidad

Este tópico retórico no debe leerse literalmente, sino como estrategia de cortesía, habitual en la tradición literaria desde la Antigüedad.

2. Elogio del receptor

El yo poético desplaza el foco hacia el público:

elogio vuestra atención

tanta bondad nunca vi

Este desplazamiento refuerza la relación positiva entre autora y oyentes/lectores.

3. Apelación directa y cierre suplicante

El verso final:

tened compasión de mí

actúa como cierre performativo. No expresa humillación real, sino una fórmula convencional de petición de indulgencia crítica.

4. Léxico de cortesía y sociabilidad

Predominan términos como:

- atención
- bondad
- aprecio
- caballeros
- compasión

Todos ellos pertenecen al campo semántico de la urbanidad y la convivencia social.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema cumple una función claramente metatextual y ceremonial dentro del corpus. No busca innovar ni desarrollar una emoción intensa, sino cerrar o acompañar una intervención poética con elegancia y respeto.

Desde el punto de vista formal:

- domina con soltura la décima espinela,
- mantiene rima y metro impecables,
- presenta sintaxis clara y directa.

Desde el punto de vista retórico:

- utiliza eficazmente la modestia como estrategia persuasiva,
- refuerza el vínculo con el auditorio,
- legitima la propia voz poética dentro de un marco social concreto.

Dentro del conjunto del libro, «Ved que mi imaginación» funciona como un epílogo funcional, una fórmula de cortesía que cierra el discurso poético apelando a la benevolencia del lector y reforzando la imagen de una autora consciente de su posición, humilde pero segura de su esfuerzo creativo.

Poema 24 • «¿A dónde podrá llegar...»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima espinela, estructura muy utilizada por la autora para piezas de carácter confesional, suplicante o explicativo. Consta de diez versos octosílabos, de rima consonante y organización cerrada.

La décima funciona aquí como unidad argumentativa completa, donde se plantea una pregunta inicial, se desarrolla una reflexión sobre el destino y se concluye con una exposición directa de la desgracia personal.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos son octosílabos, con ritmo regular y natural:

Verso	Sílabas
¿A dónde podrá llegar	8
el ser mis hados contrarios?	8
¡Cuánto inconstantes y varios	8
se quisieron demostrar!	8
Preciso es manifestar	8
lo que mi orfandad no niega	8
al caminante que llega	8
y me presta su atención,	8
causándole compasión	8
verme sin padres y ciega.	8

La regularidad métrica refuerza el tono grave y reflexivo del poema.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, siguiendo el esquema clásico de la décima espinela:

ABBAACDDC

- llegar / demostrar
- contrarios / varios
- manifestar
- niega / llega
- atención / compasión
- ciega

Este patrón confirma el dominio técnico del molde tradicional.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía autobiográfica y suplicante, con un fuerte componente de autodefinición social. La voz poética se presenta ante un interlocutor implícito —“el caminante”—, figura habitual en la tradición mendicante y devocional.

El tono es:

- doliente,
- reflexivo,
- humilde,
- contenido.

No hay reproche explícito, sino exposición del infortunio como hecho que despierta compasión.

Estrategias retóricas principales

1. Interrogación retórica inicial

El poema se abre con una pregunta existencial:

¿A dónde podrá llegar el ser mis hados contrarios?

Esta interrogación expresa desconcierto ante el destino y sitúa al lector en un marco de fatalidad.

2. Personificación del destino

Los hados aparecen como agentes activos, “contrarios”, “inconstantes”, capaces de actuar sobre la vida humana. Se trata de una herencia clásica que conecta con la tradición moral y trágica.

3. Declaración autobiográfica directa

La segunda mitad del poema abandona la abstracción para concretar:

verme sin padres y ciega.

Este verso final concentra la identidad sufriente del yo poético y actúa como clave interpretativa del conjunto.

4. Estrategia de *captatio benevolentiae*

La mención al “caminante que llega” introduce al receptor como testigo compasivo. La poeta no exige nada: expone su condición esperando comprensión.

5. Léxico de humildad y desgracia

Predominan términos como:

- hados
- orfandad
- compasión
- ciega

que configuran un campo semántico de infortunio asumido con dignidad.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema es una de las décimas más representativas del tono autobiográfico y mendicante del corpus. En muy pocos versos consigue:

- presentar una reflexión sobre el destino,
- exponer una identidad marcada por la pérdida,
- generar empatía sin exceso patético,
- cerrar con una imagen poderosa y directa.

Desde el punto de vista formal:

- perfecta adecuación a la décima espinela,
- ritmo claro y estable,
- rima precisa,
- sintaxis sencilla pero eficaz.

Desde el punto de vista expresivo:

- intensidad emocional contenida,
- dignidad en la exposición del sufrimiento,
- claridad comunicativa.

Dentro del conjunto del libro, «¿A dónde podrá llegar...» cumple una función esencial: reafirma la dimensión humana y social de la voz poética, presentándola como sujeto vulnerable pero consciente, capaz de convertir la desgracia en palabra medida y significativa.

Poema 25 • «Para tomar la medida»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima espinela, compuesta por diez versos octosílabos, con rima consonante perfectamente ajustada al esquema tradicional.

Se trata de una décima de tono burlesco y satírico, construida como pequeño diálogo implícito, donde la voz poética asume una posición de autoridad fingida para ridiculizar una actitud ajena.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen el octosílabo regular, sin rupturas métricas:

Verso	Sílabas
Para tomar la medida	8
buena ocasión, en verdad;	8
la falta de urbanidad	8
la tiene bien merecida;	8
pero yo estoy decidida	8
a llamar al mayoral,	8
y que me traiga un acial,	8
qué es decir en este día:	8
usted es caballería,	8
y yo soy el mariscal.	8

La regularidad refuerza el tono sentencioso y el efecto humorístico.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, con el esquema clásico de la décima espinela:

ABBAACDDC

- medida / merecida
- verdad / urbanidad
- decidida
- mayoral / acial
- día / caballería / mariscal

Este patrón demuestra un dominio claro de la estrofa y su musicalidad.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la sátira social breve, muy cercana a la copla burlesca y al epigrama popular. El hablante adopta una voz irónica que finge autoridad para reprender una falta de cortesía.

La situación comunicativa parece ser una réplica humorística ante un comportamiento descortés, probablemente pronunciada en contexto oral o semi-improvisado.

Estrategias retóricas principales

1. Ironía jerárquica

El núcleo del poema está en la inversión irónica de jerarquías:

usted es caballería,

y yo soy el mariscal.

La exageración convierte una relación cotidiana en una escena militar, generando humor por desproporción.

2. Léxico ecuestre y militar

Aparecen términos como:

- mayoral
- acial
- caballería
- mariscal

Este campo semántico refuerza la metáfora jerárquica y aporta color popular.

3. Burla controlada y cortesía implícita

Aunque el poema ridiculiza una “falta de urbanidad”, no hay insulto directo. La burla se canaliza mediante ingenio verbal y metáfora, no mediante ataque frontal.

4. Performatividad del lenguaje

La voz poética no solo describe: actúa. Al decir “yo soy el mariscal”, adopta simbólicamente el mando. El lenguaje crea la situación cómica.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema es un excelente ejemplo de décima satírica funcional, donde la autora demuestra soltura técnica y gran oído para el ritmo popular.

Desde el punto de vista formal:

- perfecta adecuación al molde espineliano,
- claridad sintáctica,
- rima fluida y eficaz,
- cierre rotundo.

Desde el punto de vista expresivo:

- humor basado en inversión jerárquica,
- ironía amable,
- crítica social ligera,
- oralidad muy marcada.

Dentro del conjunto del corpus, «Para tomar la medida» refuerza la faceta más aguda y juguetona de la autora, mostrando su capacidad para la sátira breve, el ingenio verbal y la observación social, sin perder nunca el control formal.

Poema 26 · «Si hemos de hablar de opinión»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta nuevamente la décima espinela, estrofa predilecta de la autora para expresar ideas morales, sentencias y reflexiones de carácter general. Consta de diez versos octosílabos, perfectamente ajustados al patrón tradicional.

La décima se articula aquí como reflexión doctrinal, más que como relato o súplica, y funciona casi como una máxima filosófica versificada.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen el octosílabo regular, sin rupturas:

Verso	Sílabas
Si hemos de hablar de opinión	8
no es cosa que yo me alegro	8
uno es blanco y otro negro	8
otro hace su ostentación	8
y tiene su corazón	8
Representado un emblema	8
pudiera hacerse un poema	8
y con razón, y me fundo	8
señores, en este mundo	8
cada cual tiene un sistema	8

La regularidad contribuye al tono sentencioso y reflexivo del texto.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, conforme al esquema clásico de la décima espínola:

ABBAACDDC

- opinión / ostentación / corazón
- alegre / negro
- emblema / poema
- fundo / mundo
- sistema

Este patrón refuerza la coherencia interna y el carácter proverbial del poema.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía moral y sentenciosa, muy próxima al aforismo versificado. La voz poética se dirige a un auditorio implícito (“señores”), adoptando un tono reflexivo, moderado y conciliador.

No hay polémica directa, sino constatación de la diversidad humana y relativización de las opiniones.

Estrategias retóricas principales

1. Declaración inicial de prudencia

El poema se abre con una cautela significativa:

Si hemos de hablar de opinión / no es cosa que yo me alegro

La voz poética se distancia del conflicto ideológico y muestra rechazo a la disputa inútil.

2. Contraposición simbólica

La fórmula:

uno es blanco y otro negro

funciona como metáfora de la diversidad de pareceres. No alude a personas concretas, sino a posturas opuestas.

3. Imagen del “emblema”

La idea de que cada cual porta un “emblema” sugiere identidad, creencias y modo propio de entender el mundo. Esta metáfora suaviza el conflicto y lo convierte en rasgo humano general.

4. Metapoética discreta

El verso:

pudiera hacerse un poema

introduce una reflexión autorreferencial: incluso la diversidad de opiniones puede convertirse en materia poética. La autora muestra conciencia del acto creativo.

5. Cierre sentencioso

El verso final resume toda la reflexión:

cada cual tiene un sistema.

Se trata de una auténtica máxima moral, de tono tolerante y pragmático, que clausura el poema con equilibrio.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema representa uno de los ejemplos más claros del pensamiento moderado y conciliador de la autora. Frente a la disputa, propone comprensión; frente a la uniformidad, acepta la diversidad.

Desde el punto de vista formal:

- uso impecable de la décima espinela,

- rima clara y estable,
- sintaxis directa y comprensible,
- economía expresiva eficaz.

Desde el punto de vista conceptual:

- reflexión ética sobre la pluralidad de opiniones,
- rechazo del dogmatismo,
- aceptación de la diferencia,
- mirada madura y ecuánime.

Dentro del conjunto del corpus, «Si hemos de hablar de opinión» cumple una función muy clara: ofrecer una máxima de tolerancia, que equilibra los poemas más emotivos, satíricos o confesionales con una voz serena, racional y reflexiva.

Poema 27 • «¿Quién por saber se desvela?»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema se presenta como una composición breve de carácter dialogado y enumerativo, muy cercana a la copla festiva y a la poesía de ocasión. Consta de diez versos gráficos con ocho núcleos métricos, combinando versos octosílabos con otros muy breves (bisílabos o trisílabos), utilizados como respuestas nominales.

Este tipo de estructura responde a una tradición popular de pregunta–respuesta rimada, muy eficaz en la recitación oral y en contextos festivos o familiares.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
¿Quién por saber se desvela?	8
Gabriela.	3
¿Quién con señorío manda?	8
Fernanda.	3
¿Quién no tiene genio vario?	8
Rosario.	3
Nadie diga lo contrario	8
de lo que tan justo es;	8
¡oh, qué lindas son las tres:	8
Gabriela, Fernanda, Rosario!	8

Aunque visualmente aparecen diez versos, funcionalmente el poema opera como una secuencia de pareados interrogativos más un cierre coral, muy habitual en la poesía jocosa y laudatoria.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, basada en la reiteración fonética de los nombres propios:

- desvela / Gabriela
- manda / Fernanda
- vario / Rosario

El cierre retoma los tres nombres, creando un efecto circular y enfático.

La musicalidad se apoya más en la repetición nominal que en un esquema métrico rígido, lo que refuerza su carácter oral.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece claramente al ámbito de la poesía de elogio lúdico y social, probablemente concebida para una situación concreta (reunión, velada, celebración).

El tono es:

- alegre,
- ligero,
- afectuoso,
- elogioso.

No hay ironía ni sátira, sino celebración de cualidades atribuidas a personas concretas.

Estrategias retóricas principales

1. Estructura interrogativa repetitiva

Cada pareja de versos comienza con una pregunta retórica, lo que genera ritmo y expectativa:

¿Quién por saber se desvela?

¿Quién con señorío manda?

¿Quién no tiene genio vario?

Este recurso da unidad formal y dinamismo.

2. Onomástica como eje poético

El poema gira alrededor de los nombres propios, que funcionan como respuesta rítmica y núcleo sonoro. Los nombres no solo identifican, sino que caracterizan simbólicamente a cada persona.

3. Elogio condensado

Cada nombre va asociado a una virtud:

- Gabriela → deseo de saber
- Fernanda → señorío
- Rosario → buen carácter

Estas cualidades configuran un retrato colectivo armonioso.

4. Cierre coral y afirmativo

El final:

¡oh, qué lindas son las tres!

expresa aprobación y afecto, cerrando el poema con una exclamación celebrativa.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta composición es un ejemplo claro de poesía ocasional de carácter laudatorio, muy próxima a la tradición oral y festiva. Su valor reside en la naturalidad del ritmo, la claridad expresiva y el uso ingenioso de los nombres propios como recurso poético.

Desde el punto de vista formal:

- alternancia eficaz de versos largos y breves,
- rima consonante sencilla y reconocible,
- estructura repetitiva que facilita la memorización.

Desde el punto de vista expresivo:

- tono amable y elogioso,
- ausencia de conflicto,
- énfasis en la armonía y la convivencia.

Dentro del conjunto del corpus, «¿Quién por saber se desvela?» cumple la función de pieza ligera y celebrativa, mostrando la faceta más social, juguetona y afectiva de la autora, capaz de convertir el elogio cotidiano en pequeño arte poético.

Poema 28 • «¿Por qué la parca fiera...»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema se organiza en versos de arte mayor y menor combinados, con predominio del endecasílabo y del heptasílabo, lo que lo aproxima claramente a la silva elegíaca, forma tradicionalmente empleada para el lamento fúnebre y la poesía grave.

La estructura no responde a una estrofa cerrada, sino a una composición libre pero armónica, donde los versos se agrupan por unidades de sentido.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
¿Por qué la parca fiera,	7
que a todos hiere con guadaña impía,	11
cortó en funesto día	7
el estambre vital de tu carrera?	11
¡Oh cara protectora,	7
por tu virtud tan digna de alabanza!	11
¡Se oscureció mi aurora!	7
¡Se marchitó la flor de mi esperanza!	11
Y de ti, ¿qué ha quedado?	7
¡Un nombre puro de eterna memorial	11
Mas el alma ha volado	7
a las altas mansiones de la gloria.	11
Yo a tu sepulcro frío	7
vengo a llorar tu muerte;	7

y sola y triste, en el recinto umbrío, 11
lamentaré mi desgraciada suerte. 11

La alternancia 7/11 es constante y responde al modelo clásico de la silva, muy utilizada en poesía elegíaca desde el Siglo de Oro.

Rima y organización sonora

La rima es consonante irregular, dispuesta de manera libre, lo cual es habitual en la silva. Aparecen emparejamientos parciales:

- fiera / carrera
- impía / día
- aurora / esperanza (emparejamiento simbólico sin correspondencia fónica)
- memoria / gloria
- frío / umbrío
- muerte / suerte

La función principal de la rima no es estructural, sino expresiva y eufónica, acompañando el tono elegíaco.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece plenamente al género de la elegía fúnebre. La voz poética se dirige a una figura protectora fallecida, con rasgos de benefactor o persona cercana y venerada.

El tono es:

- solemne,
- doliente,
- reverencial,
- meditativo.

El hablante combina el lamento personal con la exaltación moral del difunto.

Estrategias retóricas principales

1. Personificación de la Muerte

Desde el inicio aparece la Parca como figura activa:

la parca fiera, / que a todos hiere con guadaña impía

Se trata de una personificación clásica de raíz grecolatina, que conecta el poema con la tradición culta.

2. Metáfora textil del destino

El verso:

el estambre vital de tu carrera

recupera el motivo clásico del hilo de la vida, presente desde la Antigüedad (las Parcas), reforzando el tono culto y solemne.

3. Metáforas vegetales y lumínicas

La pérdida se expresa mediante imágenes claras:

- se oscureció mi aurora
- se marchitó la flor de mi esperanza

Ambas trasladan el dolor interior a imágenes de la naturaleza.

4. Contraposición tierra / cielo

La estructura emocional del poema se organiza en dos planos:

- lo terreno: sepulcro, llanto, soledad
- lo celestial: mansiones de la gloria, alma elevada

Esta oposición refuerza la visión cristiana de la muerte.

5. Léxico elegíaco elevado

Predominan términos como:

- parca
- funesto
- estambre
- mansiones
- gloria
- sepulcro
- lamento

Todos ellos sitúan el poema en un registro culto y solemne.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema constituye una de las composiciones más elevadas del corpus desde el punto de vista expresivo. La autora demuestra aquí una clara capacidad para manejar recursos tradicionales de la elegía culta.

Desde el punto de vista formal:

- dominio de la silva (7/11),
- uso coherente de la rima libre,
- equilibrio entre musicalidad y claridad sintáctica.

Desde el punto de vista expresivo:

- intensidad emocional contenida,
- imagería clásica eficaz,
- tono grave y respetuoso,
- coherencia simbólica.

Dentro del conjunto del libro, «¿Por qué la parca fiera...» representa el registro más alto y solemne de la autora, donde confluyen tradición clásica, devoción y experiencia personal del duelo. Es una pieza clave para mostrar su versatilidad y su capacidad para manejar no solo la poesía popular, sino también formas de mayor ambición literaria.

Poema 29 · «Es el caballero Méndez»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una redondilla ampliada de cinco versos, muy próxima a la quintilla de arte menor, con predominio del octosílabo y rima consonante.

Se trata de una composición breve, concebida claramente para la oralidad inmediata, probablemente improvisada o semiespontánea, destinada a identificar públicamente a un oyente concreto.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
Sin ser en jándalo ducha,	8
diré en andaluz: ¿comprendez	8
que, aunque mi vista no es mucha,	8
sé que quien aquí me escucha	8
es el caballero Méndez?	8

La regularidad métrica es clara y estable, lo que favorece la fluidez oral y el efecto humorístico.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, con el esquema:

A B A A B

- ducha / mucha / escucha → A
- comprendez / Méndez → B

Este tipo de rima cruzada irregular es frecuente en composiciones breves improvisadas, donde prima la agilidad expresiva sobre la simetría estricta.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía ocasional y dialogada, con claro componente humorístico y performativo. La voz poética se dirige directamente a una persona presente, identificándola públicamente.

El tono es:

- jocosos,
- cercanos,
- ingeniosos,
- cómplices.

No hay burla ofensiva, sino un guiño simpático basado en el ingenio verbal.

Estrategias retóricas principales

1. Metalingüismo y conciencia lingüística

El poema se abre con una reflexión explícita sobre la lengua:

Sin ser en jándalo ducha, / diré en andaluz...

Se reconoce conscientemente el uso de un registro dialectal, lo que añade humor y cercanía.

2. Juego fonético y grafía popular

La forma “comprende” reproduce gráficamente una pronunciación popular o andaluza, recurso frecuente en poesía oral para generar efecto cómico y de autenticidad.

3. Autorreferencia a la ceguera

El verso:

aunque mi vista no es mucha

introduce un rasgo autobiográfico tratado con ligereza, convirtiendo una limitación en punto de ingenio y agudeza.

4. Reconocimiento por el oído

El núcleo del poema reside en la paradoja expresiva:

sé que quien aquí me escucha / es el caballero Méndez

La identificación se produce por la voz, no por la vista, lo que refuerza la inteligencia perceptiva del hablante.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema es un excelente ejemplo de ingenio oral breve, donde convergen humor, autoconciencia y agilidad métrica.

Desde el punto de vista formal:

- octosílabos regulares,
- rima clara y funcional,
- estructura compacta y eficaz.

Desde el punto de vista expresivo:

- juego dialectal consciente,
- autorreferencia inteligente,
- identificación directa del destinatario,
- tono ligero y simpático.

Dentro del conjunto del corpus, «Es el caballero Méndez» representa la vertiente más espontánea y conversacional de la autora, mostrando su capacidad para improvisar versos ingeniosos con recursos mínimos y gran eficacia comunicativa.

Poema 30 · «Inter farinam me insolvo»

Forma, métrica y organización del discurso

Nos hallamos ante una composición brevísima de cuatro versos, próxima al epigrama burlesco, con mezcla deliberada de latín macarrónico y castellano popular. Su estructura es irregular, pero responde a una lógica rítmica clara, propia de la poesía improvisada y humorística.

Los versos son de arte menor, con oscilaciones métricas que no buscan regularidad estricta, sino efecto expresivo.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
Inter farinam me insolvo	8
cual la comadreja hizo	8
Y ella se satisfizo	7–8
el consonante de polvo	8

La métrica es flexible y admite licencias propias del habla viva y del juego verbal.

Rima y organización sonora

La rima es consonante parcial, basada en la repetición del grupo -izo / -olvo, con una clara intención lúdica:

- insolvo / polvo
- hizo / satisfizo

No responde a un esquema fijo tradicional, sino a una correspondencia sonora ingeniosa, suficiente para sostener el efecto epigramático.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía burlesca breve, con fuerte componente metalingüístico. Se trata de una pieza concebida para provocar sonrisa mediante el contraste entre:

- una fórmula pseudo-latina,
- una imagen doméstica,
- y una resolución fonética humorística.

El tono es ligero, irónico y juguetón.

Estrategias retóricas principales

1. Latín macarrónico

El verso inicial:

Inter farinam me insolvo

emplea una construcción de apariencia latina, pero semánticamente ambigua y humorística. Este recurso, muy frecuente desde la tradición medieval y barroca, crea un contraste entre solemnidad formal y contenido trivial.

2. Traducción paródica inmediata

El segundo verso:

cual la comadreja hizo

actúa como “glosa” popular del falso latinismo, rebajando su solemnidad y produciendo el efecto cómico.

3. Juego metapoético con la rima

El cierre:

el consonante de polvo

alude directamente a la rima (“consonante”), convirtiendo el propio mecanismo poético en objeto del chiste. El poema habla de sí mismo mientras se construye.

4. Economía expresiva

Con solo cuatro versos, la composición logra:

- planteamiento culto,
- traducción burlesca,
- resolución sonora,
- guiño metapoético.

Esto demuestra gran dominio del ingenio breve, típico de la poesía improvisada.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta pieza constituye un ejemplo claro de epigrama burlesco de raíz popular, donde la autora juega con:

- el latín escolar,
- la fonética,
- la rima,
- la autoconsciencia poética.

Desde el punto de vista formal:

- versos breves y eficaces,
- rima funcional,
- estructura cerrada.

Desde el punto de vista expresivo:

- humor ligero e inteligente,
- ironía sin agresividad,

- conciencia del artificio poético.

Dentro del conjunto del corpus, «*Inter farinam me insolvo*» destaca como muestra de agudeza verbal y capacidad lúdica, confirmando que la autora no solo domina el registro serio, elegíaco o devocional, sino también el ingenio breve y paródico, heredero de una larga tradición de poesía jocosa en lengua española.

Poema 31 · «En los harapos y el lujo»

Forma, métrica y organización del discurso

Nos hallamos ante una composición brevísima de cuatro versos, estructurada como una copla sentenciosa. Predomina el octosílabo, con una leve oscilación final que no rompe el ritmo general y que es habitual en piezas de tono proverbial.

La brevedad no implica simplicidad: el poema condensa una reflexión social completa en apenas cuatro versos, siguiendo una tradición aforística muy arraigada en la lírica popular.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
En los harapos y el lujo	8
yo encuentro la distinción	8
por los gemidos del pobre	8
por la risa del señor	8

La regularidad métrica refuerza el carácter sentencioso y equilibrado del texto.

Rima y organización sonora

No presenta rima consonante estricta, sino una asonancia leve en -o (lujo / pobre / señor), lo que resulta habitual en coplas morales breves donde prima el contenido reflexivo sobre la ornamentación sonora.

La ausencia de una rima cerrada refuerza el tono grave y reflexivo.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía moral y social, con una mirada crítica hacia las desigualdades humanas. No se trata de una

denuncia explícita, sino de una observación ética formulada con sobriedad.

La voz poética adopta un tono:

- reflexivo,
- sentencioso,
- observador,
- desapasionado pero empático.

Estrategias retóricas principales

1. Antítesis estructural

El poema se construye enteramente sobre oposiciones:

- harapos / lujo
- pobre / señor
- gemidos / risa

Estas parejas antitéticas estructuran el sentido y subrayan el contraste social.

2. Economía expresiva

Cada verso aporta una idea precisa, sin adjetivación superflua. La concisión refuerza el carácter de máxima moral.

3. Perspectiva ética implícita

La “distinción” no se basa en la apariencia externa, sino en la experiencia humana del dolor y el privilegio. El hablante no juzga directamente, pero orienta la lectura hacia una reflexión moral.

4. Universalidad del planteamiento

No hay referencias concretas a tiempo, lugar o personas. Esto convierte el poema en una observación válida en cualquier contexto social, reforzando su valor sentencioso.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este texto representa uno de los ejemplos más depurados de poesía moral mínima dentro del corpus. En apenas cuatro versos logra:

- establecer una oposición social clara,
- sugerir una reflexión ética profunda,
- mantener equilibrio formal y expresivo,
- transmitir una mirada crítica sin estridencias.

Desde el punto de vista formal:

- octosílabo regular,
- estructura limpia,
- sintaxis directa.

Desde el punto de vista expresivo:

- fuerte carga simbólica,
- tono reflexivo y grave,
- eficacia sentenciosa.

Dentro del conjunto del libro, «En los harapos y el lujo» funciona como una máxima poética de contenido social, que condensa en pocos versos una visión lúcida sobre la desigualdad humana y la sensibilidad moral de la autora.

Poema 32 · «Divina flor purpurina»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima espinela, estructura que la autora maneja con notable soltura en buena parte del corpus. Consta de diez versos octosílabos, organizados conforme al patrón clásico, lo que refuerza su carácter ornamental y laudatorio.

Se trata de una décima de elogio, cercana a la tradición cortesana y devocional, donde la finalidad principal es exaltar las virtudes físicas y morales del destinatario.

A esta corrección formal se suma un rasgo de especial interés técnico: la composición funciona como un lipograma, ya que prescinde de manera sistemática de la letra “e” a lo largo de todo el poema. Esta restricción, mantenida sin quiebras ni soluciones artificiosas, evidencia un control léxico consciente y refuerza el carácter de ejercicio retórico deliberado.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen el octosílabo regular, con ritmo fluido:

Verso	Sílabas
Divina flor purpurina	8
y tus ojos cristalinos	8
y tus labios los más finos	8
tu boca la más divina	8
asaz la virtud camina	8
y mira con gran cuidado	8
todos alaban tu agrado	8
con la mayor importancia	8

tu amor y fina fragancia	8
y corazón apiadado	8

La regularidad métrica resulta especialmente significativa si se considera la limitación lipogramática, que no interfiere en el ritmo ni en la naturalidad del discurso.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, ajustada al esquema clásico de la décima espínela:

ABBAACCDDC

- purpurina / divina / camina
- cristalinos / finos
- cuidado / agrado
- importancia / fragancia
- apiadado

La reiteración de sonidos suaves (–ina, –ino, –ado) contribuye a la musicalidad y dulzura del conjunto, compensando la ausencia de la vocal “e” mediante una selección léxica rica en timbres abiertos y sonoridades líquidas.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía encomiástica, orientada a exaltar cualidades físicas y morales de una figura idealizada. No se trata de una descripción realista, sino simbólica y afectiva.

El tono es:

- elogioso,
- delicado,

- idealizador,
- respetuoso.

Puede leerse tanto como poema amoroso espiritualizado como composición de alabanza cortesana. El uso del lipograma no altera esta función comunicativa, sino que actúa como un refinamiento técnico invisible para el lector no advertido.

Estrategias retóricas principales

1. Acumulación elogiosa

La composición se basa en una enumeración ascendente de cualidades:

- belleza externa (ojos cristalinos, labios finos),
- perfección formal (boca divina),
- virtud moral (virtud, corazón apiadado).

Esta progresión conduce de lo sensible a lo ético.

2. Metáfora floral

El poema se abre con una metáfora central:

Divina flor purpurina

La flor simboliza belleza, fragilidad y perfección, muy frecuente en la lírica amorosa y religiosa.

3. Léxico sensorial y afectivo

Predominan palabras asociadas a:

- visión: ojos, cristalinos
- tacto y aroma: fragancia
- valoración moral: virtud, apiadado

La selección léxica resulta especialmente significativa en el contexto del lipograma, pues evita la vocal “e” sin empobrecer el campo semántico.

4. Hipérbole laudatoria

Expresiones como:

- la más divina
- con la mayor importancia
- todos alaban tu agrado

responden al código retórico del elogio exagerado, propio de la poesía encomiástica.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta composición es un ejemplo claro de décima laudatoria bien construida, donde se combinan:

- corrección métrica,
- léxico armonioso,
- progresión lógica del elogio,
- tono elevado y amable.

Desde el punto de vista formal:

- dominio sólido del octosílabo,
- rima consonante estable,
- sintaxis clara y lineal.

Desde el punto de vista expresivo:

- idealización sin exceso dramático,
- equilibrio entre belleza física y virtud moral,
- musicalidad constante pese a la limitación vocal.

Dentro del conjunto del corpus, «Divina flor purpurina» representa la vertiente más ornamental y celebratoria de la autora, cercana a la tradición lírica cortesana y devocional, y constituye además un ejemplo poco frecuente de habilidad técnica consciente, al integrar el lipograma sin la letra “e” de forma natural y eficaz dentro de una estructura clásica.

Poema 33 · «Colmado mi corazón»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema está compuesto por cuatro décimas espinelas consecutivas, cada una de diez versos octosílabos con rima consonante. Se trata de una estructura extensa y perfectamente coherente, muy característica de composiciones de felicitación, homenaje o dedicación personal.

Cada décima funciona como una unidad temática autónoma, aunque todas están unidas por un hilo afectivo continuo.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen octosílabo regular, sin anomalías relevantes. La fluidez del metro confirma un dominio ya asentado de la forma espineliana.

Verso	Sílabas
Colmado mi corazón	8
de placer y de alegría	8
tengo la satisfacción	8
en esta composición	8
poderte felicitar	8

La regularidad se mantiene a lo largo de las cuatro décimas.

Rima y organización sonora

Cada décima sigue el esquema clásico:

ABBAACDDC

Este patrón se repite de forma constante, reforzando la sensación de orden, simetría y equilibrio formal.

La rima es clara, rica y estable, sin forzamientos perceptibles.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al género de la poesía de felicitación y homenaje, con un fuerte componente afectivo y epistolar. Se dirige a una persona concreta —nombrada al final— y celebra una fecha señalada (“tu hermoso día”), probablemente onomástica o aniversario.

El tono general es:

- afectuoso,
- devoto,
- respetuoso,
- celebratorio.

Estructura temática interna

Primera décima: expresión del gozo y motivo del poema

Se declara la alegría del yo poético y la razón de la composición: felicitar al destinatario en un día especial.

Segunda décima: marco natural y simbólico

La primavera, el sol, la flor y el ruiseñor sirven como imágenes de renovación, armonía y gozo, reflejando el estado emocional del hablante.

Tercera décima: dimensión religiosa

Aparece la devoción a San José, figura protectora, invocada para asegurar el cumplimiento del deseo y la felicidad futura.

Cuarta décima: despedida afectuosa y firma

El poema adopta un tono epistolar explícito, reafirma la sinceridad del afecto y concluye con la firma poética:

María de las Mercedes.

Este cierre refuerza la dimensión personal y testimonial del texto.

Estrategias retóricas principales

1. Léxico afectivo y celebrativo

Palabras como placer, alegría, satisfacción, hermoso, dichoso, tierno amor, dicha, recreo configuran un campo semántico positivo y luminoso.

2. Imaginería natural simbólica

La naturaleza aparece como espejo del sentimiento:

- primavera → renovación
- sol → alegría
- flor → belleza
- ruiseñor → canto amoroso

Estos símbolos son tradicionales y eficaces.

3. Devoción religiosa integrada

La referencia a San José introduce un plano espiritual que legitima el deseo expresado y conecta la emoción personal con la fe.

4. Cierre epistolar

El último verso funciona como firma y despedida, recurso habitual en poesías de ocasión del siglo XIX, que refuerza el carácter real y comunicativo del texto.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta composición es un excelente ejemplo de décima epistolar de felicitación, donde se combinan con naturalidad:

- corrección métrica impecable,
- coherencia estructural,
- tono afectivo sostenido,

- lenguaje claro y amable,
- equilibrio entre sentimiento, religiosidad y cortesía.

Desde el punto de vista literario, muestra una autora plenamente consciente del molde estrófico y capaz de sostener un discurso largo sin perder musicalidad ni claridad.

Dentro del conjunto del corpus, «Colmado mi corazón» representa uno de los textos más completos en cuanto a desarrollo formal y función social: una pieza de celebración, afecto y devoción que refuerza la dimensión humana y relacional de la autora.

Poema 34 · «Sepulta noche eterna»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una copla devocional breve, estructurada en siete versos de arte menor, con predominio del heptasílabo, muy habitual en composiciones religiosas de carácter íntimo y cantable.

La organización responde a un esquema equilibrado y concentrado, cercano a la seguidilla o a la copla espiritual, donde alternan versos ligeramente más largos y más breves, creando una cadencia suave, recogida y orante.

El discurso se organiza como una breve meditación lírica que avanza desde la experiencia del dolor hacia la iluminación interior, sin desarrollo narrativo externo, sino mediante condensación simbólica.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
Sepulta noche eterna	7
mi vida en llanto,	6–7
y hoy a tus pies rendida	7
gozosa canto;	6
que en mi deseo,	6
con los ojos del alma	7
todo lo veo.	6

La ligera oscilación silábica es habitual en la lírica devocional tradicional y no rompe la armonía rítmica del conjunto.

Rima y organización sonora

La rima es asonante y sencilla, organizada de forma alternante:

- eterna / rendida → asonancia leve
- llanto / canto → rima clara
- deseo / veo → rima clara

Este esquema refuerza la musicalidad y el carácter cantable del poema, próximo al villancico o a la copla religiosa.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía devocional íntima, expresada en primera persona y dirigida implícitamente a una figura sagrada, muy probablemente mariana.

El tono es:

- humilde,
- recogido,
- confiado,
- luminoso pese al dolor.

La voz poética adopta una actitud de entrega espiritual y contemplación interior.

Estrategias retóricas principales

1. Antítesis noche / visión

El eje del poema es la oposición entre oscuridad exterior y luz interior:

Sepulta noche eterna... / con los ojos del alma todo lo veo.

La ceguera física se transforma en clarividencia espiritual.

2. Metáfora de la ceguera espiritualizada

La noche deja de ser mera privación para convertirse en vía de conocimiento interior.

3. Gesto devocional corporal

La expresión «a tus pies rendida» introduce una postura simbólica de humildad y entrega propia del lenguaje religioso tradicional.

4. Léxico afectivo y esencial

Predominan palabras simples y densas de sentido: noche, llanto, gozo, deseo, alma, que intensifican la emoción sin artificio retórico.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta composición es una de las piezas más concentradas y simbólicas del corpus. En apenas siete versos condensa una auténtica poética de la interioridad, donde el dolor vital se transforma en visión espiritual.

Desde el punto de vista formal:

- uso eficaz del verso corto,
- musicalidad constante,
- rima sencilla pero expresiva,
- estructura cerrada y equilibrada.

Desde el punto de vista expresivo:

- alta carga simbólica,
- espiritualización de la ceguera,
- tono orante y recogido,
- intensidad contenida.

Dentro del conjunto del libro, «Sepulta noche eterna» funciona como pieza emblemática, casi programática: breve, humilde y profundamente luminosa.

Poema 35 · «Al resplandecer la aurora»

Forma, métrica y organización del discurso

La composición es un poema polimétrico extenso, concebido para una felicitación personal y social de carácter solemne, pero marcada por la oralidad y la improvisación. Combina distintos tramos métricos —principalmente octosílabos y endecasílabos— con cambios de registro claramente funcionales.

El poema se articula en bloques bien diferenciados:

1. Introducción narrativa onírica (octosílabos): presentación del motivo poético mediante un sueño alegórico.
2. Intervención alegórica: aparición de la Gratitude como voz legitimadora del acto poético.
3. Desarrollo solemne central (endecasílabos): desplazamiento hacia un tono más elevado y discursivo para el saludo principal.
4. Felicitación familiar y circunstancial: retorno al verso breve y comunicativo.
5. Disculpa metapoética: *captatio benevolentiae* explícita.
6. Cierre nominal y despedida: remate afectivo y social, con firma autoral.

Esta organización demuestra una conciencia clara del efecto comunicativo, donde la variación métrica acompaña el cambio de función del discurso.

Escansión métrica (síntesis)

A) Bloque inicial narrativo (predominio octosílabo)

Verso	Sílabas
Al resplandecer la aurora	8
de la mañana presente,	8
dormía profundamente	8
en aquella feliz hora.	*8
Un sueño particular	8
tuvo mi imaginación,	8
el que me atrevo a contar,	8
si me prestas atención.	8
Me hallaba en una pradera,	8
llegó de mí en rectitud	8

* **Nota métrica:** el verso «*en aquella feliz hora*» mantiene el cómputo octosilábico mediante **dialefa** (*en / aquella*), recurso habitual en poesía de recitación.

B) Tramo central solemne (predominio endecasílabo)

Verso	Sílabas
Entonces desperté rápidamente,	11
y me puse el vestido a la carrera,	11

Verso**Sílabas**

y marchando a buscar al escribiente,	11
ya que por mi desgracia lastimera	11
no lo puedo yo hacer; el alma siente	11
indecible alegría verdadera,	11
y yo, toda de gozo alborozada,	11
te vengo a saludar, Matilde amada.	11

El cambio a arte mayor coincide con el núcleo solemne del saludo, reforzando la gravedad afectiva y ceremonial del momento.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, pero no uniforme a lo largo de todo el poema, dado su carácter polimétrico y su extensión. Cada bloque mantiene esquemas coherentes internamente, sin disonancias ni rupturas bruscas.

Destacan:

- rimas claras y previsibles en los tramos octosilábicos, favoreciendo la memorización y la escucha;
- pareados y cierres consonantes en los tramos endecasílabos, que refuerzan el tono solemne.

El poema no busca complejidad formal extrema, sino eficacia comunicativa y cierre reconocible.

Registro discursivo y situación comunicativa

Nos encontramos ante una poesía de felicitación privada con proyección pública, destinada a ser dicha o leída ante un círculo concreto. La voz poética se sitúa en una posición de:

- gratitud,
- afecto,
- respeto social,
- humildad estratégica.

La destinataria es explícita (Doña Matilde), pero el poema presupone también oyentes secundarios: familia, allegados y mediadores culturales (escribiente, lector, receptor indirecto).

Estrategias retóricas principales

1. Alegoría legitimadora

La aparición de la Gratitud como figura personificada cumple una función clave: justificar poéticamente la intervención y elevar el acto de felicitación a un plano moral.

2. Narración onírica

El sueño inicial actúa como marco simbólico que suaviza la entrada al discurso y conecta con tradiciones alegóricas bien asentadas.

3. *Captatio benevolentiae* explícita

La autora reconoce de forma directa los límites de su formación:

*Disimulad, señora, los defectos
que notéis en mis versos mal formados;*

Esta modestia no es ingenua, sino retóricamente codificada, habitual en la poesía de ocasión.

4. Metapoética consciente

El poema habla de su propia condición de improvisación y de dictado del corazón, reforzando la autoconciencia autoral.

5. Firma y cierre nominal

La mención explícita de «*María Francisca, la improvisadora*» fija la autoría y refuerza la dimensión pública del gesto poético.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema es una de las piezas **más complejas y representativas** del corpus por su extensión, su estructura escalonada y su variedad de registros.

Desde el punto de vista técnico:

- dominio funcional del octosílabo y del endecasílabo,
- transiciones métricas justificadas,
- rima consonante estable dentro de cada bloque,
- organización discursiva clara.

Desde el punto de vista expresivo:

- equilibrio entre afecto personal y formalidad social,
- uso eficaz de la alegoría,
- conciencia plena de la ocasión,
- construcción deliberada de una imagen autoral humilde pero competente.

Dentro del conjunto del corpus, «Ramillete poético en felicitación...» funciona como un modelo acabado de poesía social de ocasión, donde la improvisación, lejos de ser caótica, se revela como práctica estructurada, consciente y eficaz, plenamente integrada en los códigos culturales de su tiempo.

Poema 36 • «En el examen presente»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima espinela regular, compuesta por diez versos octosílabos con rima consonante, utilizada aquí como vehículo de agradecimiento público y reconocimiento institucional.

Se trata de una décima circunstancial, típica de actos académicos, certámenes, exámenes públicos o sesiones solemnes, donde la poesía funciona como intervención oral ritualizada.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos presentan octosílabo regular, sin anomalías relevantes:

Verso	Sílabas
En el examen presente	8
con profundas eficacias	8
pretendo darle las gracias	8
a mi señor Presidente	8
y al público que indulgente	8
nos asiste en estos días	8
pues las esperanzas mías	8
algún fruto han conseguido	8
y es habiendo recibido	8
un álbum de poesías	8

La regularidad métrica refuerza el tono solemne y respetuoso del conjunto.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, conforme al esquema clásico de la décima espinela:

ABBAACDDC

- presente / presidente
- eficacias / gracias
- indulgente
- días / mías
- conseguido / recibido
- poesías

El esquema se mantiene sin tensiones, lo que demuestra dominio formal.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía de circunstancia institucional, muy habitual en actos públicos del siglo XIX: exámenes, certámenes, homenajes o presentaciones.

El yo poético se sitúa en una posición de:

- gratitud,
- respeto,
- modestia,
- reconocimiento público.

El destinatario inmediato es el “señor Presidente”, pero también se amplía al público asistente.

Estrategias retóricas principales

1. *Captatio benevolentiae*

El poema se articula como una fórmula de agradecimiento explícito:

pretendo darle las gracias
al público que indulgente nos asiste

Esta estrategia busca consolidar la benevolencia del auditorio y legitimar la intervención poética.

2. *Léxico institucional y ceremonial*

Aparecen términos propios del ámbito oficial:

- examen
- presidente
- público
- indulgente
- recibido

Este léxico sitúa el poema en un contexto formal y reglado.

3. *Modestia autoral*

La autora presenta el logro como fruto de esperanza más que de mérito propio:

las esperanzas mías / algún fruto han conseguido

Se mantiene así la habitual retórica de humildad, constante en el corpus.

4. *Metapoética implícita*

El verso final:

un álbum de poesías

alude directamente al objeto material y simbólico del reconocimiento, introduciendo una dimensión metapoética: el poema habla del propio acto de ser premiado o reconocido como poesía.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta décima es un ejemplo claro de poesía institucional de agradecimiento, muy bien construida desde el punto de vista formal y plenamente coherente con el contexto social en que se produce.

Desde el punto de vista técnico:

- métrica impecable,
- rima consonante estable,
- sintaxis clara y funcional,
- estructura cerrada.

Desde el punto de vista expresivo:

- tono respetuoso y agradecido,
- humildad estratégica,
- conciencia del marco público,
- claridad comunicativa.

Dentro del conjunto del corpus, «En el examen presente» cumple una función documental y simbólica importante: testimonia la participación activa de la autora en actos públicos y su reconocimiento institucional, además de reforzar su imagen como poeta consciente de su papel social y de la dignidad de su palabra.

Poema 37 • «Ya que a la corte he venido»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima espinela regular, con diez versos octosílabos y rima consonante conforme al esquema tradicional. Se trata de una décima de súplica y agradecimiento, muy frecuente en la poesía ocasional del siglo XIX, especialmente en contextos cortesanos o institucionales.

La composición presenta una estructura perfectamente cerrada, con progresión lógica desde el contexto hasta la petición final.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen octosílabo regular, sin irregularidades métricas:

Verso	Sílabas
Ya que a la corte he venido	8
donde hay nobles corazones	8
y que tantas atenciones	8
con mi desgracia han tenido	8
solo una cosa a Dios pido	8
ojalá fuere otorgada	8
es no ser tan desgraciada	8
y ya que la luz no veo	8
logre tan solo el deseo	8
de hablar a mi Reina amada	8

La regularidad refuerza el tono solemne y suplicante.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, siguiendo el esquema clásico de la décima espinela:

ABBAACDDC

- venido / tenido
- corazones / atenciones
- pido
- otorgada / desgraciada
- veo / deseo
- amada

La rima es clara, estable y bien distribuida.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al género de la súplica cortesana, donde la voz poética se presenta humildemente ante una autoridad superior.

El registro combina:

- respeto institucional,
- emoción personal,
- religiosidad implícita,
- aspiración simbólica.

La situación comunicativa es doble: se habla a Dios y, de forma mediada, a la Reina.

Estrategias retóricas principales

1. Captatio benevolentiae

El poema comienza con una afirmación agradecida:

donde hay nobles corazones / y que tantas atenciones / con mi desgracia han tenido

Esta estrategia busca despertar empatía y buena disposición en el receptor.

2. Autorretrato humilde y doliente

La voz se presenta como desgraciada y ciega:

y ya que la luz no veo

La mención de la ceguera no es ornamental, sino argumento moral que legitima la petición.

3. Súplica religiosa y cortesana unidas

La petición se formula primero a Dios y culmina en la Reina, creando una jerarquía simbólica:

- Dios concede
- la Reina escucha

Este paralelismo es típico de la poesía de petición decimonónica.

4. Deseo único y concentrado

El poema insiste en que no se pide riqueza ni privilegio, sino:

hablar a mi Reina amada

La sencillez del deseo refuerza su legitimidad moral.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta décima representa de forma muy clara el modelo de súplica respetuosa y digna que atraviesa gran parte del corpus. Su eficacia reside en la sencillez expresiva y en la perfecta adecuación entre forma y contenido.

Desde el punto de vista formal:

- métrica impecable,
- rima clara y estable,
- sintaxis transparente,
- estructura lógica bien cerrada.

Desde el punto de vista expresivo:

- tono humilde pero firme,
- emotividad contenida,
- equilibrio entre respeto y deseo personal,
- fuerte carga autobiográfica.

Dentro del conjunto del libro, «Ya que a la corte he venido» ocupa un lugar central como poema de tránsito entre la experiencia personal y la aspiración institucional, mostrando a la autora consciente de su condición, de sus límites y de la dignidad de su voz.

Poema 38 • «Se aflige mi corazón»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima espinela ampliada, con once versos (una décima más un remate explicativo), lo cual es frecuente en la poesía ocasional cuando se desea reforzar el cierre con un efecto irónico o sentencioso.

Predomina el octosílabo, con gran regularidad, lo que asegura fluidez oral y claridad expresiva.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
Se aflige mi corazón	8
que estoy muy bien enterada	8
que como cayó cruzada	8
cayó también mi pensión	8
¡Si yo nunca me he mezclado	8
ni en política ni en nada!	8
Pero al fin soy desgraciada	8
por las cosas y su estado.	8
Pero es muy original:	8
todo el público ha sabido	8
que aun para la ciega ha habido	8
la crisis ministerial.	8

La regularidad métrica refuerza el tono discursivo y satírico.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, siguiendo mayoritariamente el patrón de la décima espinela, con ampliación final:

ABBAACDDC + DD

- corazón / pensión
- enterada / cruzada
- mezclado / nada
- desgraciada / estado
- sabido / habido
- ministerial

La adición del pareado final funciona como golpe humorístico conclusivo.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía satírico-social, con un claro trasfondo político-administrativo. La voz poética habla desde una posición marginal y vulnerable, pero con aguda conciencia de la realidad pública.

El tono combina:

- queja,
- ironía,
- resignación,
- lucidez crítica.

Estrategias retóricas principales

1. Ironía política

El verso final introduce un giro irónico muy eficaz:

que aun para la ciega ha habido / la crisis ministerial.

La expresión traslada un acontecimiento político abstracto a una consecuencia personal concreta, produciendo un efecto satírico inmediato.

2. Autodefensa moral

El hablante se deslinda explícitamente de la política:

¡Si yo nunca me he mezclado / ni en política ni en nada!

Esto refuerza la injusticia del daño sufrido y apela a la empatía del lector.

3. Léxico administrativo y cotidiano

Términos como pensión, crisis ministerial, estado, se insertan en un poema lírico, creando un contraste expresivo entre lenguaje burocrático y emoción personal.

4. Estrategia de victimización digna

La autora no acusa directamente, sino que expone el hecho con ironía resignada. El tono evita el ataque frontal y apuesta por la denuncia indirecta.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema es uno de los ejemplos más claros del uso de la sátira social en clave autobiográfica dentro del corpus. Combina con habilidad:

- la forma tradicional de la décima,
- el contenido contemporáneo y político,
- el humor crítico,
- la queja personal.

Desde el punto de vista formal:

- métrica sólida y constante,
- rima clara,
- estructura eficaz con remate irónico final.

Desde el punto de vista expresivo:

- crítica social inteligentemente dosificada,
- mirada lúcida sobre la precariedad,
- uso del humor como defensa moral,
- fuerte autenticidad testimonial.

Dentro del conjunto del libro, «Se aflige mi corazón» ocupa un lugar muy significativo como testimonio de la interacción entre vida personal y coyuntura política, mostrando a la autora no solo como voz devota o sentimental, sino también como observadora crítica de su tiempo, capaz de ironía y conciencia social.

Poema 39 · «Yo no puedo admirar el sol radiante»

Forma, métrica y organización del discurso

El texto conservado consta de ocho versos endecasílabos, organizados en dos cuartetos con rima consonante. No puede afirmarse, con los datos disponibles, que se trate de un soneto completo, aunque su estructura formal y su planteamiento temático remiten claramente al molde del soneto clásico.

Desde el punto de vista métrico, todos los versos mantienen el endecasílabo regular, con acentuación fluida y sin irregularidades perceptibles.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen el endecasílabo regular, con acentuación clásica y fluida:

Verso	Sílabas
Yo no puedo admirar el sol radiante	11
que la alta cima de los montes dora;	11
ni esa estrella de Venus tan brillante;	11
ni el mágico destello de la aurora;	11
ni la rosa purpúrea que fragante	11
quiso ostentar en sus jardines Flora:	11
yo no puedo admirar qué es la belleza,	11
si no es horror, tinieblas y tristeza.	11

(El poema aparece transmitido en forma abreviada de soneto; su estructura sintáctica y métrica responde plenamente a este molde.)

Rima y organización sonora

La rima es consonante, organizada según el esquema clásico:

ABAB ABCC

- radiante / brillante (A)
- dora / aurora (B)
- fragante (A)
- flora (B)
- belleza / tristeza (C)

Primer cuarteto alternancia ABAB, segundo cuarteto alternancia AB seguida del pareado final CC.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la lírica reflexiva y elegíaca, con fuerte carga autobiográfica. La voz poética habla desde la experiencia de la ceguera y la privación sensorial, transformándola en reflexión existencial.

El tono es:

- grave,
- introspectivo,
- melancólico,
- contenido.

No hay queja explícita, sino constatación dolorosa.

Estrategias retóricas principales

1. Anáfora negativa

La repetición de “yo no puedo admirar” articula el poema como una enumeración de privaciones. Esta anáfora refuerza la sensación de límite irreversible.

2. Catálogo de bellezas naturales

El poema enumera elementos tradicionales del canon lírico:

- sol
- montes
- Venus
- aurora
- rosa
- jardines

Todos ellos símbolos clásicos de belleza, luz y armonía.

3. Mitología y tradición clásica

La mención de Flora conecta el poema con la tradición grecolatina y eleva el tono cultural del discurso, mostrando una clara conciencia literaria.

4. Contraste luz / oscuridad

El eje conceptual del poema es la oposición entre:

- luz, brillo, belleza
- oscuridad, horror, tiniebla

La paradoja final intensifica el efecto trágico: la belleza existe, pero está vedada al sujeto.

5. Interiorización del dolor

El último verso:

si no es horror, tinieblas y tristeza

convierte la ceguera en experiencia existencial total, no solo sensorial.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este soneto es una de las composiciones más logradas y literariamente ambiciosas del corpus. En él se advierte con claridad:

- dominio del endecasílabo,
- conocimiento del modelo petrarquista,
- uso eficaz de la anáfora,
- imagería clásica bien integrada,
- profunda coherencia temática.

Desde el punto de vista expresivo:

- el poema transforma la limitación física en materia poética elevada,
- articula una visión trágica pero digna,
- logra intensidad sin retórica excesiva.

Dentro del conjunto del libro, «Yo no puedo admirar el sol radiante» ocupa un lugar central como pieza de alto lirismo, donde la experiencia de la ceguera se convierte en reflexión estética y metafísica.

Poema 40 · «Este siglo que surcamos»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema está construido mediante cinco décimas espinelas consecutivas, todas ellas formadas por versos octosílabos con rima consonante regular. Se trata de una arquitectura sólida y consciente, adecuada para desarrollar una argumentación progresiva, no solo lírica sino también ideológica.

Cada décima cumple una función discursiva concreta, lo que convierte el poema en un pequeño tratado poético sobre la educación, la mujer y la creación literaria.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos presentan octosílabo regular, sin irregularidades significativas. La fluidez rítmica confirma el dominio del molde estrófico.

Verso	Sílabas
Este siglo que surcamos	8
se llama de ilustración	8
y así nos determinamos	8
a escribir, y nos lanzamos	8
al mundo de la ilusión	8

Este patrón se mantiene a lo largo de todo el poema.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, con el esquema clásico de la décima espinela:

ABBAACDDC

repetido en cada estrofa.

Este uso constante refuerza la sensación de orden, claridad y control discursivo.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece a la poesía reflexiva e ideológica, con fuerte componente didáctico y reivindicativo. La voz poética adopta un tono:

- razonado,
- exhortativo,
- pedagógico,
- firme pero respetuoso.

El destinatario es doble:

1. el público lector en general,
2. los “eruditos”, a quienes se interpela directamente.

Estructura argumentativa interna

1. Declaración de contexto histórico (Ilustración)

Este siglo que surcamos / se llama de ilustración

La autora sitúa explícitamente su discurso en el marco ilustrado, reivindicando el derecho a participar de él.

2. Defensa del talento femenino

La segunda décima plantea una pregunta retórica clave:

¿Por qué se ha de oscurecer / el género femenino?

Aquí se formula con claridad una crítica al prejuicio intelectual contra la mujer, defendiendo su igualdad en capacidad y saber.

3. Conciliación con el rol doméstico

La autora no niega el papel tradicional asignado a la mujer:

Bien que viva destinada / al doméstico cuidado
pero introduce una afirmación decisiva:
nunca separada / del genio que sublimado / vive en su mente
exaltada.

Es decir, el deber doméstico no anula la inteligencia ni la creatividad.

4. Exhortación colectiva

La cuarta décima adopta un tono exhortativo:

¡Ea! Escribid sin temor...

Aquí la voz poética se convierte en portavoz moral que anima a ejercer el talento y a reconocer el mérito, especialmente el femenino.

5. Retórica de modestia y cierre metapoético

La última décima vuelve a la estrategia habitual de humilitas:

si mi improvisación / es un cúmulo de errores...

Pero esta modestia se equilibra con una imagen poderosa:

porque el árbol sin cultivo / no produce bellas flores.

Metáfora que sintetiza toda la tesis del poema: el talento necesita educación, estímulo y reconocimiento.

Estrategias retóricas principales

1. Interrogación retórica

Sirve para cuestionar prejuicios sin confrontación directa.

2. Antítesis razón / prejuicio

Ilustración frente a oscurantismo.

3. Metáfora agrícola

El árbol sin cultivo simboliza el talento abandonado.

4. Metapoesía

El poema reflexiona sobre su propia condición y legitimidad.

5. Retórica ilustrada

Uso de razón, orden, claridad y apelación al mérito.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema es uno de los textos más importantes ideológica e intelectualmente del corpus. En él confluyen:

- conciencia histórica (siglo de la Ilustración),
- reivindicación del saber femenino,
- defensa del derecho a escribir,
- modestia estratégica,
- dominio técnico de la décima.

Desde el punto de vista formal:

- métrica impecable,
- estructura clara,
- progresión argumentativa coherente.

Desde el punto de vista conceptual:

- postura protofeminista explícita,
- reivindicación educativa,
- reflexión sobre creación y talento,
- conciencia autoral muy desarrollada.

Dentro del conjunto del libro, «Este siglo que surcamos» funciona como un manifiesto poético e intelectual, clave para entender la autoconciencia literaria y social de la autora. Es una de las piezas más valiosas del corpus, tanto por su contenido como por su claridad argumentativa.

Poema 41 • «¿A quién viniste a herir, oh regicida»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema está compuesto por dos octavas reales, forma clásica de la poesía culta española desde el Renacimiento, muy utilizada para asuntos solemnes, épicos o históricos.

Cada estrofa consta de ocho versos endecasílabos, con rima consonante según el esquema tradicional:

ABABABCC

Este uso consciente de la octava real sitúa el poema en una tradición elevada, propia de la poesía heroica, moral o política.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen endecasílabos regulares, con acentuación clásica:

Verso	Sílabas
¿A quién viniste a herir, oh regicida?	11
A la madre sin par del pueblo hispano,	11
símbolo de la paz, y distinguida	11
por su inocencia y corazón humano.	11
¿Viniste a atentar contra su vida,	11
hijo de las arpías, tigre insano?	11
¿Nos quisiste privar del bien presente	11
y de nuestra esperanza floreciente?	11
(La misma regularidad se mantiene en la segunda octava.)	

Rima y organización sonora

La rima es consonante y perfectamente regular, conforme al patrón de la octava real:

ABABABCC

Ejemplo (primera estrofa):

- regicida / distinguida / vida
- hispano / humano / insano
- presente / floreciente

La repetición final en pareado (CC) refuerza el cierre enfático de cada estrofa.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía político-patriótica y circunstancial, escrita como reacción inmediata a un atentado contra la reina Isabel II (el intento del 2 de febrero de 1852).

El registro es:

- solemne,
- acusatorio frente al agresor,
- laudatorio hacia la reina,
- emotivo y colectivo.

La voz poética habla en nombre del “pueblo”, no solo desde la experiencia individual.

Estructura retórica interna

1. Inectiva contra el agresor (primera octava)

El poema se abre con una apóstrofe violenta dirigida al regicida, caracterizado mediante:

- interrogaciones retóricas,
- epítetos animales (“tigre insano”),
- referencias mitológicas (“hijo de las arpías”).

Se construye así una imagen moralmente degradada del agresor.

2. Exaltación de la figura real

La reina aparece caracterizada como:

- madre sin par del pueblo hispano,
- símbolo de paz,
- inocente,
- humana,
- portadora de esperanza.

Este retrato sigue el modelo del elogio regio decimonónico, donde la figura real encarna virtudes morales y unidad nacional.

3. Intervención providencial

En la segunda octava se introduce la idea de protección divina:

Dios te ha sacado / de tan cruel suceso con victoria

La salvación se atribuye a la voluntad divina, reforzando la legitimidad del poder.

4. Dimensión histórica y memorial

La expresión:

añadiendo una página a tu historia

y

jamás te borrará de su memoria

sitúan el suceso en una dimensión histórica y simbólica, más allá del hecho puntual.

5. Cierre patriótico

El poema culmina con una afirmación colectiva:

toda su esperanza está cifrada / en tu bondad tan alta y declarada.

Se trata de un cierre enfático que une pueblo, monarquía y esperanza futura.

Estrategias retóricas principales

1. Apóstrofe directo

Interpelación dramática al agresor y a la reina.

2. Léxico épico y moralizante

Palabras como regicida, magnánima, omnipotente, gloria, esperanza elevan el tono.

3. Antítesis moral

Contraposición entre:

- violencia / paz
- crimen / inocencia
- barbarie / virtud

4. Hipérbole encomiástica

La exaltación de la reina responde a convenciones retóricas del género.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta composición constituye una de las piezas más solemnes y “clásicas” del corpus, tanto por su forma como por su intención pública.

Desde el punto de vista formal:

- uso correcto y consciente de la octava real,
- endecasílabos bien contruidos,
- rima estable y sonora.

Desde el punto de vista expresivo:

- fuerte carga emocional y patriótica,
- clara intención conmemorativa,
- manejo eficaz de la invectiva y el elogio.

Dentro del conjunto del libro, «Octavas improvisadas con motivo del triste suceso del día 2 de febrero» cumple una función histórica y simbólica clave: muestra a la autora como poeta atenta a los acontecimientos nacionales, capaz de adoptar registros elevados y de intervenir poéticamente en la esfera pública.

Poema 42 · «Apenas yo pisé tu hermoso suelo»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de un octeto endecasílabo, muy próximo a la octava real, aunque sin desarrollo en estrofas sucesivas. Se trata de una composición cerrada, solemne y equilibrada, utilizada con frecuencia para cantos urbanos, elogios cívicos o escenas de llegada.

Los ocho versos son endecasílabos, lo que sitúa el texto en un registro culto y elevado, acorde con la dignificación del lugar celebrado.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen el endecasílabo regular, con acentuación clásica:

Verso	Sílabas
Apenas yo pisé tu hermoso suelo	11
Gades bella, de mares circundada	11
mi continua aflicción tuvo consuelo	11
a pesar de que soy tan desgraciada	11
Mi alma vio tu transparente cielo	11
algunos celebraron mi llegada	11
y en tu seno, ciudad tan distinguida	11
espero que tendré buena acogida	11

La regularidad métrica refuerza el tono sereno y respetuoso del poema.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, siguiendo un esquema regular cercano al de la octava real:

ABABABCC

- suelo / consuelo / cielo
- circundada / desgraciada / llegada
- distinguida / acogida

El pareado final proporciona un cierre armónico y conclusivo.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al género de la poesía de llegada o salutación urbana, muy frecuente en la tradición literaria cuando un autor se presenta ante una ciudad protectora o benefactora.

El tono es:

- respetuoso,
- esperanzado,
- agradecido,
- moderadamente elegíaco.

La voz poética se presenta como viajera necesitada, pero acogida con benevolencia.

Estrategias retóricas principales

1. *Apóstrofe a la ciudad*

La ciudad es interpelada directamente:

Gades bella, de mares circundada

Se la personifica y ennoblece mediante epítetos clásicos.

2. *Contraste entre pena y consuelo*

El eje emocional del poema se articula en la oposición:

- aflicción / consuelo

- desgracia / acogida

Este contraste refuerza la función reparadora del lugar.

3. Léxico de acogida y hospitalidad

Términos como:

- consuelo
- celebraron
- seno
- acogida

construyen una imagen de ciudad maternal y hospitalaria.

4. Herencia clásica y humanista

El uso del nombre latino Gades conecta el poema con la tradición clásica y con la dignidad histórica de la ciudad, elevando el tono sin perder cercanía.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema constituye un ejemplo muy logrado de poesía urbana de acogida, donde se combinan emoción personal y elogio cívico.

Desde el punto de vista formal:

- endecasílabo correcto y fluido,
- rima consonante clara,
- estructura cerrada y equilibrada.

Desde el punto de vista expresivo:

- tono respetuoso y agradecido,
- fuerte sentido de esperanza,
- identificación entre ciudad y amparo humano.

Dentro del conjunto del corpus, «Apenas yo pisé tu hermoso suelo» cumple una función de transición vital: marca un momento de llegada, de expectativa y de posible redención tras la adversidad, y se integra plenamente en la serie de poemas de itinerancia y acogida que articulan la experiencia vital de la autora.

Poema 43 · «¿Con que vas a ser actriz?»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima espinela regular, compuesta por diez versos octosílabos con rima consonante, siguiendo el esquema tradicional ABBAACCDDC.

Se trata de una composición breve, de tono conversacional, en la que se combina el elogio inicial con una advertencia final, lo que le da un desarrollo argumental completo dentro del marco reducido de la décima.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen octosílabo regular, sin irregularidades métricas significativas:

Verso	Sílabas
¿Con que vas a ser actriz?	8
Yo me alegro lo bastante	8
¡quiera Dios, salgas brillante	8
y representes feliz!	8
Tengas de gloria un matiz	8
como mi deseo fuera;	8
y aunque muy bien aprendiera	8
la declamación notada,	8
más valiera ser casada	8
o emprender otra carrera.	8

Rima y organización sonora

La rima es consonante, clara y estable:

ABBAACDDC

- actriz / feliz
- bastante / brillante
- matiz
- fuera
- aprendiera
- notada
- casada
- carrera

El esquema se mantiene sin tensiones, reforzando el carácter sentencioso y cerrado del poema.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema adopta la forma de una amonestación afectuosa, muy habitual en la poesía moral y social del siglo XIX. La voz poética se dirige directamente a una mujer joven que aspira a ser actriz, y combina:

- benevolencia inicial,
- buenos deseos,
- advertencia final.

El registro oscila entre lo cordial y lo normativo, reflejando una mentalidad socialmente compartida.

Estrategias retóricas principales

1. *Apóstrofe directo*

Desde el primer verso se interpela a la destinataria:

¿Con que vas a ser actriz?

Este recurso crea cercanía y dinamismo dialogal.

2. *Bendición y deseo positivo*

La primera mitad del poema expresa aprobación:

¡quiera Dios, salgas brillante!

y representes feliz

Se legitima la aspiración artística desde un plano moral.

3. *Léxico del mérito escénico*

Aparecen términos propios del ámbito teatral:

- actriz
- representar
- declamación

Esto demuestra conocimiento del medio y del vocabulario escénico.

4. *Giro admonitorio final*

El último terceto introduce un cambio de tono:

más valiera ser casada / o emprender otra carrera.

Este cierre funciona como advertencia moral, acorde con la mentalidad del siglo XIX, donde la vida teatral femenina era vista con ambivalencia.

Lectura ideológica y cultural

El poema refleja una tensión característica de su tiempo:

- por un lado, se reconoce el talento femenino y la posibilidad de éxito público;
- por otro, se mantiene la idea de que el matrimonio o una ocupación “respetable” garantizan mayor seguridad social.

No hay sarcasmo ni desprecio, sino una preocupación protectora, típica de la voz adulta o moralizante.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta décima es una pieza breve pero significativa dentro del corpus, pues revela:

- la presencia del mundo teatral en el horizonte cultural de la autora,
- una conciencia moral acorde con su época,
- la habilidad para condensar juicio y afecto en diez versos.

Desde el punto de vista formal:

- métrica regular y segura,
- rima consonante bien resuelta,
- sintaxis clara y directa.

Desde el punto de vista expresivo:

- tono conversacional eficaz,
- equilibrio entre elogio y cautela,
- observación social implícita.

Dentro del conjunto del libro, «¿Con que vas a ser actriz?» funciona como una estampa moral dialogada, breve pero reveladora del entorno cultural, de las expectativas sociales hacia la mujer y del estilo sentencioso y cercano de la autora.

Poema 44 · «En el Colegio te oí»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima espinela regular, compuesta por diez versos octosílabos con rima consonante, según el esquema tradicional ABBAACDDC.

Se trata de una décima de carácter epistolar y afectivo, concebida como cumplimiento de una promesa previa hecha oralmente, lo que refuerza su dimensión performativa.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen el octosílabo regular, sin irregularidades métricas relevantes:

Verso	Sílabas
En el Colegio te oí	8
porque verte no he podido	8
Lo que allí te he prometido	8
con gusto lo cumplo aquí	8
Este verso es para ti	8
y como que en él unido	8
va mi afecto el más cumplido	8
te ruego que lo conserves	8
y perdones cuando observes	8
el defecto cometido	8

Rima y organización sonora

La rima es consonante, perfectamente ajustada al patrón de la décima espinela:

ABBAACCDDC

- oí / aquí / ti
- podido / prometido / unido / cometido
- conserves / observes

El equilibrio de rimas refuerza la sensación de cierre armónico.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía ocasional y de dedicatoria, muy frecuente en contextos educativos, académicos o sociales.

El yo poético se dirige directamente a un destinatario concreto, al que no puede ver —dato significativo— pero al que escucha, lo que refuerza el tono de cercanía respetuosa.

El registro es:

- íntimo,
- cortés,
- humilde,
- afectuoso.

Estrategias retóricas principales

1. Declaración de origen oral

Desde el primer verso se establece el marco comunicativo:

En el Colegio te oí, / porque verte no he podido.

La oposición oír / ver subraya la condición sensorial del hablante y conecta con otros textos del corpus.

2. Cumplimiento de la palabra dada

El poema funciona como acto performativo:

Lo que allí te he prometido, / con gusto lo cumplo aquí.

El verso no solo dice, sino que realiza la promesa.

3. Poética de la modestia

La autora pide indulgencia por los defectos del texto:

perdones cuando observes / el defecto cometido.

Este gesto forma parte de la retórica tradicional de humildad, frecuente en la poesía ocasional.

4. Léxico afectivo y relacional

Predominan palabras como:

- afecto
- gusto
- ruego
- cumplido

que construyen un clima de cortesía y cercanía interpersonal.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta décima es un ejemplo claro de poesía relacional y circunstancial, donde la función comunicativa prima sobre la ornamentación.

Desde el punto de vista formal:

- métrica perfectamente regular,
- rima consonante clara,

- sintaxis sencilla y eficaz.

Desde el punto de vista expresivo:

- tono sincero y respetuoso,
- coherencia entre intención y forma,
- uso consciente de la humildad retórica.

Dentro del conjunto del corpus, «En el Colegio te oí» se integra como una pieza breve pero significativa, que ilustra la función social cotidiana de la poesía en la autora: cumplir promesas, estrechar vínculos y expresar afecto mediante el verso.

Poema 45 · «Juzgue Apolo mi númen»

Forma general y organización del poema

Nos encontramos ante una composición poliestrófica híbrida, que combina:

- cuartetos de arte menor,
- estrofas de tipo cuarteto endecasílabo,
- versos sueltos de cierre,
- y, sobre todo, un doble acróstico nominal cuidadosamente construido.

El poema no responde a una única estrofa clásica cerrada, sino a una arquitectura retórica intencional, pensada para exhibir destreza formal y rendir homenaje personalizado.

2. El doble acróstico: estructura y función

Este poema contiene dos acrósticos completos y sucesivos, uno por cada nombre:

Primer acróstico: JOSEFA TORRES

Tomando la letra inicial de cada verso del primer bloque:

Juzgue Apolo mi númen
Oy que deseo emprender,
Seguro que debe ser
En el último resumen.
Francamente voy, señora,
A elogiar vuestra belleza;
Toda su delicadeza
O las prendas que atesora.
Recordarás mi expresión,
Rigiendo al margen tu nombre
En el más dulce renombre:
Sois feliz en la ocasión.

Este acróstico se desarrolla de forma limpia y consciente, lo que demuestra planificación previa y dominio técnico. No es casual ni aproximado: está perfectamente cerrado.

Segundo acróstico: FRANCISCA TORRES

A partir del verso:

Falta de historia soy, señora mía;
se inicia un segundo acróstico completo:

Falta de historia soy, señora mía;
Recursos de poesía no he tenido;
Acudo al grande Apolo distinguido,
No me debe faltar en este día.
Cuando quiero implorar su simpatía
I su favor también, cual yo le pido,
Si mi númen es hoy favorecido
Conseguiré mi dicha y alegría.
Al fin voy a escribir, con gran contento,
Tu nombre al margen, con afectos fieles;
Oye con tu bondad y tu talento.
Rosas fragantes con bellos laureles
Rendirán homenaje en el momento:
En toda la extensión, finos pinceles...
Señora, aquí tenéis mi dulce acento.

Este segundo acróstico es aún más elaborado, pues se despliega a lo largo de versos endecasílabos y mantiene coherencia sintáctica y semántica.

La presencia de dos nombres propios completos, uno tras otro, no es casual: indica una dedicatoria doble o una identificación simbólica entre dos figuras femeninas (posiblemente madre/hija, protectora/protegida, o nombre civil y nombre poético).

Métrica y versificación

a) Versificación

El poema combina:

- versos octosílabos en los bloques iniciales,
- endecasílabos en los bloques centrales,
- versos conclusivos de cierre solemne.

Esta alternancia es deliberada y responde a una progresión retórica:

1. ligereza inicial → invocación
2. desarrollo culto → elogio elevado
3. cierre ceremonial

b) Rima

La rima es consonante, aunque no siempre uniforme, ya que el objetivo principal no es la simetría estrófica sino la construcción del acróstico.

Predominan:

- pareados consonantes,
- rimas cruzadas,
- cierres enfáticos.

Esto es habitual en poemas-acróstico del siglo XIX, donde la prioridad es el nombre oculto.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al género de la poesía laudatoria personalizada, muy frecuente en ámbitos sociales, religiosos o académicos.

El hablante poético adopta un tono:

- respetuoso
- galante
- devoto
- consciente de su inferioridad social
- literariamente ambicioso

La destinataria aparece idealizada, pero no abstracta: tiene nombre propio y dignidad social.

Estrategias retóricas principales

1. Invocación mitológica

Desde el inicio:

Juzgue Apolo mi númen

Apolo aparece como garante del arte poético, legitimando la inspiración. Es un tópico clásico que refuerza la dignidad literaria del texto.

2. Retórica de la modestia

Reiterada confesión de insuficiencia:

- Falta de historia soy
- Recursos de poesía no he tenido
- No me debe faltar en este día

Esta humildad es estratégica y típica del género laudatorio.

3. Metapoesía

El poema habla constantemente de su propio acto de escritura:

- “voy a escribir”
- “al margen tu nombre”

- “finos pinceles”
- “mi dulce acento”

La poesía reflexiona sobre sí misma como objeto.

4. Simbolismo floral y artístico

Aparecen imágenes tradicionales del elogio:

- rosas
- laureles
- pinceles
- acento
- homenaje

Todas remiten a gloria, arte y virtud.

Valoración conjunta (métrica, retórica y simbólica)

Esta composición es una de las más complejas y técnicamente elaboradas del corpus, por varias razones:

Desde el punto de vista formal:

- doble acróstico perfectamente ejecutado,
- combinación consciente de metros,
- dominio de la sintaxis poética,
- planificación estructural clara.

Desde el punto de vista retórico:

- uso culto del mito (Apolo),
- humildad estratégica,
- elogio personalizado,

- metalenguaje poético.

Desde el punto de vista simbólico:

- identificación entre nombres femeninos,
- afirmación de la autoría y del vínculo,
- escritura como acto de homenaje y afirmación.

Conclusión crítica

«Juzgue Apolo mi númen» es una pieza excepcional dentro del corpus por su complejidad técnica y su conciencia literaria. El doble acróstico JOSEFA TORRES / FRANCISCA TORRES revela un grado notable de planificación y control formal, poco habitual en poesía improvisada.

Lejos de ser un ejercicio menor, este texto demuestra:

- dominio consciente del artificio poético,
- manejo de tradiciones clásicas y barrocas,
- capacidad de integrar forma, nombre y elogio en una sola arquitectura verbal.

Dentro del conjunto de la obra, este poema confirma que la autora no solo improvisa, sino que construye, diseña y reflexiona sobre su propio decir poético.

Poema 46· «Hoy Apolo está enojado»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima espinela regular, compuesta por diez versos octosílabos con rima consonante, ajustada al esquema tradicional ABBAACDDC.

Se trata de una décima de carácter metapoético y alegórico, en la que la voz poética expresa la suspensión momentánea de la inspiración, figurada mediante referencias mitológicas clásicas (Apolo, las Musas, el Parnaso). El texto se inscribe claramente en la tradición culta heredada del Siglo de Oro, aplicada aquí a una experiencia personal de bloqueo o desamparo creativo.

Escansión métrica (síntesis)

Todos los versos mantienen el octosílabo regular, sin irregularidades métricas relevantes:

Verso	Sílabas
Hoy Apolo está enojado	8
y no quiere ciertamente	8
darne a beber en la fuente	8
que en el Parnaso ha fijado	8
las musas ha retirado	8
y rebosando en dolor	8
quejosa estoy de su amor	8
que no se mostró propicio	8
y no me dio el beneficio	8
de su singular favor	8

La corrección métrica refuerza el carácter consciente y dominado del ejercicio poético, incluso cuando el tema es la ausencia de inspiración.

Rima y organización sonora

La rima es consonante, perfectamente ajustada al patrón de la décima espinela: ABBAACDDC

A: enojado / fijado / retirado

B: ciertamente / fuente

A: fijado

A: retirado

C: dolor / amor / favor

D: propicio / beneficio

El encadenamiento de rimas en –ado y –or crea un efecto de cierre circular, mientras que el bloque central (dolor / amor) concentra el núcleo emocional del poema.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece al ámbito de la poesía metapoética y circunstancial, en la que el yo lírico reflexiona sobre su propia capacidad creadora.

La situación comunicativa no es externa (no hay destinatario humano explícito), sino interior y simbólica: la autora dialoga implícitamente con las fuerzas que rigen la inspiración poética.

El registro es:

culto,
alegórico,
quejoso,
contenido y respetuoso, sin dramatismo excesivo.

Estrategias retóricas principales

1. Alegoría mitológica de la inspiración

Apolo y las Musas representan la fuente clásica del talento poético:

Hoy Apolo está enojado,
las musas ha retirado.

La inspiración no desaparece por incapacidad propia, sino por una retirada externa, lo que atenúa la responsabilidad del yo poético.

2. Metáfora de la fuente negada

La imagen de la fuente del Parnaso concentra la tradición simbólica de la poesía como don:

darme a beber en la fuente

que en el Parnaso ha fijado

La negación del agua equivale a la suspensión del canto.

3. Léxico del desamparo afectivo

El poema no expresa ira, sino dolor y queja moderada:

enojado

dolor

quejosa

no se mostró propicio

El tono es de lamento digno, no de reproche violento.

4. Poética de la humildad implícita

Aunque no se explicita una petición de perdón como en otros textos, subyace la idea de que la gracia poética no es un derecho, sino un favor:

no me dio el beneficio
de su singular favor

La inspiración aparece como don gratuito, no como mérito personal.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Esta décima constituye un ejemplo claro de conciencia metapoética dentro del corpus.

Desde el punto de vista formal:

métrica impecable,
dominio pleno de la décima espinela,
rima consonante clara y equilibrada.

Desde el punto de vista expresivo:

uso consciente de la tradición clásica,
tono contenido y elegante,
coherencia entre tema (ausencia de inspiración) y forma (estructura sólida).

Dentro del conjunto del corpus, este poema destaca por mostrar que la autora no solo improvisa, sino que reflexiona sobre el propio acto de crear, integrándose con naturalidad en una larga tradición poética culta, asumida sin afectación y con plena conciencia expresiva.

Poema 47· «Una mujer dijo rindio»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema es una composición brevísima de carácter jocoso, basada en el juego fonético, ortográfico y semántico, más que en una estructura métrica regular.

No responde a una estrofa canónica cerrada (redondilla, copla tradicional, etc.), sino que presenta una estructura polimétrica deliberada, subordinada al efecto humorístico final. La economía extrema del texto indica un claro origen oral e improvisado, donde la prioridad es la agudeza inmediata y la sorpresa del cierre.

Escansión métrica (síntesis)

La métrica es irregular, lo que confirma su adscripción a una poesía de efecto rápido:

Verso	Sílabas
Una mujer dijo rindio	8
queriendo decir rindió	7
y al mismo tiempo se vio	8
junto a un velador, un indio	10

La variación métrica no genera disonancia en la recepción oral, ya que el poema se apoya en la entonación y la pausa, no en el ritmo estricto.

Rima y organización sonora

Existe una **rima asonante en -io**, mantenida en los cuatro versos:

- rindio / rindió / vio / indio

La coincidencia fónica refuerza la unidad acústica del texto y facilita la comprensión inmediata del juego verbal, pese a la irregularidad métrica.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema pertenece claramente al ámbito de la poesía satírica y jocosa, ligada a la oralidad y a la improvisación.

La situación comunicativa es escénica: el texto parece construido para ser dicho ante un auditorio, donde el humor se activa por la doble lectura de un error lingüístico y su consecuencia visual imaginada.

El registro es:

- coloquial,
- lúdico,
- ingenioso,
- marcadamente oral.

Estrategias retóricas principales

1. Juego ortográfico y fonético

El núcleo del poema está en la confusión entre “rindio” y “rindió”, es decir, entre una forma verbal incorrecta y la forma normativa acentuada. El error se convierte en detonante poético.

2. Desliz semántico convertido en imagen

El poema lleva el lapsus lingüístico a un plano visual:

y al mismo tiempo se vio, / junto a un velador, un indio.

La corrección del acento transforma el verbo en sustantivo, y el poema literaliza el error, produciendo el efecto humorístico.

3. Economía expresiva y golpe final

El texto se construye como una micro-escena narrativa que culmina en el último verso, donde se resuelve el equívoco. El humor depende de:

- la rapidez,
- la claridad sintáctica,
- la eficacia del cierre.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Este poema es un ejemplo claro de ingenio improvisador, donde la destreza no reside en la complejidad formal, sino en la agilidad verbal y la capacidad de convertir un error cotidiano en materia poética.

Desde el punto de vista formal:

- polimetría funcional,
- rima asonante simple,
- ausencia deliberada de estructura estrófica rígida.

Desde el punto de vista expresivo:

- humor inmediato,
- dominio del doble sentido,
- plena adecuación a la oralidad.

Dentro del conjunto del corpus, «*Una mujer dijo rindio*» se integra como una pieza mínima pero reveladora, que muestra la capacidad de la autora para aprovechar cualquier estímulo lingüístico y transformarlo en verso eficaz, confirmando el carácter vivo, circunstancial y comunicativo de su práctica poética.

Poema 48 · «¿Qué tertulia primorosa»

Forma, métrica y organización del discurso

El poema adopta la forma de una décima, compuesta por diez versos de arte menor, con predominio claro del octosílabo y sin apenas oscilaciones métricas relevantes. A diferencia de otras composiciones de carácter suplicante, aquí se aprecia una mayor regularidad rítmica, lo que refuerza su condición de poema improvisado pero consciente de su forma, propio de la tradición oral culta.

La décima se articula como una escena inmediata y dialogal, en la que la voz poética se presenta ante un grupo (“tertulia”) y construye, en apenas diez versos, una situación completa: llegada, valoración del entorno, formulación implícita de la petición y cierre identitario.

La organización interna responde a una progresión lógica:

1. Observación y elogio inicial del auditorio.
2. Introducción de la limosna como posible gesto moral.
3. Autodefinición final de la hablante, que cierra el poema con valor identificativo y performativo.

Escansión métrica (síntesis)

Verso	Sílabas
¿Qué tertulia primorosa	8
es esta que llego a ver?	8
Sin duda debe de ser	8
espléndida y generosa.	8
Si una limosna piadosa	8
de esas manos singulares	8
viene a aliviar los pesares	8

Verso

Sílabas

de esta pobre desvalida,	8
le quedará agradecida	8
la ciega de Manzanares.	8

La regularidad métrica es completa. No se detectan hipermetrías ni hipometrías significativas, lo que indica un dominio sólido del octosílabo, incluso en un contexto de posible improvisación.

Rima y estructura sonora

La rima es consonante y responde al esquema clásico de la décima espinela:

ABBAACDDC

- **A:** primorosa / generosa / piadosa
- **B:** ver / ser
- **C:** singulares / pesares
- **D:** desvalida / agradecida
- **C:** Manzanares

El último verso recupera la rima en *-ares*, cerrando el poema con una vinculación sonora fuerte entre identidad y territorio, uno de los rasgos más característicos de la poesía de María Francisca.

Registro discursivo y situación comunicativa

El poema se sitúa en el ámbito de la poesía ocasional e improvisada, ligada a un contexto social concreto: una tertulia o reunión de personas acomodadas o cultas ante las que la autora se presenta.

Desde el primer verso se construye una escena visual y social:

¿Qué tertulia primorosa
es esta que llego a ver?

La voz poética no irrumpe con súplica directa, sino con admiración y cortesía, lo que suaviza la posterior petición y genera un clima de reconocimiento mutuo.

Estrategias retóricas

1. Elogio del auditorio (*captatio benevolentiae*)

La captación de benevolencia se realiza mediante el elogio explícito del grupo:

- *tertulia primorosa*
- *espléndida y generosa*
- *manos singulares*

El auditorio es elevado moralmente antes de que aparezca cualquier referencia a la necesidad de la hablante, lo que refuerza la eficacia persuasiva del poema.

2. Introducción atenuada de la petición

La limosna no se exige ni se solicita de manera directa, sino que se presenta como posibilidad moral:

Si una limosna piadosa
de esas manos singulares
viene a aliviar los pesares...

El uso del condicional (“si”) desplaza la responsabilidad hacia la conciencia del oyente, evitando toda forma de imposición.

3. Autorretrato humilde y controlado

La hablante se define como:

- *pobre*
- *desvalida*

Este autorretrato carece de dramatismo excesivo. No hay exclamaciones ni lamentos, sino una presentación sobria de la necesidad, acorde con el decoro del contexto social en el que se pronuncia.

4. Identificación final y cierre performativo

El último verso cumple una función esencial:

la ciega de Manzanares.

El nombre no es solo descriptivo, sino performativo. Funciona como firma oral, como marca identitaria reconocible y como elemento de memoria colectiva. Al nombrarse, la autora se inserta en el espacio social y fija su presencia ante los oyentes.

Valoración conjunta (métrica y retórica)

Desde un punto de vista filológico, este poema muestra una extraordinaria eficacia comunicativa dentro de la brevedad y sencillez formal.

La autora demuestra dominio práctico de:

- la décima tradicional,
- la economía expresiva,
- el uso estratégico del elogio,
- y la adecuación del discurso al contexto social inmediato.

No es un poema introspectivo ni ornamental, sino un acto de palabra social, pensado para ser escuchado, comprendido y recordado. La regularidad métrica refuerza su musicalidad oral; la claridad

sintáctica garantiza su comprensión inmediata; y el cierre identitario asegura su eficacia simbólica.

La palabra poética se convierte aquí en instrumento de dignidad, capaz de transformar la limosna en gesto moral compartido. En ello reside buena parte de su valor literario y humano.

Análisis filológico general

1. Una voz situada entre la tradición y la vida

La poesía de María Francisca se sitúa en un punto muy particular de la literatura española del siglo XIX: entre la tradición popular y la cultura letrada, entre la improvisación oral y la conciencia literaria, entre la necesidad vital y la voluntad estética.

No escribe desde una academia ni desde un salón literario, sino desde la experiencia directa: la pobreza, la ceguera, la dependencia, la petición, la gratitud, la fe y la observación del mundo. Sin embargo — y esto es clave— su poesía no es ingenua ni torpe: posee una sorprendente conciencia formal, una notable memoria métrica y una clara noción de los géneros poéticos que utiliza.

Desde un punto de vista filológico, su obra puede describirse como una poesía funcional culta de raíz popular, o, en otros términos, como una poesía ocasional dotada de una clara conciencia retórica.

2. Dominio métrico: tradición viva más que técnica escolar

2.1. Predominio absoluto del octosílabo

El rasgo más constante del corpus es el verso octosílabo, auténtico eje de su escritura. Aparece de manera reiterada en décimas, coplas, romances, cuartetos, poemas dialogados y composiciones de carácter satírico o moral.

El octosílabo no responde aquí una elección casual. Se trata del verso natural de la oralidad española, del canto, del romance y de la improvisación, y constituye el soporte métrico más adecuado para una poesía concebida para ser dicha y escuchada. Incluso cuando se producen pequeñas irregularidades en el cómputo silábico, estas no deben interpretarse como errores, sino como ajustes propios del recitado y de la ejecución oral.

2.2. La décima como forma dominante

La forma estrófica más utilizada es la décima espinela, con esquema ABBAACCDDC. Su presencia reiterada a lo largo del corpus demuestra un conocimiento estructural sólido del molde, así como la capacidad de sostener un argumento completo en diez versos, controlar la rima consonante y construir cierres eficaces.

La décima se emplea para una amplia variedad de funciones: súplicas, agradecimientos, sátiras, elogios, reflexiones morales y declaraciones de carácter personal. En muchos casos, cada décima funciona como una unidad discursiva autónoma, capaz de desarrollar una idea completa con claridad, progresión interna y cierre retórico.

2.3. Uso consciente del endecasílabo culto

En varias composiciones —sonetos, octavas reales y poemas de alabanza o circunstancia— María Francisca emplea endecasílabos correctamente contruidos, un hecho nada trivial en el caso de una autora sin formación académica reglada. La presencia de este verso indica no solo conocimiento métrico, sino también una clara conciencia de registro y adecuación formal.

El endecasílabo aparece, en particular, en sonetos de tono elegíaco, en octavas reales dedicadas a sucesos históricos y en poemas de alabanza urbana o regia. En estos textos, la elección del metro responde a la voluntad de situarse en un plano expresivo distinto, asociado tradicionalmente a la solemnidad, la elevación retórica y la inscripción en una tradición culta.

A través de estas composiciones, su escritura entra en diálogo con la tradición clásica de la lírica española —desde Garcilaso y Herrera hasta fray Luis o Lope—, aunque lo hace con un lenguaje más directo y funcional, menos elaborado en lo ornamental y más atento a la claridad del decir. El endecasílabo no aparece aquí como imitación escolar, sino como un recurso asumido y adaptado a las necesidades concretas del poema y de su circunstancia.

3. Recursos retóricos fundamentales

3.1. La retórica de la humildad

Uno de los rasgos más constantes es la *captatio benevolentiae*, es decir, la presentación humilde de la propia voz:

- “si mi composición tiene defectos...”
- “perdone el lector...”
- “no tuve estudios...”
- “soy pobre y ciega...”

Esto no es ingenuidad: es una estrategia retórica clásica, usada desde la Edad Media para ganarse la simpatía del lector u oyente.

En su caso, además, se apoya en una realidad biográfica verdadera, lo que refuerza su eficacia emocional.

3.2. La poesía como acto social

Muy pocas de sus poesías son “intimistas” en sentido moderno. La mayoría cumplen una función concreta:

- felicitar
- agradecer
- pedir
- honrar

- lamentar
- despedirse
- celebrar
- denunciar
- justificar

Es decir, la poesía es acción social.

Esto conecta con tradiciones muy antiguas:

- poesía de ocasión,
- poesía de certamen,
- poesía de plaza,
- poesía devocional.

3.3. El uso del apóstrofe

Frecuente apelación directa a:

- personas concretas,
- autoridades,
- la Virgen,
- la Reina,
- ciudades,
- Dios,
- incluso conceptos abstractos.

Este recurso mantiene el poema vivo, dialogante, cercano.

3.4. Antítesis y contrastes

Recurso muy habitual en su estilo:

- luz / tiniebla
- ver / no ver

- riqueza / pobreza
- poder / humildad
- gloria / miseria
- saber / ignorancia

Estas oposiciones estructuran buena parte de su pensamiento poético.

4. Léxico y campos semánticos dominantes

4.1. Léxico moral y afectivo

Aparecen constantemente términos como:

- virtud
- honor
- afecto
- bondad
- compasión
- clemencia
- gratitud
- cariño

Reflejan una ética profundamente humanista y cristiana.

4.2. Léxico religioso

Muy abundante:

- Dios
- Virgen
- cielo
- providencia
- culpa

- gracia
- misericordia

No como adorno, sino como marco interpretativo del mundo.

4.3. Léxico social e institucional

Aparecen términos propios del entorno político y administrativo:

- reina
- ministro
- presidente
- colegio
- examen
- pensión
- público
- corte

Esto muestra una conciencia clara de las estructuras de poder.

5. La ceguera como eje poético

Desde un punto de vista filológico y simbólico, la ceguera es uno de los núcleos más potentes de todo el corpus.

No aparece solo como condición física, sino como:

- argumento moral,
- justificación social,
- metáfora existencial,
- punto de partida poético.

Se articula mediante oposiciones:

- ver / comprender
- luz física / luz interior

- ojos / alma

En muchos textos, la autora afirma que no ve con los ojos, pero sí con el alma, idea de raigambre bíblica y mística.

6. Conciencia de autoría y metapoesía

Uno de los rasgos más modernos del corpus es la reflexión sobre la propia escritura:

- habla de sus versos,
- de su improvisación,
- de su falta de estudios,
- de su deseo de ser leída,
- de la recepción pública,
- de la corrección o imperfección del poema.

Incluso juega con acrósticos complejos (como Josefa Torres / Francisca Torres), lo que demuestra planificación consciente.

Esto la sitúa lejos de una mera “poeta espontánea”.

7. Relación con la tradición literaria

Sin imitar directamente a un autor concreto, su poesía dialoga con:

- la lírica moral del Siglo de Oro,
- la poesía religiosa barroca,
- la tradición popular castellana,
- la poesía circunstancial decimonónica,
- el romanticismo temprano (en su tono emocional).

Hay ecos de:

- Lope (sencillez comunicativa),
- Quevedo (sentencia moral),
- Fray Luis (luz interior),

- poesía devocional popular.

8. Valor literario global

Desde una perspectiva filológica actual, puede afirmarse que: no es una autora “menor” por torpeza formal sino una autora no académica pero técnicamente competente.

Su poesía posee:

- coherencia interna,
- sistema métrico estable,
- recursos retóricos conscientes,
- variedad de géneros,
- fuerte personalidad expresiva.

Su obra tiene un alto valor:

- documental,
- histórico,
- sociológico,
- literario,
- humano.

9. Conclusión general

La poesía de María Francisca constituye un testimonio excepcional de cómo una mujer ciega, sin estudios reglados, logra articular una voz poética sólida, reconocible y eficaz dentro de la tradición literaria española del siglo XIX.

Su obra se sitúa en un espacio de confluencia entre la oralidad y la cultura escrita, conjuga humildad expresiva y conciencia artística, convierte la necesidad en forma y transforma la experiencia vital en discurso poético. Estos rasgos no responden a una excepción anecdótica, sino a una práctica sostenida y coherente, capaz de adaptarse

a contextos diversos sin perder identidad formal ni eficacia comunicativa.

Desde una lectura filológica contemporánea, su escritura merece ser entendida no como una curiosidad marginal, sino como una expresión legítima y valiosa de la literatura española de su tiempo, especialmente en aquellos ámbitos situados en los márgenes sociales y culturales. Reconocerla desde este lugar no implica idealizarla, sino devolverla al espacio crítico que le corresponde: el de una voz plenamente situada, consciente de sus límites y de sus recursos, y capaz de hacerse oír dentro del sistema literario en el que vivió.

IV. ORGANIZACIÓN TEMÁTICA

La organización temática que se propone a continuación no pretende fragmentar artificialmente una obra que, en su práctica real, es continua y permeable. Sus poemas responden a situaciones diversas y a menudo participan de varios registros simultáneamente. Sin embargo, la clasificación por núcleos temáticos permite observar regularidades, recurrencias y desplazamientos expresivos que resultan difíciles de percibir en una lectura lineal.

Cada grupo reúne textos que comparten funciones, tonos o finalidades predominantes. Esta ordenación no establece jerarquías de valor ni compartimentos estancos, sino que ofrece una herramienta de lectura que ayuda a comprender cómo la autora adapta su voz a contextos distintos sin perder coherencia interna. La misma conciencia poética atraviesa todos los bloques, aunque se manifieste de formas diversas.

1. Poesía devocional y religiosa

La poesía devocional no puede leerse como un mero ejercicio de piedad convencional. En estos textos, la invocación mariana y la referencia a lo divino articulan una experiencia concreta del dolor, la carencia y la esperanza. La fe no aparece como abstracción doctrinal, sino como un lenguaje disponible para interpretar una vida marcada por la ceguera, la precariedad y la dependencia.

La contraposición entre visión física negada y visión espiritual afirmada estructura buena parte de estas composiciones. La falta de vista se transforma en ocasión de conocimiento interior, y la oración funciona como espacio de consuelo, afirmación y resistencia íntima. La religiosidad se presenta, así, no como ornamento retórico, sino como práctica vital y marco de sentido.

Estos poemas emplean con frecuencia fórmulas de carácter litánico, repeticiones enfáticas y un léxico afectivo que refuerza su

dimensión orante. La enunciación se sitúa en una relación directa con la divinidad, marcada por la humildad, la confianza y la expectativa de amparo.

Poemas:

- 4 · *A la Virgen del Pilar*
- 6 · *Salve a la Virgen*
- 18 · *Y no llores si a tus ojos*
- 34 · *Sepulta noche eterna*

Rasgos dominantes:

devoción mariana, lenguaje litánico, contraposición entre ceguera física y visión espiritual, función consoladora y legitimadora de la fe.

2. Poesía cívica y circunstancial

Los poemas cívicos y circunstanciales muestran a una autora plenamente inserta en la vida pública de su tiempo. Responde a acontecimientos políticos, figuras relevantes y contextos institucionales con una voz que combina adhesión, comentario y, en ocasiones, velada crítica. La poesía actúa aquí como forma de intervención social y como medio de relación con el poder.

Estos textos revelan una conciencia clara de pertenencia al espacio colectivo, aunque dicha pertenencia se ejerza desde una posición subordinada. La autora se dirige a autoridades y personajes públicos con fórmulas de respeto y deferencia, pero sin renunciar a expresar emociones, juicios o expectativas. La experiencia personal se proyecta hacia lo común, y lo público se filtra a través de una voz singular.

La retórica empleada responde a modelos reconocibles de la poesía ocasional: tono solemne, referencias a la actualidad, apelaciones directas y fórmulas de cortesía. Al mismo tiempo, la presencia del

“yo” introduce una dimensión autobiográfica que matiza el discurso oficial y lo humaniza.

Poemas:

- 1 · *A la Reina Isabel II*
- 2 · *A la Reina María Cristina*
- 11 · *Adiós, corte de España tan querida*
- 36 · *En el examen presente*
- 38 · *Se aflige mi corazón*
- 41 · *Octavas improvisadas con motivo del triste suceso del día 2 de febrero*

Rasgos dominantes:

actualidad histórica, retórica pública, proyección de la voz individual hacia lo colectivo, presencia de la institución y del acontecimiento.

3. Poesía autobiográfica y de la ceguera

En este bloque se concentra uno de los núcleos más reconocibles de su escritura. La ceguera, la orfandad y la pobreza aparecen como datos constitutivos de una identidad poética asumida con lucidez. No funcionan como recurso sentimental ni como estrategia de conmiseración, sino como elementos desde los que se articula una experiencia del mundo.

Estos poemas construyen un autorretrato consciente, en el que el “yo” se presenta de manera directa y reflexiva. La ceguera aparece tanto como límite sensorial cuanto, como categoría social, y su enunciación implica una demanda de reconocimiento más que de compasión. El tono suele ser sobrio, contenido, a veces doliente, pero raramente enfático.

La apelación al lector u oyente es frecuente y cumple una función comunicativa clara: establecer un vínculo basado en la comprensión y

el respeto. La experiencia individual se convierte así en materia poética sin perder su anclaje en lo real.

Poemas:

- 8 · *Décima demostrando mi edad y familia*
- 12 · *Nací, y en el nacer quedeme ciega*
- 24 · *¿A dónde podrá llegar*
- 37 · *Ya que a la corte he venido*
- 39 · *Yo no puedo admirar el sol radiante*

Rasgos dominantes:

autorretrato explícito, uso del “yo” testimonial, ceguera como condición existencial y social, apelación directa al destinatario.

4. Poesía moral y sentenciosa

La poesía moral adopta formas breves y directas para formular juicios generales sobre la conducta humana, el valor, la desigualdad o la fugacidad de la vida. Estos textos prescinden casi por completo de la anécdota personal y se apoyan en la tradición del ejemplo y de la sentencia.

El tono es sobrio, a veces cercano al aforismo, y revela una voluntad de enseñanza sin imposición. La voz poética se sitúa como observadora del mundo y extrae conclusiones que se presentan como verdades compartibles, derivadas de la experiencia común más que de una autoridad abstracta. Esta poesía moral legitima la voz como observadora, no solo como sufriente.

En estos poemas se aprecia con claridad la herencia de formas morales populares y cultas, así como la capacidad de condensar una reflexión ética en estructuras breves y memorables.

Poemas:

- 10 · *El Ruiseñor y el Canario*

- 19 · *¿Por qué tu muerte lloramos?*
- 26 · *Si bemos de hablar de opinión*
- 31 · *En los harapos y el lujo*

Rasgos dominantes:

carácter aforístico, estructura ejemplar, tono didáctico, ausencia de anécdota personal directa.

5. Poesía satírica y jocosa

El ingenio improvisador alcanza en los poemas satíricos y jocosos una de sus expresiones más vivas. Estos textos se apoyan en la oralidad, la rapidez verbal y la agudeza para sancionar comportamientos, ridiculizar actitudes o provocar la risa inmediata del auditorio.

La sátira no es gratuita ni abstracta: suele responder a situaciones concretas, a agravios puntuales o a escenas reconocibles. El humor funciona como mecanismo de corrección social y como demostración de destreza verbal. La eficacia del golpe final, la economía expresiva y el ritmo ágil revelan un dominio práctico del efecto comunicativo.

Aunque ligeros en apariencia, estos poemas ponen de manifiesto una conciencia clara del poder de la palabra y de su capacidad para producir impacto público.

Poemas:

- 14 · *Unas hermosas gigantas de la infantería andante*
- 15 · *Vosotros que estáis sentados*
- 20 · *¿Quién ha perdido el papel?*
- 25 · *Para tomar la medida*
- 29 · *Es el caballero Méndez*
- 30 · *Inter farinam me insolvo*
- 47 · *Una mujer dijo rindio*

Rasgos dominantes:

oralidad, rapidez expresiva, humor, ironía, sanción verbal, economía retórica.

6. Poesía amorosa

La poesía amorosa del corpus es escasa, pero significativa. En ella se desarrollan tanto la idealización del recuerdo como el desengaño y la afirmación final del yo. El amor aparece ligado a la memoria, al paso del tiempo y a la pérdida, más que a la celebración inmediata del vínculo.

Estos poemas construyen una breve secuencia afectiva en la que se percibe una evolución emocional. El tono es contenido, de lirismo sobrio, y evita la exageración retórica. La voz poética se presenta reflexiva, consciente de la fragilidad del sentimiento y de su transformación.

Poemas:

- 21 · *Tuve, ángel de mis amores*
- 22 · *Muy joven te conocí*

Rasgos dominantes:

memoria amorosa, idealización y desengaño, evolución narrativa del afecto, tono lírico sostenido.

7. Poesía de gratitud, súplica y reconocimiento

En estos poemas la poesía cumple una función social explícita: agradecer, pedir, reconocer y establecer vínculos. Se dirige a protectores, benefactores o destinatarios concretos con plena conciencia de su posición. La humildad que atraviesa estos textos no debe leerse como sumisión ingenua, sino como estrategia retórica codificada dentro de una tradición larga y eficaz.

El verso se ofrece como moneda simbólica: prueba de ingenio, manifestación de gratitud y medio de intercambio social. La conciencia de la improvisación, del propio límite y de la dependencia de una inspiración no siempre disponible forma parte esencial del gesto poético, que se presenta como ofrenda verbal y como acto de relación.

Dentro de este bloque se integran también los textos en los que la autora reflexiona explícitamente sobre el acto de crear, recurriendo a la alegoría clásica (Apolo, las Musas, el Parnaso) para expresar tanto la solicitud del favor poético como su momentánea negación. La metapoética aparece así vinculada a la súplica y al reconocimiento de la inspiración como don gratuito, no como mérito propio.

Poemas:

- 3 · *Al Ilustrísimo Señor Obispo de Ávila*
- 16 · *Hoy te vengo a saludar*
- 23 · *Ved que mi imaginación*
- 27 · *¿Quién por saber se desvela?*
- 33 · *Colmado mi corazón*
- 35 · *Ramillete poético...*
- 44 · *En el Colegio te oí*
- 45 · *Juzgue Apolo mi númen*
- 46 · *Hoy Apolo está enojado*
- 48 · *¿Qué tertulia primorosa?*

Rasgos dominantes:

captatio benevolentiae, *humilitas* estratégica, función social del verso, conciencia de la improvisación.

Observación final de método

Esta organización temática no fragmenta la voz de la autora, sino que permite observarla en movimiento: devota, crítica, autobiográfica,

ingeniosa, amorosa y pública a la vez. Los bloques propuestos no definen compartimentos estancos, sino zonas de predominio desde las que se articulan distintas funciones del decir poético.

El objetivo de esta clasificación no es fijar etiquetas rígidas, sino ofrecer una herramienta de lectura que haga visible la diversidad interna del corpus y facilite su análisis posterior. La misma composición puede participar de varios registros, y esa superposición constituye uno de los rasgos más ricos de la obra.

Leída en su conjunto, su poesía revela una práctica coherente, sostenida y consciente de sus medios. La organización temática propuesta permite recorrer esa práctica sin perder de vista su unidad profunda ni la variedad de formas que adopta.

V. MIRADAS, VOCES Y MEMORIAS

Este capítulo no tiene por objeto valorar estéticamente su obra ni justificarla desde presupuestos ajenos a su tiempo, sino documentar cómo fue leída, escuchada y recordada la autora a lo largo de distintas etapas. Funciona como un aparato crítico externo que complementa el análisis interno del corpus, ofreciendo una cartografía de miradas, recepciones y usos simbólicos en torno a su figura.

Se trata, por tanto, de una reconstrucción histórica de la recepción, no de una apología. El objetivo es mostrar cómo fue percibida por sus contemporáneos y por lectores posteriores, cómo se fue fijando su imagen pública y de qué manera esa imagen condicionó —y en ocasiones simplificó— la comprensión de su obra. Este recorrido permite observar el tránsito desde la experiencia viva hacia la memoria cultural, y desde la voz escuchada hacia la figura recordada.

1. Viajeros extranjeros y literatura de viajes

La presencia de la autora en la literatura de viajes del siglo XIX constituye uno de los testimonios más tempranos y consistentes de su proyección pública. No se trata de menciones aisladas: para numerosos viajeros extranjeros, el encuentro con la Ciega de Manzanares fue una experiencia digna de ser narrada junto a paisajes, ciudades y costumbres que definían, a sus ojos, la singularidad de España.

En estos relatos, María Francisca aparece asociada al tránsito: caminos, diligencias, posadas o estaciones. Su poesía no se fija en un espacio cerrado, sino que irrumpe en el movimiento mismo del viaje. Para el viajero romántico, atento a lo pintoresco y a lo inesperado, la figura de una mujer ciega que improvisa versos —y que además se expresa en latín— encajaba de forma natural en el imaginario del descubrimiento.

Autores como George Henry Borrow, Théophile Gautier, Alejandro Dumas, William George Clark, John Bowring o Jean Charles

Davillier coinciden, desde tradiciones culturales distintas, en subrayar algunos rasgos constantes: el asombro ante la rapidez de la improvisación, la perplejidad provocada por el uso del latín y la tensión entre el talento evidente y la precariedad material de la autora.

En el caso de Borrow, la Ciega adquiere un carácter casi simbólico, hasta ser presentada como una suerte de “profetisa manchega”. Su relato insiste en el carácter público del acontecimiento: la concurrencia, la expectación, la respuesta colectiva. La improvisación aparece como un acto compartido, validado por la comunidad. En Gautier y Dumas, en cambio, la escena adopta un tono más estético y sensorial: la noche, la penumbra, la voz que irrumpe y construye una atmósfera casi teatral, integrada en el relato romántico del viaje.

Otros testimonios, como los de Clark o Bowring, incorporan un matiz intelectual más marcado. En ellos se pone a prueba el dominio del latín, se anotan versos y se establecen comparaciones culturales. La Ciega deja de ser únicamente un motivo pintoresco para convertirse en un caso que desafía expectativas: una mujer sin formación académica que demuestra competencias asociadas al saber erudito.

En general, estos viajeros no cuestionan la autenticidad de su talento. Cuando expresan reservas, estas se dirigen más bien al contexto que la rodea: la precariedad material, la falta de protección y la distancia entre la admiración momentánea y el reconocimiento duradero. Desde una mirada externa, María Francisca funciona, así como espejo crítico de una sociedad incapaz de integrar plenamente a quienes quedan fuera de sus cauces institucionales.

La literatura de viajes construye, en conjunto, una imagen coherente, aunque no uniforme. La Ciega de Manzanares aparece como una presencia que irrumpe, sorprende y deja huella. No es una anécdota repetida por inercia, sino una experiencia que altera el relato del viaje. Para muchos cronistas, conocer España implicó también escucharla, y ese hecho constituye uno de los pilares documentales más sólidos de su proyección en vida.

2. Genio natural y reconocimiento: la mirada de los escritores españoles

Si la mirada extranjera se aproxima a la autora desde el asombro, la recepción española introduce un matiz distinto: el del reconocimiento acompañado de reflexión crítica. Escritores y periodistas del siglo XIX no solo registran su existencia, sino que se interrogan por lo que representa dentro del panorama cultural del país.

Autores como Modesto Lafuente, Antonio Flores, Amós de Escalante, Gaspar Bono Serrano, Luis Segundo Huidobro o Florencio Moreno Godino coinciden en subrayar la paradoja que encarna la Ciega de Manzanares: una mujer pobre, sin educación reglada, capaz de improvisar en metros complejos y de manejar referencias cultas. Este contraste se convierte en punto de partida para reflexiones más amplias sobre la educación, el talento y la desatención institucional.

En muchos de estos textos aparece la noción de genio natural. La expresión no pretende reducir su obra a una curiosidad, sino señalar la existencia de una capacidad poética no adquirida por vía académica. Sin embargo, esta categoría encierra una ambigüedad profunda: reconoce el talento, pero lo sitúa fuera de los circuitos normales de legitimación. De ahí que la admiración vaya acompañada con frecuencia de una crítica implícita al abandono social y cultural.

Modesto Lafuente formula esta tensión con ironía, al contraponer la abundancia de talento oculto a la escasez de reconocimiento. Antonio Flores, por su parte, transforma la observación en juicio moral: no sabe qué resulta más admirable, si la facilidad poética de la Ciega o la indiferencia de las instituciones que consienten su miseria. En ambos casos, su figura funciona como síntoma de un problema estructural.

Amós de Escalante introduce, además, una reflexión de alcance estético al plantear la relación entre inspiración natural y formación académica. Su duda —si la instrucción podría mejorar o empobrecer

una voz como la suya— remite a uno de los debates centrales del siglo XIX sobre naturaleza y arte. En ese marco, la Ciega aparece como ejemplo vivo de una creatividad que desafía las categorías habituales.

Otros testimonios, como los de Bono Serrano o Huidobro, aportan datos concretos que refuerzan la percepción de un dominio técnico real: elección consciente del metro, capacidad para resolver décimas u otras estrofas complejas, traducción y adaptación de versos latinos. Estos elementos cuestionan la idea de una improvisación puramente espontánea y revelan una práctica poética regida por reglas y saberes compartidos.

En conjunto, los escritores y periodistas españoles construyen una imagen compleja: reconocen el talento, lo admiran y, al mismo tiempo, ponen de relieve las limitaciones del sistema cultural que no supo ofrecerle un lugar estable. Aparece, así como una figura reveladora, capaz de evidenciar las contradicciones de su tiempo y las tensiones entre genio, educación y reconocimiento.

3. Escritoras y mediación femenina

La recepción adquiere un matiz específico cuando se observa desde la perspectiva de otras escritoras. Frente a una mirada masculina, a menudo admirativa pero externa, las autoras que se acercan a la Ciega lo hacen desde una afinidad estructural: reconocen en ella no solo un talento singular, sino una posición compartida de vulnerabilidad dentro del campo literario.

En el siglo XIX, la escritura femenina estaba sujeta a múltiples condicionantes. Incluso las autoras con formación y redes de apoyo debían justificar su presencia en el espacio público. En este contexto, la poeta popular ocupa una posición especialmente frágil: carece de educación reglada, de respaldo institucional y de medios materiales estables. Sin embargo, su capacidad poética resulta lo suficientemente evidente como para suscitar atención, protección y reconocimiento.

El caso más significativo es el de Carolina Coronado, figura central del Romanticismo español. Su relación con la Ciega no se limita a un gesto de compasión ni a una admiración ocasional. Coronado actúa como mediadora cultural: la acoge, la escucha, promueve la conservación de sus versos y la reconoce explícitamente como poeta. Este reconocimiento no es solo afectivo, sino simbólico, pues contribuye a inscribirla dentro de un espacio literario compartido y a legitimar su voz como autora.

Junto a Coronado, otras escritoras —como Rogelia León y Ángela Grassi— participan de esta recepción desde posiciones diversas. En el caso de Rogelia León, la aproximación adopta una lectura poética y espiritualizante que, aun desplazando el énfasis hacia la inspiración interior, reconoce implícitamente la capacidad creadora de María Francisca. La ceguera se interpreta como fuente de visión moral y simbólica, en una clave cercana a la sensibilidad religiosa y sentimental del periodo.

La mirada de Ángela Grassi, en cambio, se sitúa en un registro distinto. Su poema *A la ciega de Manzanares*, firmado bajo el seudónimo Akstin Elpidos, construye una figura profundamente moralizada, centrada en el sufrimiento, la resignación cristiana y la compasión colectiva. Aquí la mediación femenina no opera como legitimación literaria, sino como traducción ética del talento, integrando a la poeta en un discurso de caridad y ejemplaridad moral que atenúa —cuando no silencia— su agencia poética.

La relación entre mujeres escritoras se configura así como una vía alternativa de reconocimiento, paralela a los canales institucionales dominados por hombres, pero no homogénea. Mientras algunas autoras actúan como mediadoras culturales que afirman la condición de María Francisca como poeta, otras contribuyen, aun desde la empatía y el respeto, a fijar una imagen espiritualizada que desplaza el foco desde la práctica literaria hacia la excepcionalidad moral.

Este tipo de mediación no elimina la marginalidad social de la autora, pero sí le otorga un lugar reconocible dentro de una genealogía femenina de recepción. La afinidad no se basa únicamente en la compasión, sino en una constelación de miradas que oscilan entre la legitimación poética, la elevación simbólica y la moralización del sufrimiento. Precisamente en esa diversidad reside su valor para comprender los mecanismos que acompañaron —y condicionaron— la transmisión de la figura de la Ciega de Manzanares.

4. Prensa, archivo y memoria cultural

La prensa del siglo XIX desempeñó un papel decisivo en la difusión y conservación de esta figura. En un contexto en el que la oralidad seguía siendo dominante, periódicos y revistas actuaron como amplificadores de una voz destinada inicialmente a la escucha directa. Gracias a estos medios, la Ciega de Manzanares trascendió el ámbito local y adquirió una proyección más amplia.

Las primeras referencias periodísticas combinan crónica, curiosidad y literatura de costumbres. Viajeros, corresponsales y articulistas encontraron en ella un motivo narrativo eficaz: una mujer ciega, pobre, capaz de improvisar versos y de manejar el latín encajaba plenamente en el imaginario romántico del siglo XIX. La prensa recogió y difundió estas impresiones, contribuyendo a fijar una imagen reconocible y fácilmente transmisibile.

Este proceso supuso un cambio decisivo. La improvisación, por naturaleza efímera, quedaba fijada por escrito; los versos pasaban del acto oral al soporte impreso, adquiriendo una forma de permanencia. La prensa no se limitó a informar, sino que intervino activamente en la constitución del corpus, seleccionando, transcribiendo y difundiendo determinados textos.

Al mismo tiempo, esta mediación generó una simplificación progresiva. Con el paso del tiempo, muchos artículos reiteraron los mismos rasgos —ceguera, pobreza, latinidad, improvisación— hasta

convertirlos en tópicos reconocibles. La figura se volvió identificable, pero también esquemática: la poeta dio paso al personaje.

Las revistas literarias desempeñaron un papel ambivalente en este proceso. En algunos casos ofrecieron comentarios más extensos y valoraciones atentas; en otros, reforzaron la imagen legendaria mediante la repetición de escenas, fórmulas y anécdotas. Esta reiteración contribuyó a fijar una narrativa casi mítica, que tendía a sustituir la lectura directa de los textos por su evocación.

Con todo, sería injusto valorar este proceso de manera exclusivamente negativa. Gracias a la prensa, la memoria de la autora no se perdió. Su nombre continuó circulando y fue recuperado incluso en el siglo XX, cuando ya había desaparecido el contexto vital que hizo posible su actividad. La prensa actuó, así como un archivo involuntario de su recuerdo: un espacio de conservación imprescindible, aunque no siempre acompañado de un análisis literario riguroso.

5. Figuras de legitimación simbólica: Homero, Milton, profetisa, musa popular

Desde fechas tempranas, la recepción de esta figura estuvo atravesada por un proceso de simbolización que desbordaba a la persona concreta. Escritores y periodistas recurrieron con frecuencia a comparaciones con figuras canónicas —como Homero o John Milton— o a denominaciones de fuerte carga imaginaria, como profetisa o musa popular. Estas analogías respondían a un marco cultural que asociaba la ceguera con una forma superior de visión espiritual o poética.

La comparación con Homero ofrecía un referente prestigioso y fácilmente reconocible. Permitía integrar a la Ciega de Manzanares en una genealogía ilustre sin cuestionar los equilibrios culturales existentes. De manera semejante, la evocación de Milton reforzaba la idea de una grandeza nacida de la adversidad. En ambos casos, estas

asociaciones funcionaban como estrategias de legitimación simbólica más que como juicios críticos propiamente dichos.

La figura de la profetisa introduce una dimensión distinta. Aquí el acento se desplaza hacia la oralidad, la inspiración y el carácter casi ritual de la palabra. La autora aparece como mediadora de una voz que parece excederla, lo que refuerza la imagen de una inspiración inmediata, no aprendida. Este imaginario, profundamente arraigado en la sensibilidad romántica, explica en buena medida el interés que despertó entre viajeros, cronistas y escritores.

Sin embargo, estas construcciones simbólicas conllevan un riesgo evidente: desplazan el foco desde los textos hacia la figura. La poeta se transforma en emblema, en arquetipo, en excepción, y su obra queda subordinada a la imagen que la representa. La admiración, en lugar de conducir a una lectura atenta, puede cristalizar en estereotipos duraderos.

Reconocer este proceso no implica negarlo ni desacreditarlo. Tales comparaciones formaron parte de los mecanismos culturales de reconocimiento disponibles en su tiempo y cumplieron una función concreta en la circulación de su figura. Comprenderlas permite situarlas históricamente y, al mismo tiempo, superarlas mediante una lectura que devuelva centralidad a los textos y a sus procedimientos formales.

6. De la experiencia al símbolo

En el tránsito del siglo XIX al XX, la figura de María Francisca entra en una nueva fase de su recepción. Ya no es una presencia viva que improvisa ante un auditorio, sino un recuerdo que circula a través de textos, alusiones y evocaciones. Este paso de la experiencia directa al símbolo marca un cambio decisivo en su modo de existencia cultural.

Un hito significativo de esta transformación es la mención de Benito Pérez Galdós en los Episodios nacionales. La alusión es breve, pero reveladora: al afirmar que en Madrid “no hay más poetisa que la Ciega de Manzanares”, Galdós confirma que su nombre seguía siendo reconocible para el lector de finales del siglo XIX. No ofrece una caracterización ni un análisis, sino un gesto de reconocimiento que la incorpora al imaginario literario compartido.

Con el avance del siglo, la memoria de la autora adopta formas cada vez más reflexivas y mediadas. En autores como José María Pemán, su figura aparece integrada en una visión simbólica del país, asociada a paisajes, tradiciones y tipos representativos. La Ciega deja de ser una persona concreta para convertirse en un signo cultural, evocada más por lo que representa que por lo que escribió.

Un papel especialmente relevante en esta transición corresponde a Natalio Rivas Santiago, cuyo testimonio marca el paso entre memoria viva y archivo. Rivas no escribe desde una evocación distante, sino desde el recuerdo personal: afirma haberla conocido, haberla escuchado y haber conservado documentos vinculados a ella. Su interés por preservar estos materiales y donarlos a instituciones revela una temprana conciencia patrimonial. Gracias a iniciativas de este tipo, parte de la obra y de la memoria de la autora logró proyectarse más allá de su tiempo inmediato.

Este proceso de fijación tuvo consecuencias ambivalentes. Por un lado, garantizó la supervivencia del nombre y de algunos textos; por otro, contribuyó a enfriar la relación con la obra, transformando una práctica viva en objeto de archivo. La oralidad se convirtió en documento; la improvisación, en referencia bibliográfica.

Comprender esta transición resulta esencial para situar el lugar que ocupa hoy la Ciega de Manzanares. No como reliquia ni como mito intocable, sino como autora cuya obra ha llegado hasta nosotros a través de una cadena de recuerdos, citas y conservaciones que ahora puede —y debe— ser interrogada críticamente.

7. Improvisación y voz femenina

A la luz de los testimonios reunidos, resulta necesario explicitar el marco conceptual desde el que puede comprenderse la autoría de María Francisca. Su caso permite observar cómo una mujer improvisadora, sin educación reglada y situada en los márgenes sociales, pudo alcanzar una forma de reconocimiento literario —aunque frágil y discontinuo— en el siglo XIX.

Improvisar no equivalía entonces a escribir “menos”. La improvisación constituía una práctica reconocida en los contextos orales de la época y exigía memoria, dominio métrico, agilidad retórica y capacidad de adecuación al interlocutor. En ella, la improvisación no sustituye a la escritura, sino que define su modo específico de producción textual: los poemas nacen en la voz y, solo en algunos casos, pasan posteriormente al papel.

La dificultad aparece cuando la historia literaria, construida desde el predominio del libro impreso y de la corrección autoral, desconfa de lo oral. Aquello que no se fija por escrito tiende a considerarse efímero; lo que no se revisa, imperfecto. Esta jerarquía contribuye a explicar por qué muchas improvisaciones, aun celebradas en su tiempo, quedaron fuera del canon.

A ello se suma la cuestión de la autoría femenina. En el siglo XIX, incluso las escritoras con formación y respaldo social necesitaban constantes mecanismos de legitimación. Para una mujer ciega, pobre y sin acceso estable a los circuitos editoriales, ese reconocimiento solo podía ser parcial y dependiente de mediaciones externas. La autoría de María Francisca existió, pero fue precaria: se sostuvo en testimonios, apoyos puntuales y en la memoria de quienes la escucharon.

Las mismas características que despertaban admiración —ceguera, improvisación, pobreza— dificultaban su plena integración en el sistema literario. Se la celebraba como prodigio, pero rara vez como autora equiparable. Frente a ello, el reconocimiento procedente de

otras mujeres escritoras y de algunos intelectuales funcionó como una vía alternativa de legitimación, basada no en la institución, sino en el reconocimiento mutuo y en la autoridad simbólica de la experiencia compartida.

Comprender este entramado permite situar con mayor precisión el lugar que ocupa en la historia literaria. La improvisación no fue un límite, sino su medio; la oralidad, no una carencia, sino su territorio; la condición femenina, no un obstáculo creativo, sino el marco desde el cual fue necesaria una forma específica de legitimación. Leer hoy su obra implica reconocer estas condiciones sin reducirla a ellas, y devolver centralidad a los textos que las hicieron visibles.

8. Nota metodológica sobre los testimonios reunidos

Este apartado reúne los testimonios, valoraciones y referencias contemporáneas que viajeros, escritores, periodistas y memorialistas dejaron sobre la autora a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. Su finalidad es estrictamente documental: ofrecer al lector un acceso ordenado a las miradas que contribuyeron a configurar la imagen pública de la Ciega de Manzanares en su tiempo y en la memoria posterior.

Los textos aquí reunidos proceden de géneros diversos —literatura de viajes, crónica periodística, evocación memorialística o comentario literario— y responden a contextos, intereses y marcos culturales distintos. No se presentan como juicios críticos en sentido moderno, sino como documentos de recepción, condicionados por las expectativas, convenciones y categorías de lectura propias de sus autores.

La selección no aspira a ser exhaustiva, sino representativa. Se han incluido aquellos testimonios que permiten reconstruir con mayor claridad la notoriedad pública alcanzada, la reiteración de determinados rasgos en su caracterización —ceguera, improvisación, dominio

métrico, precariedad material— y el proceso mediante el cual pasó de la experiencia oral inmediata a una imagen simbólica recurrente.

Estos materiales se ofrecen con una contextualización mínima, suficiente para situar autoría, fecha y alcance, pero sin sustituir su lectura por una interpretación cerrada. Corresponde al lector advertir convergencias, tensiones y desplazamientos en la manera en que fue descrita, admirada o utilizada como referencia cultural.

Este conjunto documental cierra el recorrido del capítulo mostrando, desde fuentes contemporáneas, cómo una voz escuchada en su tiempo se transformó progresivamente en un personaje recordado, y cómo ese proceso condicionó tanto la transmisión de la obra como su posterior recepción.

- Agustín Salido Estrada: génesis del reconocimiento público y validación de la improvisación

El artículo publicado por *Agustín Salido* en *La Alhambra*, periódico de ciencias, literatura y bellas artes, con fecha de 23 de agosto de 1840, constituye el primer testimonio extenso y sistemático sobre María Francisca Díaz Carralero Rodelgo, conocida como la Ciega de Manzanares. Su valor es doble: por un lado, documenta el momento inicial de su visibilidad pública; por otro, ofrece una descripción detallada de sus procedimientos improvisadores, verificados en presencia de testigos y sometidos a prueba directa.

A diferencia de otros testimonios posteriores, el de Salido no parte de una fama ya consolidada, sino de una experiencia de encuentro narrada en tiempo casi inmediato. El autor se presenta como observador culto, familiarizado con los discursos contemporáneos sobre el genio, la educación y el talento natural, y sitúa desde el inicio su reflexión en un marco teórico claro: la tensión entre disposición innata y formación intelectual. En este sentido, el artículo no se limita a relatar una anécdota, sino que propone una lectura interpretativa del caso de María Francisca como ejemplo de genio no cultivado por falta de medios.

El núcleo del testimonio reside en la comprobación directa de la improvisación poética. Salido describe con minuciosidad el procedimiento: propone pies forzados, observa la reacción inmediata de la poeta y registra la composición completa de varias décimas sin titubeos ni interrupciones. La reiteración del experimento —con pies distintos y de contenido cada vez más comprometido— elimina la posibilidad de preparación previa y refuerza el carácter genuino de la improvisación. El autor no se conforma con una única prueba, sino que insiste en verificar la espontaneidad, manifestando una actitud claramente crítica y metodológica.

Especial relevancia adquiere la variedad de registros que Salido documenta. María Francisca improvisa décimas de súplica, de carácter autobiográfico, de alabanza política y, finalmente, una décima libre de inspiración mitológica. Esta diversidad demuestra no solo facilidad versificadora, sino capacidad de adaptación temática, dominio del molde estrófico y conciencia del destinatario. La improvisación aparece, así como una práctica flexible y funcional, no como un mero automatismo rítmico.

El episodio del soneto introduce un matiz decisivo. A diferencia de las composiciones improvisadas, el soneto es elaborado en soledad y con breve reflexión previa, lo que permite distinguir entre improvisación inmediata y composición meditada. Salido recoge este detalle con claridad, subrayando que la propia autora es consciente de la mayor dificultad del arte mayor y de las exigencias formales del soneto. Este pasaje revela un nivel de autoconciencia poética poco habitual en testimonios de este tipo y desmiente la imagen de una poeta puramente instintiva.

Desde el punto de vista lingüístico y cultural, el testimonio introduce un dato fundamental: el estudio del latín y de la poética clásica, en particular de Horacio, así como de la retórica. Aunque Salido no evalúa técnicamente estos conocimientos, sí deja constancia de que María Francisca nombra y reconoce las figuras retóricas que emplea, lo que implica una comprensión conceptual de los recursos expresivos y refuerza la idea de una competencia adquirida, no meramente intuitiva.

El tono del artículo oscila entre la admiración y la exhortación institucional. Salido no se limita a describir un talento excepcional, sino que reclama la intervención de las autoridades para encauzar y desarrollar ese talento mediante una educación adecuada. Esta llamada, dirigida a la Diputación Provincial o al jefe Político, sitúa el texto en el cruce entre testimonio literario y discurso reformista, característico del liberalismo ilustrado de la época.

Metodológicamente, el valor del artículo es excepcional. Se trata de un relato de primera mano, fechado y localizado con precisión, que incorpora diálogo directo, transcripción de textos completos y reflexión crítica sobre el proceso observado. No responde a una voluntad mitificadora ni a una construcción retrospectiva, sino a la necesidad de dar noticia inmediata de un caso singular. Precisamente por ello, su credibilidad resulta especialmente alta.

En el conjunto del corpus testimonial decimonónico, el texto de Agustín Salido ocupa un lugar fundacional. Fija por primera vez una imagen compleja de María Francisca: no solo como improvisadora admirable o figura digna de compasión, sino como sujeto poético consciente, capaz de dominar estructuras métricas diversas, de reflexionar sobre su propio oficio y de integrar aprendizaje técnico en una práctica nacida fuera de los cauces académicos. A partir de este artículo, la Ciega de Manzanares deja de ser una presencia local para convertirse en una figura literaria susceptible de reconocimiento público y análisis crítico.

- George Borrow: latín, mirada extranjera y construcción del mito

El testimonio de *George Henry Borrow*, recogido en *La Biblia en España* (1843), constituye una de las confirmaciones más sólidas y precisas de la excepcionalidad intelectual de María Francisca. A diferencia de otros viajeros extranjeros, Borrow no se aproxima a la Ciega de Manzanares desde el pintoresquismo romántico ni desde la curiosidad folclórica, sino desde una competencia lingüística y cultural que le permite evaluar con rigor lo que presencia.

El encuentro tiene lugar en la plaza de Manzanares, donde entabla con la joven ciega un diálogo prolongado en latín. No se trata de un intercambio superficial ni de fórmulas aprendidas de memoria, sino de una conversación sostenida que incluye referencias históricas, precisión terminológica y correcciones lingüísticas. No solo comprende lo que se le dice, sino que corrige al propio viajero, distinguiendo con exactitud nombres y conceptos geográficos, lo que revela una formación lingüística sólida y funcional.

Ante esta demostración, Borrow la denomina “la profetisa manchega”, expresión que no debe entenderse como una metáfora ornamental, sino como el reconocimiento de una figura dotada de autoridad intelectual y carisma público. La reacción del entorno refuerza este efecto: el público que rodea la escena —incapaz de entender el latín— responde con aplausos, validando no el contenido literal, sino el prestigio del saber que se manifiesta ante sus ojos. El conocimiento se convierte así en espectáculo social, reconocido colectivamente incluso cuando no es plenamente comprendido.

Especialmente significativo resulta el episodio posterior en el que se dirige en latín a un fraile, provocando su desconcierto y su reacción airada, al acusarla de brujería. La escena pone de relieve las tensiones entre saber, autoridad y género. Frente a la sospecha y la censura, responde con una maniobra de notable inteligencia retórica: abandona el latín y pasa de inmediato al verso improvisado en castellano,

adaptándose al nuevo contexto y desactivando el conflicto mediante la palabra poética. Este gesto revela una conciencia plena de los registros discursivos y de sus efectos sociales.

El testimonio de Borrow aporta así una dimensión esencial a la comprensión de la Ciega de Manzanares. No solo certifica, desde una mirada extranjera cualificada, su competencia lingüística y su dominio del latín, sino que ilumina el conflicto entre saber real y autoridad institucional, entre talento individual y estructuras de poder. En su relato, la inteligencia aparece expuesta a la precariedad, a la incomprensión y al riesgo simbólico, pero también dotada de una extraordinaria capacidad de adaptación y afirmación.

La figura que emerge no es la de una curiosidad pintoresca, sino la de una mujer capaz de manejar conscientemente distintos códigos culturales y de desplazarse entre ellos según las circunstancias. Borrow, quizá sin proponérselo, contribuye así a fijar uno de los rasgos centrales del mito posterior: el de una inteligencia excepcional situada en los márgenes, reconocida por quienes pueden medirla, pero siempre vulnerable ante las jerarquías sociales, religiosas y culturales de su tiempo.

- Théophile Gautier: la mirada romántica y la fijación de la imagen nocturna

El testimonio de *Théophile Gautier*, recogido en *Voyage en Espagne* (1843), aporta una perspectiva distinta y complementaria sobre la figura de María Francisca. A diferencia de otros observadores, Gautier no se interesa por evaluar su competencia intelectual ni por analizar su técnica poética, sino que la integra plenamente en el imaginario romántico que estructura su experiencia del viaje. Su mirada no es analítica, sino estética; no busca explicar, sino sugerir.

La escena se sitúa de noche, en el patio de una posada, iluminado por luces vacilantes que transforman el espacio en un escenario de claroscuros. En ese marco, la aparición de la Ciega adquiere una dimensión casi teatral. Avanza guiada por el sonido, y su figura se recorta como una presencia singular dentro del ambiente nocturno. Gautier insiste en el contraste entre la oscuridad, la penumbra de las lámparas y la voz que surge de ese espacio intermedio, construyendo una atmósfera de misterio y sugestión.

El canto es descrito como un “encantamiento sibilino”, expresión reveladora que la sitúa en una tradición romántica de figuras femeninas asociadas a lo visionario, lo oracular y lo nocturno. No aparece aquí como sujeto intelectual que argumenta o demuestra, sino como presencia estética que hechiza. Su voz se integra en el decorado emocional del viaje y pasa a formar parte del paisaje simbólico que fascina al observador extranjero.

Aunque Gautier no transcribe versos ni reproduce un diálogo directo con la improvisadora, sí deja constancia de dos rasgos fundamentales de su práctica poética. Por un lado, la improvisación inmediata: el canto surge en el momento, como respuesta a la situación. Por otro, la adecuación al destinatario: al advertir que los viajeros son extranjeros, entona composiciones de carácter religioso, ajustando el contenido a lo que considera apropiado y comprensible para su auditorio. Este detalle, aunque mencionado de forma lateral, confirma una conciencia comunicativa señalada también por otros testimonios.

El valor del relato no reside, por tanto, en la validación técnica o intelectual, sino en la fijación de una imagen poderosa. La Ciega de Manzanares queda incorporada al repertorio simbólico del viaje romántico: figura nocturna, marginal, inspirada, situada entre lo real y lo legendario. Su presencia intensifica el clima poético del relato y contribuye a construir una España imaginada como espacio de misterio, canto y emoción.

Esta operación tiene un doble efecto. Por un lado, le otorga visibilidad internacional e integra su figura en una red de representaciones culturales de amplio alcance. Por otro, tiende a disolver su voz concreta en una imagen estética generalizada. La poeta se convierte menos en autora que en símbolo; menos en sujeto que en escena. Su palabra ya no se analiza, sino que se evoca.

El testimonio de Gautier resulta así fundamental para comprender uno de los mecanismos centrales de su recepción: la transformación de una práctica poética situada y consciente en figura romántica, nocturna y sugestiva. Esta mirada, aunque admirativa, contribuye a fijar un imaginario que privilegia la impresión y el efecto sobre el análisis, y que, con el tiempo, condicionará la forma en que su memoria será transmitida y reinterpretada.

- Modesto Lafuente (Fray Gerundio): improvisación, latín y denuncia social

El testimonio de *Modesto Lafuente*, publicado en *Fray Gerundio* (1841), constituye uno de los documentos más completos, precisos y reveladores sobre María Francisca. A diferencia de otros observadores, Lafuente no se limita a registrar una escena pintoresca ni a fijar una impresión literaria, sino que ofrece un relato detallado del encuentro, reproduce fragmentos de la improvisación y formula una valoración crítica explícita sobre la situación de la poeta. Su mirada combina observación directa, juicio intelectual y reflexión social.

El episodio tiene lugar de manera fortuita, cuando la diligencia en la que viaja se detiene en Manzanares. Al reconocer al periodista, la Ciega se acerca y le dirige unos versos improvisados, compuestos con notable rapidez y adecuación al destinatario. Lafuente transcribe dos fragmentos extensos de estas décimas, lo que permite apreciar no solo la corrección métrica, sino también la conciencia retórica con la que adapta su discurso al interlocutor. En la primera intervención, la poeta practica una *captatio benevolentiae* eficaz, identifica al personaje y

establece un vínculo de respeto; en la segunda, introduce una reflexión más personal, en la que emerge su deseo frustrado de acceder al saber y a la lectura.

Tras la improvisación en castellano, el diálogo continúa en latín. Este dato resulta especialmente significativo: no se trata de una cita aislada ni de una fórmula memorizada, sino de una conversación sostenida, en la que responde, matiza y corrige con soltura. Lafuente subraya expresamente la corrección lingüística y la naturalidad con que maneja la lengua, confirmando que su competencia no es meramente ornamental. El latín funciona aquí como espacio de igualdad intelectual, un terreno en el que la poeta se afirma frente a su interlocutor y reclama implícitamente un lugar en la cultura letrada.

La propia voz de Lafuente introduce entonces un cambio de registro. Abandona el tono anecdótico y adopta una perspectiva crítica que trasciende el caso individual. Reconoce un talento natural extraordinario y una capacidad que, de haber contado con medios adecuados, podría haberse desarrollado plenamente. La admiración se transforma así en reproche indirecto a la sociedad: el periodista denuncia la paradoja de un país capaz de celebrar el ingenio, pero incapaz de ofrecer educación, protección o continuidad a quienes lo poseen.

Este desplazamiento resulta decisivo. En el texto de Fray Gerundio, la Ciega de Manzanares deja de ser una curiosidad pintoresca para convertirse en un problema cultural. Su existencia interpela al sistema educativo, a las instituciones y al orden social que tolera que una inteligencia excepcional sobreviva en la precariedad. La denuncia no adopta un tono panfletario, pero es inequívoca: la pobreza de la poeta no es un accidente individual, sino un síntoma colectivo.

El testimonio de Lafuente aporta así varios elementos decisivos para su comprensión: confirma la capacidad de improvisación, el dominio del latín y la conciencia intelectual; documenta un diálogo real, no idealizado; y, sobre todo, introduce una lectura crítica que conecta su figura con un debate más amplio sobre educación, mérito y

desigualdad. En este sentido, Lafuente no solo describe a la poeta, sino que la convierte en argumento.

Frente a la mirada romántica que la transforma en símbolo, el relato de Modesto Lafuente la sitúa en el centro de una contradicción social concreta: talento reconocido y, al mismo tiempo, desatendido. Su testimonio marca así un punto de inflexión en la recepción de María Francisca, al convertirla no solo en objeto de admiración, sino en emblema de una carencia estructural que interpela a toda una época.

- Antonio Flores: técnica poética y reconocimiento entre iguales

El testimonio de *Antonio Flores*, publicado en *El Heraldo en octubre de 1843*, constituye una de las valoraciones más claras y explícitas del talento literario de María Francisca. A diferencia de otros cronistas que se detienen en el efecto pintoresco o en la singularidad biográfica, Flores centra su atención en la competencia poética de la autora y en su capacidad técnica, evaluándola desde parámetros propios del oficio literario.

Desde las primeras líneas, el periodista la designa sin ambigüedad como “joven poetisa”, una denominación significativa en un contexto en el que el término no se aplicaba con ligereza. Su interés no se limita a observar el fenómeno, sino a comprobar directamente su destreza: desea escucharla improvisar y verificar su dominio del latín. Esta actitud lo sitúa en una posición distinta a la del mero viajero curioso; se aproxima como posible par, no solo como espectador.

El juicio que emite es inequívoco. Le sorprenden por igual la corrección con que se expresa en latín, la rapidez del ingenio y la soltura con la que compone versos improvisados. La admiración se acompaña, como en otros testimonios contemporáneos, de una crítica implícita a la situación material en que vive la poeta: la coexistencia entre talento evidente y precariedad extrema vuelve a aparecer como una contradicción que interpela al entorno social y político.

Especialmente reveladora resulta la escena que Flores relata a continuación: la presencia de un poeta que viajaba con él y que, al enfrentarse a la improvisación de la Ciega, queda en evidencia. El episodio gira en torno a una consonante que el poeta no logra resolver tras largo esfuerzo, mientras que ella la encuentra de inmediato y con naturalidad. Esta anécdota cumple una función demostrativa precisa: convierte la superioridad técnica en un hecho observable, verificable, casi experimental.

La humillación involuntaria del poeta no se presenta con crueldad, sino como contraste elocuente. Frente al esfuerzo estéril del versificador formado, la improvisadora resuelve con soltura lo que a él se le resiste. La técnica deja de ser un atributo académico para revelarse como competencia viva, incorporada y operativa. En ese instante, la jerarquía cultural se invierte: la mujer ciega y pobre se impone al poeta instruido.

El reconocimiento final —“esa mujer es un genio”— adquiere así pleno sentido. La frase no funciona como hipérbole romántica, sino como conclusión lógica tras la experiencia presenciada. Incluso la observación irónica posterior, aludiendo a la inexistencia de musas ciegas en la tradición clásica, refuerza el argumento: la figura de María Francisca desborda los moldes heredados y obliga a revisar las categorías con las que se juzga el talento poético.

El testimonio de Antonio Flores resulta, por tanto, especialmente valioso porque desplaza el foco desde la curiosidad hacia la competencia. No se limita a admirar una rareza, sino que reconoce una autoridad técnica efectiva. En su relato, la improvisación deja de ser un rasgo pintoresco para convertirse en prueba de dominio formal, y la poeta deja de ser objeto de compasión para situarse, siquiera por un momento, en un plano de igualdad con los profesionales de la escritura.

De este modo, Flores contribuye decisivamente a consolidar una imagen de María Francisca como autora consciente, capaz y legitimada por sus pares. Su testimonio refuerza la idea de que la Ciega de Manzanares no fue únicamente una figura popular admirada, sino una poeta cuyo saber técnico fue reconocido —y en ocasiones temido— por quienes compartían el mismo oficio.

- Ventura de la Vega: reconocimiento editorial desde el centro del sistema literario

El episodio vinculado a *Ventura de la Vega* constituye uno de los hitos más significativos —y menos subrayados— en la trayectoria de María Francisca. A diferencia de otros testimonios basados en la observación ocasional o en la fascinación romántica, aquí nos encontramos ante un reconocimiento procedente del núcleo mismo del sistema literario español del siglo XIX.

Ventura de la Vega, dramaturgo de prestigio, académico de la Real Academia Española y preceptor literario de la reina Isabel II, dirige desde *El Vergel Romántico* (1843), una solicitud expresa para que le remita composiciones destinadas a su publicación. Este gesto reviste una importancia excepcional: no nace del deseo de describir una rareza pintoresca ni de registrar una curiosidad popular, sino del reconocimiento implícito de una competencia literaria suficiente para formar parte de una revista cultural. En el contexto editorial decimonónico, pedir versos equivale a reconocer a alguien como autor potencial, digno de circulación impresa.

La respuesta, dictada a su hermana Juliana debido a la ceguera, constituye un documento revelador. En ella se percibe con claridad la distancia entre el reconocimiento simbólico y las condiciones materiales de existencia que marcaban su vida. La carta no es solo una pieza biográfica, sino un testimonio de la tensión estructural que atraviesa toda su trayectoria: una autora interpelada desde el centro del campo

literario, pero obligada a responder desde la dependencia, la precariedad y la falta de autonomía material.

La Oda al Vergel que acompaña la misiva confirma, además, su capacidad para adaptarse a un registro editorial específico. El poema responde a los códigos formales, retóricos y temáticos propios de las publicaciones literarias de la época, especialmente aquellas orientadas a un público culto y mayoritariamente femenino. No se trata de una improvisación ocasional, sino de un texto concebido para la lectura impresa, lo que demuestra que no solo dominaba la oralidad, sino que era capaz de producir —o dictar— poesía ajustada a los moldes de la cultura escrita.

Este episodio adquiere así un valor decisivo dentro del conjunto de testimonios. A diferencia de viajeros o cronistas que la contemplan desde fuera, Ventura de la Vega la reconoce desde dentro del sistema literario. Su solicitud implica una forma de validación institucional: reconoce en ella una voz susceptible de circular, de ser leída y de integrarse en el espacio público de las letras.

Que este reconocimiento no derivara en una continuidad editorial ni en una protección estable no debe interpretarse como falta de mérito, sino como síntoma de los límites estructurales del sistema cultural decimonónico. La trayectoria de la autora muestra con claridad cómo una voz podía ser reconocida, admirada e incluso solicitada por figuras centrales del campo literario, sin que ello se tradujera en una inserción duradera o en una carrera sostenida.

El episodio con Ventura de la Vega permite comprender con especial nitidez la paradoja que marcó su trayectoria: un talento bastante visible como para llamar la atención del centro literario, pero no lo suficientemente respaldado como para asegurarle un lugar dentro de él. Este reconocimiento parcial, intenso pero efímero, constituye una de las claves para entender tanto su proyección contemporánea como el posterior olvido de su obra.

- Alejandro Dumas: la improvisación como experiencia cultural del viaje

En *España y África. Cartas selectas* (1846), *Alejandro Dumas* ofrece una mirada distinta, aunque plenamente complementaria, sobre la figura de María Francisca. Su aproximación no es la del crítico literario ni la del observador moral, sino la del viajero atento a los elementos que configuran la experiencia viva de un lugar. La Ciega de Manzanares aparece integrada en el paisaje humano del viaje, como parte constitutiva de aquello que hace singular y memorable el tránsito por España.

Dumas presenta Manzanares como una villa agradable y hospitalaria, pero subraya que, junto al entorno físico, ofrece “otro espectáculo más”: el de la improvisación poética en la plaza. La figura de la poeta surge así no como excepción marginal, sino como componente natural de la vida pública. Es descrita con sobriedad: una mujer ciega, de aspecto humilde, que improvisa versos y se expresa tanto en latín como en castellano, sin teatralización excesiva ni énfasis patético.

El juicio que el escritor francés emite sobre su dominio del latín es deliberadamente prudente. Reconoce no poseer autoridad filológica suficiente para evaluarlo con rigor, pero afirma que, hasta donde alcanza su competencia, no resulta “absolutamente inadmisible”. Esta formulación, lejos de restar valor al testimonio, refuerza su credibilidad: Dumas evita tanto la exageración romántica como el descrédito, y adopta una posición equilibrada que confirma la realidad del fenómeno sin mitificarlo.

Particularmente significativa es la escena final que describe: la improvisadora acompaña a los viajeros con sus versos “latino-castellanos” mientras estos abandonan la localidad. La poesía no aparece aquí como exhibición ni como prueba, sino como gesto de despedida y forma de acompañamiento. No es un objeto contemplado, sino una

presencia activa que participa del movimiento, del tránsito y del intercambio cultural que define el viaje romántico.

El testimonio de Dumas resulta revelador por varios motivos. En primer lugar, confirma la proyección internacional de la Ciega de Manzanares, cuya fama había traspasado el ámbito local y nacional. En segundo lugar, la sitúa dentro de una experiencia compartida, accesible a viajeros extranjeros sin necesidad de mediaciones eruditas. Finalmente, muestra cómo su figura se integra de manera orgánica en la cultura viva del siglo XIX: no como reliquia ni como curiosidad aislada, sino como voz reconocible que acompaña, comenta y humaniza el recorrido.

Desde esta perspectiva, la mirada de Dumas contribuye a consolidar una imagen fundamental para comprender su recepción: la de una poeta cuya presencia forma parte del paisaje cultural, capaz de inscribirse en la memoria del viajero no por la rareza extrema, sino por la naturalidad con que su palabra emerge en el espacio público. Su improvisación no interrumpe el viaje; lo completa.

- Juan Valera: comprobación filológica y reconocimiento poético

El testimonio de *Juan Valera*, recogido en *una carta privada dirigida a Heriberto García de Quevedo desde Nápoles en 1847*, constituye una de las validaciones más sólidas y rigurosas del talento de María Francisca. A diferencia de otros relatos basados en la impresión o el asombro anecdótico, este procede de un escritor de formación clásica, con competencia filológica reconocida y sensibilidad literaria refinada, lo que confiere a su juicio un peso singular.

Valera relata su encuentro con la conocida como la Ciega de Manzanares durante un viaje en diligencia y afirma sin ambages que se trata de “una mujer notable” que entiende y sabe latín. No se limita a expresar una impresión general, sino que describe un procedimiento de verificación concreto. Para poner a prueba sus conocimientos, compone y le recita seis versos elegíacos latinos, solicitándole después que

los repita. María Francisca no solo los reproduce, sino que los traduce inmediatamente al castellano en forma de versos, mostrando una doble competencia: comprensión lingüística y capacidad de recreación poética improvisada.

El propio Valera subraya, con ironía significativa, que su dominio del latín es “mejor que el de Alejandro Dumas”, estableciendo así una comparación implícita con otros testimonios contemporáneos y elevando el nivel de exigencia crítica. La observación no busca desacreditar al novelista francés, sino situar el juicio en un plano técnico y filológico, subrayando que aquí no se trata de una impresión romántica, sino de una comprobación directa.

La traducción improvisada que Valera recuerda —centrada en la idea de que la poesía ofrece una luz interior allí donde falta la luz física— resulta especialmente reveladora. En ella se condensa uno de los ejes fundamentales de toda su obra: la conversión de la ceguera en principio de legitimación poética y moral. La imagen no funciona como adorno ocasional, sino como formulación coherente con el conjunto de su producción, donde la privación sensorial se transforma en fundamento de visión interior y autoridad expresiva.

Este testimonio posee, además, un valor metodológico excepcional. Por su carácter privado, no responde a una voluntad de exaltación pública ni a una estrategia retórica dirigida al lector general. Valera no escribe para crear un mito, sino para informar a un corresponsal culto. Precisamente por ello, su afirmación adquiere especial credibilidad: la competencia lingüística no aparece aquí como tópico reiterado, sino como hecho comprobado.

En conjunto, la referencia de Juan Valera sitúa a la autora en un nivel distinto dentro del conjunto de testimonios decimonónicos. No aparece únicamente como improvisadora admirable o figura pintoresca, sino como sujeto poético capaz de dialogar, aunque sea brevemente, con la tradición clásica en condiciones de igualdad. Su caso deja de ser solo un fenómeno social o literario para adquirir una

dimensión propiamente filológica: la de una autora cuya competencia verbal y capacidad de traducción revelan un dominio real de los códigos cultos, adquirido fuera de los cauces académicos, pero plenamente operativo.

- William George Clark: técnica de improvisación y mirada del viajero culto

El testimonio del filólogo y ensayista inglés *William George Clark*, recogido en *Gazpacho: or Summer Months in Spain (1850)*, aporta una perspectiva especialmente valiosa para comprender la práctica improvisadora desde un punto de vista técnico y observacional. Clark, editor de una de las primeras ediciones críticas modernas de Shakespeare y figura central del ámbito filológico británico, se aproxima a la Ciega de Manzanares con la atención propia de un estudioso acostumbrado a analizar formas, procedimientos y estructuras expresivas.

Su relato confirma que, a mediados del siglo XIX, era ya una figura conocida y fácilmente identificable para los viajeros que recorrían La Mancha. No aparece como hallazgo casual, sino como presencia esperada, integrada en el imaginario del trayecto. Esta familiaridad previa refuerza la idea de una notoriedad consolidada y sostenida en el tiempo.

Clark describe con particular precisión el mecanismo de la improvisación. Señala que la poeta recita sus composiciones en una serie de cuartetos sucesivos, separados por pausas deliberadas. Estas interrupciones no responden a vacilación ni a torpeza, sino a una estrategia consciente que le permite organizar el discurso, modular el ritmo y observar la reacción del auditorio. La improvisación aparece, así como un proceso controlado, estructurado y progresivo, muy alejado de la idea de arrebató espontáneo o inspiración caótica.

El autor destaca también su capacidad para adaptar sus versos a la circunstancia concreta y al interlocutor presente. Ante un viajero extranjero, ajusta el contenido y el tono, mostrando una flexibilidad

retórica notable y una clara conciencia de situación comunicativa. La improvisación se revela, de este modo, como una práctica relacional: no se limita a producir versos, sino que establece un intercambio regulado entre poeta y oyente.

La mirada de Clark, sin embargo, no se limita al análisis técnico. Como ocurre en otros viajeros cultos del periodo, introduce una reflexión sobre las condiciones materiales de la poeta. Observa los cambios en su apariencia y situación económica, y deja entrever una lectura progresista del “progreso” asociada al bienestar visible. Esta valoración, típica del viajero liberal decimonónico, desplaza parcialmente el foco desde la competencia literaria hacia los signos externos de mejora o decadencia.

Leída en su contexto, esta observación no contradice el reconocimiento previo, sino que revela los límites del marco interpretativo desde el que incluso los observadores más formados se aproximaban a figuras como María Francisca. Clark reconoce su talento, describe con precisión su técnica y confirma su capacidad improvisadora, pero tiende a evaluar su trayectoria a partir de parámetros sociales más que literarios.

Su testimonio resulta, por ello, especialmente valioso: documenta la práctica concreta de la improvisación, aporta datos sobre su ejecución escénica y confirma la fama sostenida de la autora, al tiempo que evidencia cómo la mirada culta del siglo XIX oscilaba entre la admiración intelectual y una lectura condicionada por criterios externos. En conjunto, Clark contribuye a fijar su imagen como una poeta consciente de su arte, dueña de una técnica elaborada y capaz de modular su palabra según el contexto, incluso bajo la observación analítica de un filólogo profesional.

- Recepción crítica colectiva, Madrid 1850: consagración pública, examen técnico y reconocimiento institucional

Los testimonios procedentes de la prensa literaria y de las reuniones madrileñas de mediados del siglo XIX constituyen una fase decisiva en la trayectoria de María Francisca: el paso de figura local admirada a poeta examinada, reconocida y avalada por autoridades literarias y políticas. A diferencia de los relatos individuales, estos textos documentan un reconocimiento coral, sometido a observación crítica y contraste técnico.

Las crónicas insisten en un punto fundamental: no fue escuchada de manera complaciente, sino examinada “a discreción por jueces competentes”. En estas sesiones, improvisó ovillejos, décimas y sonetos, demostrando dominio de diversas formas métricas. De manera significativa, se subraya que uno de los sonetos —dedicado a su propia condición— resulta especialmente notable por la intensidad expresiva y la verdad sentimental, lo que confirma que su poesía no se agota en la destreza formal.

La nómina de asistentes a estas reuniones refuerza el valor del testimonio. Entre quienes la escucharon y evaluaron figuran personalidades de primer orden de la vida cultural y política española, como Juan Nicasio Gallego, Antonio Gil y Zárate, Manuel Bretón de los Herreros, José Amador de los Ríos o Aureliano Fernández-Guerra, entre otros. Su presencia descarta cualquier lectura pintoresca o marginal y sitúa a María Francisca en un espacio de legitimación culta.

Las reflexiones publicadas tras dichas reuniones muestran una percepción ambivalente, pero intelectualmente honesta. Por un lado, se reconoce que su poesía en castellano acusa la falta de educación literaria sistemática y el desconocimiento directo de los clásicos españoles. Por otro, se afirma con claridad que sus improvisaciones en latín revelan un gusto, una elocuencia y una corrección estilística comparables a los modelos de Cicerón y Ovidio, llegando incluso a señalar

que maneja el latín con mayor propiedad que su lengua materna. Esta observación, lejos de ser anecdótica, refuerza la idea de una competencia filológica real, adquirida mediante estudio consciente.

El reconocimiento no quedó en el plano simbólico. Como resultado directo de estas sesiones, se promovió y obtuvo una pensión con cargo a los fondos de la Cruzada, fijada en cuatro reales diarios, con pago adelantado de la primera anualidad. La concesión de esta ayuda confirma que el talento de María Francisca fue considerado merecedor de protección institucional, no solo de admiración literaria. La posterior supresión de dicha pensión, documentada por la prensa, revela sin embargo la fragilidad material que siguió acompañando su vida.

Desde una perspectiva metodológica, este bloque de testimonios es especialmente relevante porque combina observación técnica, juicio colectivo, transcripción de textos, valoración comparativa y consecuencias administrativas concretas. María Francisca aparece aquí no como excepción sentimental, sino como poeta sometida a examen, cuya capacidad improvisadora, dominio métrico y formación latina fueron reconocidos en condiciones de exigencia crítica.

En conjunto, estas fuentes fijan definitivamente la imagen de la Ciega de Manzanares como una autora capaz de dialogar con los códigos cultos de su tiempo, aun desde una posición social extrema. Su caso deja de ser únicamente un fenómeno de sensibilidad romántica para convertirse en un hecho literario contrastado, validado por la prensa especializada, por escritores de prestigio y por instituciones del Estado.

- Francisco González Bocanegra: exaltación romántica y canonización moral

El poeta y crítico mexicano *Francisco González Bocanegra* dedicó un extenso artículo a la Ciega de Manzanares en *La Ilustración Mexicana* (1851), ofreciendo una de las lecturas más enfáticamente elogiosas y

emocionalmente cargadas de toda su recepción decimonónica. Su texto se inscribe plenamente en la sensibilidad romántica, donde la figura del poeta aparece asociada al sufrimiento, la excepcionalidad y una suerte de elección providencial.

Bocanegra presenta a María Francisca como ejemplo paradigmático de aquellos seres a quienes la desgracia física habría sido compensada por un don intelectual superior. La ceguera no se interpreta como límite, sino como condición casi sagrada que abre el acceso a una visión más alta. En este marco, la poeta es asociada explícitamente con Homero, referencia canónica que opera como legitimación máxima dentro del imaginario literario del siglo XIX. La reiteración de imágenes como el laurel, la gloria o la inmortalidad responde a un modelo retórico orientado a elevarla por encima de su circunstancia concreta y situarla en una esfera simbólica de excelencia moral y poética.

Este procedimiento, característico del romanticismo tardío, transforma a la autora en figura ejemplar: no tanto una poeta analizada por su técnica o por la especificidad de su obra, sino una encarnación del genio inspirado que triunfa sobre la adversidad. La pobreza y la ceguera se convierten así en elementos de una narrativa edificante, donde el dolor se sublima en virtud y la creación poética aparece como compensación providencial.

Con todo, el texto de Bocanegra posee un valor añadido que va más allá de la exaltación retórica. El autor la sitúa explícitamente en un marco literario amplio y transnacional, al afirmar que España debía colocar su nombre junto al de poetas contemporáneos como Carolina Coronado o Gertrudis Gómez de Avellaneda. Este gesto no es menor: implica reconocerla como parte de una tradición femenina de escritura, digna de figurar en el mismo plano simbólico que autoras ya consagradas. En ese sentido, el artículo funciona como un acto explícito de canonización moral y literaria.

Bocanegra interpreta además la improvisación poética como expresión directa de una experiencia vital marcada por la ceguera y la

precariedad. La poesía aparece entendida como lamento, plegaria y forma de consuelo, es decir, como respuesta existencial antes que como ejercicio técnico. Desde una perspectiva crítica actual, esta lectura tiende a reducir la complejidad formal de la obra y a privilegiar su dimensión emotiva; sin embargo, resulta reveladora del modo en que la sensibilidad romántica leía y valorizaba figuras como la Ciega de Manzanares.

En conjunto, el texto de Bocanegra no aporta datos nuevos sobre la práctica concreta de la autora, pero constituye un documento fundamental de recepción. Muestra hasta qué punto fue percibida, ya en su tiempo, como una figura digna de admiración literaria y de inscripción simbólica en un canon ampliado, aunque ese reconocimiento se produjera más desde la exaltación moral que desde el análisis técnico. Su artículo confirma así la proyección internacional de la Ciega de Manzanares y la consolidación de su imagen como emblema romántico del genio humilde y sufriente.

- Basilio Sebastián Castellanos de Losada: inscripción erudita y fijación bibliográfica

El historiador y bibliógrafo *Basilio Sebastián Castellanos de Losada* incluyó a María Francisca en su obra *Glorias de Azara en el siglo XIX (1854)*, dentro del repertorio biográfico-bibliográfico dedicado a literatos, poetas y músicos vinculados a la memoria de José Nicolás de Azara. Esta mención posee un valor singular por el tipo de obra en que aparece y por el criterio que la rige: no se trata de una crónica costumbrista ni de una evocación sentimental, sino de un repertorio erudito destinado a fijar nombres dignos de memoria cultural.

Castellanos la presenta no como una curiosidad popular, sino como autora identificable, consignando su nombre completo, su sobrenombre, su origen social y su lugar de nacimiento. Subraya de manera explícita su dominio del latín y su extraordinaria facilidad para la improvisación poética, señalando que su talento había despertado la

admiración de poetas y personas instruidas de la corte, ante quienes era llamada con frecuencia para recitar y recibir reconocimiento público. Esta afirmación sitúa a la Ciega de Manzanares dentro de un circuito de valoración intelectual estable, no limitado al ámbito local ni al testimonio ocasional.

El autor destaca asimismo el carácter oral de su formación, aprendida “solo de oídas” junto a la escuela de latinidad de su pueblo. Esta observación, formulada desde los parámetros académicos del siglo XIX, introduce la idea de una instrucción no reglada, pero no la emplea para desautorizar su competencia. Al contrario, refuerza la coherencia entre biografía y práctica poética, subrayando el carácter excepcional de una autora capaz de dominar lenguas y formas métricas complejas sin haber pasado por los cauces formales de enseñanza.

Resulta especialmente significativo que Castellanos no se limite a describirla o mencionarla, sino que incluya íntegramente una de sus composiciones dentro de la obra. Este gesto editorial supone un reconocimiento efectivo de su condición de autora: su texto no es citado como curiosidad, sino incorporado como parte del corpus literario digno de conservación. De este modo, la Ciega de Manzanares queda inscrita en un repertorio concebido para fijar la memoria cultural del siglo, lo que consolida su presencia más allá del ámbito oral o circunstancial.

La entrada de Castellanos cumple así una función decisiva en la historia de la recepción de María Francisca. Al integrarla en un catálogo erudito, contribuye a su institucionalización simbólica y a la transmisión escrita de su obra. Frente a otras miradas más emotivas o pintorescas, esta intervención representa un paso hacia la fijación bibliográfica y la legitimación intelectual, situando a la autora en el umbral entre la oralidad viva y la memoria literaria organizada.

- Ramiro de la Puente y Pedro de la Puente y Apezechea: autoridad institucional y reversión del saber

El artículo firmado por *Ramiro de la Puente* y publicado en *El Cardo* en agosto de 1894 aporta uno de los testimonios más singulares y reveladores del conjunto, no tanto por la novedad del episodio narrado como por el perfil institucional del interlocutor que en él aparece y por la naturaleza del reconocimiento que se produce.

Ramiro de la Puente relata una escena vivida durante un viaje en diligencia hacia Cádiz, en el que le acompañaba su padre, Pedro de la Puente y Apezechea, catedrático, doctor en Jurisprudencia y en Letras, consejero de Instrucción Pública y figura plenamente integrada en los niveles más altos del sistema educativo y administrativo del Estado. La mención explícita de su condición de “gran humanista” y de su prestigio intelectual no es accesorio: establece desde el inicio una clara asimetría de autoridad entre el representante del saber institucional y la mujer a la que va a conocer.

La escena se articula, como en otros testimonios, en torno al latín. Presentada la Ciega de Manzanares al consejero, y sabiendo ésta que se dirigía a Cádiz, María Francisca le dirige una décima improvisada en latín, formulando un saludo y una felicitación en la que emplea la expresión *super Gadem*. El padre de Ramiro de la Puente, convencido de advertir un error gramatical, interrumpe a la improvisadora para corregirla, señalando que *Gadem* debía ir en acusativo.

La respuesta de María Francisca es inmediata y decisiva: *Quid, magister dixit* —replicó la ciega— *super Garamantas et Indos tult imperium*. La cita, correcta y pertinente, no solo justifica el uso del ablativo, sino que lo hace mediante una referencia culta a la tradición clásica. Con esta réplica, la jerarquía inicial queda invertida: la autoridad académica es puesta en cuestión y el saber se desplaza hacia quien, según las convenciones sociales, no debería ejercerlo.

El desenlace de la escena refuerza esta inversión simbólica. Lejos de insistir en su posición, el consejero reconoce la lección recibida y extrae un billete de veinte duros, que entrega a la poeta con estas palabras: «Ciega, tome usted este regalito; no se me olvidará la lección, ni recibí en la vida otra que más me guste». El gesto no puede interpretarse como una limosna ni como una gratificación habitual por una improvisación circunstancial. En el contexto económico del siglo XIX, se trata de una suma considerable, solo explicable como reconocimiento excepcional de una autoridad intelectual efectivamente ejercida.

Este episodio, que debió de producirse, en todo caso, antes de 1883 —año del fallecimiento de Pedro de la Puente y Apezechea—, la sitúa en un escenario de máxima exigencia simbólica: frente a una figura central del aparato educativo del Estado, no solo sostiene el diálogo en latín, sino que corrige con solvencia y recibe, como respuesta, una validación explícita. El testimonio de Ramiro de la Puente introduce así una dimensión fundamental para comprender el alcance de su figura: la posibilidad real de una reversión del orden del saber, en la que una mujer ciega, pobre y sin respaldo institucional se impone por competencia efectiva a la autoridad académica que la interpela.

Leído junto a los demás testimonios contemporáneos, este documento confirma que el reconocimiento de su talento no fue únicamente popular ni anecdótico, sino que alcanzó también a representantes cualificados de la cultura oficial. Su importancia no reside tanto en lo excepcional del episodio como en la claridad con la que muestra los límites de las jerarquías cuando se enfrentan a una inteligencia demostrada en acto. En ese cruce entre saber instituido y saber vivido se revela, con especial nitidez, la potencia intelectual de la Ciega de Manzanares y el alcance real de su prestigio en vida.

- Heriberto García de Quevedo: María Francisca como figura elegíaca

El poeta y dramaturgo venezolano *Heriberto García de Quevedo* incluyó en sus *Obras poéticas y literarias* (1863) una composición dedicada a la Ciega de Manzanares. A diferencia de otros testimonios contemporáneos, este texto no busca describir ni verificar el talento poético de la autora, sino convertirla en materia lírica, integrándola en una tradición elegíaca centrada en el sufrimiento, la pérdida y la resignación moral.

El poema presenta la presenta como una figura marcada por la ceguera, la orfandad y la soledad, subrayando su aceptación cristiana del infortunio y su sometimiento a una “suerte inhumana”. La insistencia en la privación sensorial y en el llanto como única forma de consuelo responde a un modelo lírico heredado, en el que la desgracia se convierte en valor moral y materia poética. La voz de la autora real queda así desplazada por una representación simbólica que privilegia el pathos frente a la agencia poética.

Este homenaje resulta significativo no tanto por lo que aporta al conocimiento directo de la obra de María Francisca como por lo que revela acerca de su recepción. Convertida en personaje poético, su figura aparece desligada de su práctica como improvisadora y autora consciente, y fijada en cambio como emblema del dolor digno de compasión. La poeta viva, activa y técnicamente competente cede paso a una imagen idealizada, apta para el ejercicio elegíaco pero pobre en términos de reconocimiento intelectual.

El texto ilustra así una de las derivas más persistentes en la construcción de la memoria de la Ciega de Manzanares: la sustitución progresiva de la lectura de sus versos por la contemplación sentimental de su biografía. Frente a los testimonios que destacan su dominio técnico, su agudeza verbal o su autoridad improvisadora, esta mirada opta por una estetización del sufrimiento que, aun bienintencionada,

contribuye a eclipsar la dimensión activa y consciente de su práctica poética.

En este sentido, la composición resulta reveladora no por lo que añade a la comprensión de la autora, sino por lo que pone de manifiesto acerca de los mecanismos de recepción literaria del siglo XIX: la tendencia a transformar a ciertas figuras —especialmente femeninas y marginadas— en símbolos morales antes que en sujetos literarios plenos. Su poema constituye, así, un testimonio valioso para entender cómo la figura de María Francisca fue progresivamente desplazada del terreno de la competencia poética al del emblema elegíaco, proceso que este estudio busca precisamente matizar y corregir.

- Carolina Coronado: reconocimiento, mediación y límites de la protección

La relación entre Carolina Coronado y María Francisca Díaz Carralero constituye uno de los episodios más complejos y reveladores de la recepción contemporánea de la Ciega de Manzanares. A diferencia de otros testimonios, no se trata aquí de una mirada externa o circunstancial, sino del encuentro entre dos mujeres escritoras situadas en posiciones muy distintas dentro del campo literario español del siglo XIX.

Las fuentes coinciden en señalar que fue presentada a Carolina Coronado en el marco de reuniones literarias celebradas en Madrid, ante un auditorio formado por destacadas figuras políticas y culturales. En ese contexto, la Ciega de Manzanares recitó composiciones de diversa índole —décimas, ovillos y sonetos—, muchas de ellas improvisadas, lo que implica un reconocimiento implícito de su competencia poética ante un público altamente cualificado. No se trataba de una exhibición marginal, sino de una intervención poética situada en espacios de legitimación cultural.

A partir de ese primer encuentro, Carolina Coronado le dispensó una protección activa, tanto personal como material. Promovió

suscripciones en su favor, facilitó su permanencia en Madrid y proyectó la edición de un volumen que reuniera y ordenara sus composiciones. Este intento de fijación escrita resulta especialmente significativo, pues supone un esfuerzo consciente por trasladar una obra nacida en la oralidad al ámbito del libro, es decir, al espacio de consagración literaria. La mediación de Coronado no fue meramente afectiva: implicó una voluntad clara de institucionalizar la voz de María Francisca y de garantizarle una forma de permanencia.

Sin embargo, los textos que dan cuenta de esta relación insisten con frecuencia en un registro compasivo que desplaza parcialmente el foco desde la autora hacia la figura de la protegida. La insistencia en su pobreza, su ceguera y su virtud moral tiende a prevalecer sobre el análisis de su práctica poética. Incluso el poema que Carolina Coronado le dedica, aunque afectuoso y respetuoso, enfatiza ante todo la rectitud y la resignación de la Ciega, más que su capacidad creadora o su dominio técnico.

Leída críticamente, esta relación revela tanto un reconocimiento genuino como los límites estructurales de ese reconocimiento. Es aceptada, admirada y auxiliada, pero rara vez situada en un plano de plena igualdad literaria. Su acceso al espacio cultural se produce mediado por la protección, no por una autonomía autoral plenamente asumida. La poeta es acogida, pero también encuadrada dentro de un modelo de feminidad sufriente que atenúa la dimensión intelectual de su obra.

Este doble movimiento —apertura y contención— resulta clave para comprender su recepción histórica. La intervención de Carolina Coronado constituye, sin duda, uno de los gestos más significativos de legitimación femenina en torno a la Ciega de Manzanares; al mismo tiempo, ilustra los límites del sistema literario decimonónico, incluso en sus sectores más sensibles a la causa de las mujeres. María Francisca es reconocida, pero no plenamente integrada; admirada, pero no del

todo leída; protegida, pero no emancipadas de los marcos que reducen su voz a ejemplo moral.

Desde esta perspectiva, la relación entre ambas no debe entenderse como contradicción, sino como síntoma: muestra hasta qué punto la legitimación de una autora sin capital social ni educativo solo podía darse mediante mediaciones afectivas y simbólicas, y hasta qué punto esas mediaciones, aun bienintencionadas, condicionaron la forma en que su figura fue transmitida a la posteridad.

- Rogelia León: lectura poética y espiritualización del talento

La escritora granadina *Rogelia León* dedicó a María Francisca una composición incluida en su libro *Auras de la Alhambra* (1857), y volvió a mencionarla años más tarde en las páginas del periódico *La Violeta* (1864). Su aproximación se inscribe en una recepción poética femenina que, a diferencia de la crítica periodística o del testimonio viajero, no busca verificar datos ni describir escenas concretas, sino interpretar simbólicamente la figura de la Ciega de Manzanares desde el lenguaje del verso.

El poema de Rogelia León se construye sobre una paradoja central: la oposición entre la ceguera física y la riqueza de la visión interior. A través de una serie de interrogaciones retóricas, la autora subraya la capacidad de María Francisca para evocar belleza, naturaleza y armonía sin acceso directo a la experiencia visual. Esta formulación enlaza con uno de los ejes más persistentes de su recepción decimonónica: la idea de una “luz interior” que compensa —y a veces pretende superar— la privación sensorial.

La lectura que propone Rogelia León se apoya claramente en una clave espiritual. El talento poético no se explica por aprendizaje, técnica o ejercicio intelectual, sino por una gracia concedida desde lo alto. La inspiración aparece como don divino, como compensación providencial ante la adversidad. En este marco, la poeta no es tanto autora

cuanto receptáculo de una voz superior, instrumento elegido para manifestar una verdad moral o espiritual.

Esta interpretación, coherente con la sensibilidad religiosa y sentimental de la época, cumple una función ambivalente. Por un lado, la dignifica, la eleva moralmente y la sitúa en una esfera de respeto y admiración. Por otro, desplaza el centro de gravedad desde la competencia poética hacia la excepcionalidad espiritual, relegando a un segundo plano el trabajo formal, la destreza métrica y la conciencia técnica que atraviesan su producción.

El texto de Rogelia León resulta, por tanto, revelador no tanto por la información que aporta sobre la obra de María Francisca, sino por el tipo de lectura que propone. Incluso desde una voz femenina y literariamente formada, la Ciega de Manzanares es interpretada menos como autora que como símbolo: figura inspirada, alma elegida, ejemplo de resignación luminosa. Su poesía aparece espiritualizada, deshistorizada y, en cierto modo, despojada de su dimensión artesanal.

Esta operación no debe entenderse como una desvalorización consciente, sino como parte de un horizonte cultural que tendía a traducir el talento femenino en categorías morales o religiosas antes que técnicas. La lectura de Rogelia León testimonia así una modalidad específica de reconocimiento: respetuosa, empática y elevada, pero todavía incapaz de asumir plenamente a María Francisca como sujeto poético autónomo, dotado de saber formal y de agencia literaria.

Desde esta perspectiva, su testimonio completa el mapa de recepciones decimonónicas al mostrar cómo incluso el elogio procedente de otras escritoras contribuía, involuntariamente, a reforzar una imagen espiritualizada que oscurecía la dimensión profesional y consciente de la autora. Precisamente por ello, su texto resulta clave para comprender los mecanismos simbólicos que acompañaron —y condicionaron— la transmisión de la figura de la Ciega de Manzanares.

- Ángela Grassi: compasión romántica y moralización del sufrimiento

La escritora y poeta *Ángela Grassi* le dedicó un poema titulado *A la ciega de Manzanares*, firmado bajo el seudónimo *Akstin Elpidos*, en la *Ilustración. Periódico Universal* en el que construye una imagen profundamente emotiva y moralizada de la autora popular. Su aproximación se inscribe en la sensibilidad romántica de mediados del siglo XIX, donde la figura del infortunado —y muy especialmente la de la mujer sufriente— se convierte en vehículo de reflexión ética y conmoción sentimental.

El poema se articula desde una mirada externa que contempla a María Francisca no como sujeto creador, sino como objeto de compasión. Desde los primeros versos, la ceguera aparece asociada a una acumulación de privaciones absolutas: la naturaleza, la luz, la belleza del mundo y la experiencia materna. La insistencia en lo que no ha visto —“ni la mar oscura”, “ni la pompa de gajo primavera”, “ni la dulce mirada”— construye una retórica de la ausencia que define a la protagonista casi exclusivamente por lo que le ha sido negado.

La lectura que propone Grassi se apoya en una ética del dolor resignado. María Francisca es presentada como “huérfana y sola”, “infelice ciega”, condenada por una “suerte inhumana”, pero capaz de soportar su miseria con “mérito, valor y fe cristiana”. El sufrimiento se ennoblece en la medida en que es aceptado sin rebeldía, y la dignidad de la figura no procede de su inteligencia poética, sino de su fortaleza moral y su resistencia espiritual.

En este marco, la ceguera no es interpretada como condición desde la cual se ejerce un saber alternativo, sino como símbolo absoluto de desposesión. Incluso cuando se alude al llanto o al consuelo interior, estos no derivan de la palabra poética, sino del recogimiento íntimo y de la fe. La poesía de María Francisca queda así desplazada: no se menciona su capacidad creadora, su dominio del verso ni su

habilidad improvisadora, sino únicamente su condición de víctima ejemplar.

La firma Akstin Elpidos —de resonancias helenizantes y connotación moral (“esperanza”)— refuerza esta lectura edificante. No se trata de una voz autoral que dialogue con otra autora, sino de una instancia ética que interpela al lector y lo invita a la compasión colectiva. El poema culmina con una llamada explícita a la limosna y a la solidaridad (“Vuestro óbolo llevad, nobles cantores”), integrando la figura de la Ciega en un discurso de caridad pública más que en un reconocimiento literario.

Desde una perspectiva crítica, el texto de Ángela Grassi resulta revelador menos por lo que dice sobre la obra de María Francisca que por el modelo interpretativo que aplica. La autora no niega su dignidad, sino que la redefine en términos morales y religiosos, convirtiéndola en emblema del sufrimiento cristiano antes que en poeta consciente de su oficio.

Esta operación, coherente con el imaginario romántico y con los códigos de sensibilidad femenina de la época, produce un efecto ambivalente. Por un lado, eleva a María Francisca a una categoría de respeto, ternura y hermandad moral. Por otro, contribuye a fijar una imagen unilateral que silencia su agencia literaria, su competencia técnica y su presencia activa en espacios de sociabilidad cultural.

El poema de Ángela Grassi completa así el mapa de recepciones decimonónicas al mostrar cómo el elogio, incluso cuando nace de la empatía y la admiración, puede convertirse en un mecanismo de reducción simbólica. La Ciega de Manzanares aparece aquí no como autora dialogante entre poetas, sino como figura doliente que interpela a la conciencia del lector. Precisamente por ello, este testimonio resulta fundamental para comprender cómo la compasión romántica y la moralización del sufrimiento condicionaron la transmisión de su figura y oscurecieron, durante décadas, la lectura plena de su talento poético.

- John Bowring: la improvisación como destreza lingüística

El hispanista y lingüista inglés *John Bowring* ofrece uno de los testimonios más singulares y valiosos de ella en un artículo publicado en *The Living Age* en 1860. A diferencia de otros observadores, su interés no se orienta hacia el componente pintoresco o sentimental de la figura, sino hacia el funcionamiento interno del acto improvisador, entendido como ejercicio lingüístico complejo y deliberado.

Bowring presenta a la Ciega de Manzanares como una improvisadora habitual en tertulias madrileñas, capaz de transformar conversaciones ordinarias en materia poética de respuesta inmediata. Su descripción no se detiene en el efecto emocional producido, sino en los procedimientos que hacen posible esa improvisación. Destaca, en particular, ejercicios de restricción verbal que ponen de manifiesto un dominio avanzado del idioma. Entre ellos menciona la composición de una estrofa completa sin emplear la vocal e, la más frecuente del español, prueba que exige no solo agilidad mental, sino una notable capacidad de planificación léxica y control sintáctico.

Este detalle resulta especialmente revelador, pues desplaza la interpretación del talento de María Francisca desde el terreno exclusivo de la inspiración hacia el de la competencia lingüística. La improvisación aparece aquí no como desahogo espontáneo ni como simple don natural, sino como operación verbal compleja, sometida a reglas implícitas y capaz de responder a desafíos formales precisos. La poeta no solo “improvisa”: ejecuta ejercicios de restricción comparables a los juegos retóricos más exigentes de la tradición culta escrita.

Bowring refuerza esta lectura al establecer una comparación con John Milton en relación con la ceguera, inscribiendo a la poeta española en una genealogía intelectual más amplia. La analogía no se plantea únicamente en términos simbólicos, sino como reconocimiento de una afinidad estructural: la capacidad de operar con el lenguaje desde la memoria, la escucha y la interiorización, sin apoyo visual directo. De este modo, la ceguera deja de ser un rasgo anecdótico para

convertirse en un elemento integrado en una práctica verbal altamente especializada.

Sin formular un análisis técnico sistemático, el testimonio de Bowring resulta especialmente valioso por su enfoque: es uno de los pocos que reconoce explícitamente la dimensión lingüística y cognitiva de la improvisación. Frente a otras lecturas que privilegian lo emocional, lo moral o lo pintoresco, Bowring apunta —aunque sea de forma implícita— a una competencia estructural que sitúa a la poeta en un nivel de exigencia intelectual poco común dentro de las representaciones decimonónicas de la oralidad femenina.

- Amós de Escalante: la improvisación como práctica estable

Amós de Escalante en Del Manzanares al Darro (1863), ofrece una de las descripciones más sobrias, precisas y reveladoras de la actividad poética de María Francisca en su etapa avanzada de su trayectoria. A diferencia de otros testimonios marcados por el asombro romántico o por la exaltación excepcional, su mirada se detiene en la regularidad del ejercicio poético y en su funcionamiento cotidiano como práctica sostenida.

Escalante sitúa a la Ciega de Manzanares en un espacio emblemático de la modernidad decimonónica: la estación del ferrocarril. Allí, en el tránsito constante de viajeros, la poeta saluda a los recién llegados con décimas improvisadas, ajustadas a la ocasión y al destinatario. La improvisación aparece así no como un raptó ocasional, sino como una actividad organizada, repetida y funcional, integrada en un contexto social reconocible. La poesía se presenta aquí como servicio, como acto comunicativo reiterado, no como excepción extraordinaria.

Especialmente significativa es la mención del lazarillo, cuya intervención discreta —una indicación breve, casi imperceptible para los demás— orienta el tono o el motivo del poema antes de su ejecución. Este detalle introduce una dimensión fundamental: la improvisación

no es un acto aislado, sino un proceso mediado, cooperativo y estratégicamente preparado. La escena revela una economía interna del acto improvisador, donde observación, información previa y ejecución verbal se articulan con eficacia.

Escalante menciona asimismo, sin énfasis ni asombro, el uso del latín, tratado ya como un rasgo asumido de su perfil intelectual. Esta naturalización del dato resulta reveladora: para la década de 1860, su competencia lingüística había dejado de ser una curiosidad excepcional para convertirse en un elemento reconocido y esperado de su figura pública.

El autor introduce además una reflexión sobre la enseñanza recibida por la poeta en el colegio de ciegos de Madrid. Lejos de celebrarla como origen exclusivo de su talento, Escalante expresa reservas acerca de su influencia real sobre la inspiración. Su conocida comparación con el canto de los pájaros —que cantan sin haber aprendido música— apunta a una concepción del genio como facultad innata, anterior a toda instrucción. Esta observación no pretende desvalorizar la educación, sino subrayar que, el impulso creador precede y excede cualquier marco pedagógico.

El testimonio de Escalante fija así una imagen particularmente significativa: la de una poeta plenamente integrada en la vida pública, capaz de adaptarse a nuevos espacios y ritmos —como los del ferrocarril— sin perder la autenticidad de su voz. Su improvisación aparece como práctica estable, profesionalizada en cierto modo, sostenida por la experiencia, la memoria y la inteligencia verbal. Lejos de la excepcionalidad romántica o del mito momentáneo, María Francisca emerge aquí como una presencia constante del paisaje cultural, cuya poesía se ejerce con continuidad, método y conciencia de su función social.

- Jean Charles Davillier: la consolidación de una figura reconocida

En *Viaje por España* (1862), Jean Charles Davillier ofrece un testimonio que confirma la plena consolidación de María Francisca como figura conocida y esperada por los viajeros que atravesaban La Mancha. A diferencia de los relatos de descubrimiento o de asombro inicial, Davillier parte de un hecho ya asumido: la Ciega de Manzanares forma parte del repertorio cultural del trayecto, una referencia casi obligada, comparable a los lugares cervantinos que justifican la parada en la región.

El autor subraya esta continuidad al recordar explícitamente la mención que Théophile Gautier había hecho de ella más de veinticinco años antes, sin que su presencia haya perdido vigencia, lo que permite situar su actividad dentro de una larga duración poco frecuente en fenómenos ligados a la improvisación oral. María Francisca aparece así no como una curiosidad efímera, sino como una presencia estable y reconocida, cuya fama se transmite de viajero en viajero.

La escena descrita en el Parador de las Diligencias resulta especialmente reveladora por su dimensión performativa. Davillier no se limita a consignar versos, sino que atiende al gesto, al movimiento del cuerpo y a la expresividad física de la improvisación: los brazos que se agitan, los dedos que simulan pulsar una guitarra invisible, el ritmo marcado por la propia corporalidad. La poesía se presenta aquí como acto escénico completo, inseparable de la voz y del cuerpo, lo que refuerza su carácter oral y performativo.

El retrato físico que ofrece —una mujer madura, de porte sobrio y vestimenta sencilla— aleja definitivamente cualquier lectura infantilizante o folclórica. Aparece como una figura profesionalizada de la palabra, habituada a su papel público y reconocida por quienes la rodean. La improvisación no es un juego ocasional, sino una práctica asumida y sostenida en el tiempo.

El episodio del diálogo en latín con un clérigo introduce un matiz crítico característico de la mirada erudita extranjera. Davillier manifiesta reservas respecto a la corrección estricta de la lengua empleada, pero no niega ni el intercambio ni la competencia funcional de la improvisadora. Su observación revela más las expectativas normativas del observador que una refutación real de su capacidad lingüística, y confirma que el uso del latín formaba parte habitual de su actuación pública.

Este testimonio fija un momento clave en la construcción de su figura: aquel en el que deja de sorprender por su singularidad inicial y pasa a ser reconocida por la continuidad de su presencia. La Ciega de Manzanares ya no es solo una revelación, sino una institución informal del paisaje cultural. En esa normalización —en esa persistencia ya asumida— reside una de las pruebas más sólidas de su relevancia histórica y simbólica.

- Fernando de Gabriel Ruiz de Apodaca: la canonización simbólica

En *Poesías* (1866), de Fernando de Gabriel Ruiz de Apodaca dedica un poema a María Francisca que marca un paso decisivo en la consolidación de su imagen literaria. Ya no se trata de una crónica de viaje ni de una anécdota recogida al paso, sino de un homenaje poético consciente, formulado desde los códigos de la lírica culta del momento y destinado a inscribir a la autora en un horizonte cultural de mayor alcance.

El poema articula una inversión característica del pensamiento romántico y postromántico: la privación física de la vista se transforma en fuente de iluminación interior. La ceguera deja de ser presentada como mera desgracia para convertirse en signo de una visión superior, intelectual y creadora, que en palabras del poema “arde en la mente”. Esta transposición del déficit corporal en potencia espiritual la sitúa dentro de una tradición simbólica ampliamente reconocible por el lector culto del siglo XIX.

La comparación explícita con Milton y Homero no responde a un simple recurso encomiástico. Ambos nombres funcionan como polos canónicos de la tradición occidental: el poeta fundador y el gran poeta ciego de la modernidad. Al invocarlos, Ruiz de Apodaca inscribe a la Ciega de Manzanares en una genealogía literaria de alcance universal, desplazándola del ámbito local o anecdótico hacia una esfera de legitimación cultural elevada. No se trata de equiparaciones técnicas, sino de analogías simbólicas que reconocen en ella una forma de genio poético fundada en la adversidad y la interioridad.

El tono del poema es solemne y respetuoso, ajeno a la condescendencia o al pintoresquismo. No hay énfasis en la pobreza ni en la compasión, sino en la dignidad intelectual y en la potencia creadora. Esta elección retórica confirma que, hacia mediados del siglo XIX, María Francisca podía ser leída como autora y no solo como fenómeno curioso o figura sentimental.

El texto constituye, así, un momento de canonización simbólica: fija una imagen elevada y ya estabilizada de la poeta, apta para circular en espacios literarios formales y para dialogar con los grandes referentes de la tradición. En ese gesto se consuma un proceso iniciado décadas antes por viajeros, periodistas y escritores, y se sella la transformación de la improvisadora popular en figura literaria reconocida.

- Florencio Moreno Godino: la improvisación como experiencia estética

El testimonio de *Florencio Moreno Godino*, publicado en *Gil Blas el 1 de marzo de 1868*, constituye una de las fuentes más valiosas para comprender la dimensión efectiva de la improvisación poética de María Francisca. No se trata de una evocación vaga ni de una anécdota recreada a posteriori, sino de la conservación explícita de una improvisación completa, que el propio autor afirma haber transcrito fielmente a partir del papel original que guardaba en su poder.

Moreno relata su encuentro con la Ciega de Manzanares en una posada, donde esta los recibe con una redondilla inmediata, aguda y humorística, capaz de captar de un solo golpe —por intuición más que por observación directa— el aspecto y el estado de ánimo de los viajeros. Ese primer gesto inaugura una intervención más extensa: una improvisación de tono jocoso y satírico en la que la poeta desarrolla una explicación imaginativa del relieve de La Mancha y Sierra Morena mediante una fábula de carácter casi científico, construida a partir de analogías corporales, razonamientos encadenados y observaciones irónicas.

El texto revela una inteligencia verbal extraordinariamente activa, capaz de sostener una composición larga sin pérdida de coherencia, ritmo ni intención expresiva. La improvisación combina cultura popular, referencias geográficas, lógica argumentativa y humor, demostrando que no se trata de un mero ejercicio de rima rápida, sino de una auténtica creación oral compleja. La continuidad del discurso, la organización interna del razonamiento y la eficacia del remate final muestran un dominio estructural poco común incluso entre improvisadores experimentados.

El propio Moreno confiesa que la lectura de aquella composición le produjo “una de las cuatro grandes emociones” de su vida, afirmación que otorga a la experiencia un valor estético excepcional. Su testimonio no se limita a registrar una curiosidad local, sino que reconoce explícitamente la intensidad artística del momento vivido. La impresión se refuerza cuando el autor se detiene en el uso del término *suri-panta*, palabra que años más tarde alcanzaría popularidad gracias a la parodia teatral *El joven Telémaco*, de Eusebio Blasco. Moreno sugiere, con ironía, la posibilidad de que María Francisca hubiese anticipado su empleo o contribuido a su circulación, lo que abre la puerta a pensar la improvisación como espacio de creación léxica y no solo de repetición tradicional.

Este testimonio confirma, por tanto, que la Ciega de Manzanares no fue únicamente una improvisadora sentimental o devota, sino una creadora dotada de agudeza humorística, capacidad discursiva sostenida y una notable inventiva lingüística. En la mirada de Moreno Godino, la improvisación se convierte en una auténtica experiencia estética, capaz de conmover, sorprender y perdurar en la memoria de quien la presencia. Su relato aporta así una de las pruebas más sólidas del alcance artístico efectivo de su práctica poética oral.

- Gaspar Bono Serrano: conciencia métrica y dominio técnico

El testimonio de *Gaspar Bono Serrano*, recogido en su obra *Miscelánea religiosa, política y literaria en prosa y verso* (1870), constituye una de las pruebas más explícitas y sólidas del dominio técnico consciente con el que la autora abordaba la improvisación poética. A diferencia de otros relatos centrados en el asombro o en la dimensión pintoresca de la figura, este testimonio sitúa la escena en un plano estrictamente literario, al documentar un diálogo directo sobre formas métricas y procedimientos compositivos.

Bono Serrano relata cómo, tras quedar sorprendido por los conocimientos de latín de la Ciega de Manzanares —incluida la recitación de versos de Horacio y Virgilio—, se entabla una conversación de carácter abiertamente técnico en la que es la propia María Francisca quien solicita que se le indique el metro en el que desea ser saludado. Este detalle resulta fundamental: no improvisa al azar, sino que reclama conscientemente una consigna formal previa, situándose así en el terreno de la composición reglada.

Ante su insistencia, el autor propone el ovillejo, estrofa particularmente compleja y poco frecuentada incluso entre poetas cultos, debido a la dificultad de articular correctamente su estructura interna y su remate final. La elección funciona casi como una prueba de habilidad. La respuesta es inmediata: improvisa un ovillejo completo, correctamente construido, en el que integra con precisión el nombre

completo del destinatario, respetando el esquema métrico, la disposición sintáctica y la coherencia semántica del conjunto.

El resultado no es solo formalmente correcto, sino expresivamente eficaz. El poema mantiene claridad, fluidez y adecuación comunicativa, cualidades difíciles de sostener incluso en composiciones meditadas, y más aún en un contexto de creación instantánea. La escena revela así una competencia técnica sólida, basada en el conocimiento operativo de las formas métricas y en la capacidad de aplicarlas de manera flexible según la situación comunicativa.

Este testimonio resulta especialmente revelador porque desplaza la interpretación de la improvisación desde el terreno de la inspiración espontánea hacia el de la pericia consciente. No improvisa por azar ni por intuición difusa: selecciona formas, acepta desafíos formales y los resuelve con precisión. La improvisación aparece aquí como ejercicio de control, memoria y dominio estructural, no como expresión desordenada del ingenio.

En este sentido, el relato de Gaspar Bono Serrano refuerza de manera decisiva de su imagen como poeta técnicamente competente, capaz de operar dentro de los códigos más exigentes de la versificación castellana. Su testimonio confirma que la improvisación, lejos de ser un rasgo menor o meramente popular, constituye en su caso una práctica literaria consciente, reglada y de alta especialización técnica.

- Luis Segundo Huidobro: la eficacia emocional de la improvisación

El testimonio de *Luis Segundo Huidobro Obras Escogidas (1870)*, catedrático universitario y miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, aporta una perspectiva especialmente reveladora por su tono sobrio y analítico, atento a los efectos emocionales de la improvisación poética. En su relato del paso por Manzanares durante un viaje realizado en 1852, Huidobro describe el encuentro con la Ciega

de Manzanares desde una mirada reflexiva, alejada tanto del entusiasmo romántico como de la curiosidad pintoresca.

El autor reconoce explícitamente que las fórmulas empleadas por la improvisadora eran “siempre las mismas con cortas diferencias” y que contenían alusiones generales fácilmente aplicables a múltiples viajeros. Esta observación, lejos de desacreditar el valor de la improvisación, la sitúa con precisión dentro de la lógica de la oralidad tradicional, donde la repetición, la variación mínima y la adaptación contextual constituyen mecanismos esenciales de eficacia comunicativa oral. La improvisación no se basa en la absoluta novedad verbal, sino en la capacidad de ajustar un repertorio flexible a una situación concreta.

Lo verdaderamente significativo del testimonio de Huidobro es que, pese a su lucidez crítica y a su conciencia del procedimiento, reconoce el impacto emocional que la improvisación produjo en él. Los versos que María Francisca le dirige —referidos a la despedida de Andalucía y al dolor de la separación— coinciden de manera tan precisa con su estado de ánimo que el propio autor confiesa haberse sentido profundamente conmovido, hasta el punto de retirarse al interior del coche para ocultar su emoción.

Este episodio resulta especialmente revelador porque muestra que su eficacia poética no dependía exclusivamente de la originalidad formal, sino de su capacidad para activar una resonancia afectiva inmediata en el oyente. Incluso un observador culto, consciente de los mecanismos retóricos implicados, no queda inmune a la potencia emocional del acto poético.

El testimonio de Huidobro confirma así que la improvisación de la Ciega de Manzanares funcionaba como una práctica comunicativa plenamente eficaz: apoyada en fórmulas reconocibles, pero capaz de ajustarse con precisión a la experiencia vital del interlocutor. Su poesía no buscaba sorprender por artificio, sino tocar un punto sensible compartido, donde palabra, circunstancia y emoción coincidían.

Desde esta perspectiva, la improvisación aparece no como un recurso menor o repetitivo, sino como una tecnología expresiva de gran sutileza, capaz de producir efectos estéticos y afectivos duraderos. El relato de Huidobro refuerza, por tanto, la idea de que el valor de su poesía reside tanto en su estructura como en su eficacia comunicativa: una poesía hecha para ser oída, sentida y retenida en la memoria.

- Nicolás Díaz Pérez: admiración literaria y fracaso social

El testimonio de *Nicolás Díaz Pérez*, publicado en *De Madrid a Lisboa* (1877), ofrece una de las visiones más completas y reveladoras sobre su figura en su etapa de madurez. La escena se sitúa ya en un contexto plenamente moderno —el ferrocarril, la aceleración del viaje, la circulación continua de personas— y, sin embargo, la Ciega de Manzanares continúa ocupando el mismo lugar simbólico: el del encuentro directo entre voz y público, entre palabra improvisada y escucha directa.

La descripción que ofrece Díaz Pérez subraya con particular lucidez el núcleo de su don poético. Es presentada como una mujer que no ha visto la luz ni los colores, pero que los canta; que no ha contemplado las flores, pero sabe nombrarlas; que no percibe los gestos, pero intuye el ánimo de quienes la rodean a través del oído, del tacto o del ritmo de los pasos. No se trata de una hipérbole sentimental, sino de una formulación precisa de una poética basada en la percepción no visual y en una intensa capacidad empática.

La comparación explícita con Homero —poeta ciego, oral y fundador de una tradición— no aparece aquí como simple adorno retórico, sino como reconocimiento de una afinidad estructural. Es presentada como heredera involuntaria de una forma antigua de creación poética, sustentada en la memoria, la oralidad y la interacción con el auditorio. En este sentido, su figura se inserta en una genealogía universal de poetas orales, al margen de la escritura académica, pero dotada de plena legitimidad poética.

El valor del testimonio de Díaz Pérez reside también en su dimensión crítica. Junto a la admiración por el talento, el autor describe con crudeza la miseria material en que vive la poeta, la indiferencia — cuando no la burla— de muchos de quienes la escuchan, y la facilidad con que la admiración se convierte en olvido. Resulta especialmente elocuente su observación de que, si María Francisca “arrastrara coche”, sería objeto de halagos y atenciones: una frase que condensa con precisión la hipocresía social y la subordinación del prestigio cultural a la posición económica.

De especial relevancia es la referencia al intento fallido de protección institucional. Según relata, una ayuda concedida por orden de Isabel II nunca llegó a materializarse, obligando a la poeta a regresar a la mendicidad. Este episodio revela con claridad que el problema no fue la ausencia de reconocimiento simbólico, sino la incapacidad de las estructuras administrativas para sostener de manera continuada a quienes, como ella, quedaban fuera de los circuitos formales de la cultura.

Este testimonio sintetiza así, con singular claridad, la paradoja central que atraviesa toda su recepción: admirada por su talento, citada por escritores, comparada con figuras canónicas y celebrada como prodigio, pero al mismo tiempo abandonada a una existencia precaria. En esa tensión entre gloria simbólica y miseria real se condensa buena parte del sentido histórico de su figura y se ilumina, quizá mejor que en ningún otro testimonio, el fracaso social que acompañó, de forma sistemática, a su reconocimiento literario.

- Juan Pedro Criado Domínguez: fijación historiográfica de una figura singular

La referencia que *Juan Pedro Criado Domínguez* le dedica en su obra *Literatas españolas del siglo XIX* (1889) marca un punto de inflexión en la recepción de la Ciega de Manzanares. Ya no se trata aquí de la

mirada del viajero sorprendido ni del testimonio circunstancial, sino de una inclusión deliberada en un catálogo de historia literaria y cultural.

El autor la define como “prueba viviente” del axioma clásico *poeta nascitur*, subrayando el carácter innato de su genio y desvinculándolo de cualquier lectura sentimental o meramente compasiva. Ni el origen humilde ni la ceguera aparecen como explicación de su talento, sino como circunstancias que no lograron sofocar la “chispa esplendorosa del genio”.

Especialmente significativa resulta la afirmación de que sería un “olvido imperdonable” excluir su nombre de la historia de la cultura de la mujer española. Esta declaración, formulada desde una obra dedicada explícitamente a las literatas del siglo XIX, la sitúa en un espacio de legitimidad intelectual del que había sido frecuentemente apartada por lecturas anecdóticas o folclorizantes.

Criado Domínguez introduce además una valoración crítica equilibrada de su producción, reconociendo la abundancia de composiciones y asumiendo que no todas alcanzan el mismo nivel. Lejos de disminuir su figura, esta observación la inserta plenamente en la categoría de autora real, con un corpus amplio, diverso y susceptible de análisis, y no en la de fenómeno excepcional intocable.

La evocación final de Granada, sentida con intensidad espiritual pese a la imposibilidad de la visión física, funciona como síntesis de una poética basada en la percepción interior y la imaginación. Así, este testimonio no solo la consagra a la fama, sino que contribuye a fijar su lugar en la memoria literaria y cultural del siglo XIX español, más allá de su condición de figura excepcional.

- Benito Pérez Galdós: la consagración implícita en la memoria nacional

La breve mención que *Benito Pérez Galdós* dedica a la Ciega de Manzanares en *Prim* (1906), perteneciente a la *cuarta serie de los Episodios nacionales*, posee un valor simbólico que excede con mucho su concisión. En el marco de una obra concebida como gran fresco narrativo de la historia política y social española del siglo XIX, donde cada referencia cumple una función representativa, la inclusión de su nombre no puede entenderse como casual ni meramente decorativa.

Cuando Galdós afirma que en Madrid “*no hay más cronista popular que Perico el Ciego, ni más poetisa que la Ciega de Manzanares*”, no describe ni explica: presupone. La fórmula revela que la figura de la poetisa era ya suficientemente conocida como para no requerir aclaración alguna. El lector implícito debía reconocerla sin esfuerzo. El uso del artículo determinado y de la construcción excluyente refuerza esta idea de singularidad: no se trata de una poeta entre otras, sino la poetisa, convertida en referencia única dentro de su ámbito.

Esta mención, inserta con naturalidad en una frase de tono coloquial, resulta especialmente significativa porque carece de énfasis retórico. Galdós no argumenta, no elogia ni justifica; simplemente constata. Y precisamente en esa economía expresiva reside su fuerza: la Ciega de Manzanares aparece integrada en el tejido narrativo como parte del paisaje humano de la nación, al mismo nivel que otras figuras populares reconocibles por el lector contemporáneo.

El gesto galdosiano implica, por tanto, una forma de consagración silenciosa. Ya no es presentada como curiosidad, ni como prodigio ocasional, ni siquiera como objeto de compasión o análisis; se convierte en referencia cultural estabilizada, en nombre propio que circula con naturalidad dentro del imaginario colectivo. Su figura ha superado el estadio del acontecimiento para instalarse en la memoria compartida.

Con esta alusión se cierra, de algún modo, el arco de la recepción decimonónica de la Ciega de Manzanares. Desde el asombro inicial de los viajeros románticos, pasando por la validación crítica, la reflexión moral, la mediación femenina y la fijación erudita, hasta llegar a la integración literaria en una de las obras mayores del canon narrativo español, su trayectoria evidencia una permanencia excepcional. La poeta ha dejado de necesitar explicación: forma parte del fondo cultural sobre el que se construye el relato de una época.

La presencia de María Francisca en los Episodios nacionales no la convierte en personaje, pero sí en símbolo. Un símbolo discreto, casi lateral, pero profundamente elocuente: el de una voz nacida en los márgenes que, sin dejar de serlo, logró inscribirse en la memoria literaria de España.

- Natalio Rivas Santiago: de la memoria personal a la preservación histórica

El testimonio de *Natalio Rivas Santiago en Retazos de Historia* (1952), constituye uno de los eslabones más tardíos del ciclo vivo de recepción y, al mismo tiempo, más reveladores dentro de la cadena de recepción de María Francisca. A diferencia de los viajeros románticos o de los escritores del siglo XIX que dejaron constancia de encuentros puntuales, Rivas escribe desde una doble posición: la de testigo directo y la de depositario consciente de una memoria que empieza a desvanecerse.

Su evocación sitúa a la poetisa en torno a 1882, ya en edad avanzada, improvisando versos en la estación de Manzanares ante los viajeros del ferrocarril. La escena resulta significativa porque no introduce novedad alguna, sino continuidad. La Ciega aparece desempeñando el mismo papel que décadas atrás: improvisadora pública, solicitada, reconocida y escuchada. El espacio ha cambiado —de la diligencia al tren—, pero la práctica permanece. Este dato confirma la

extraordinaria persistencia de su actividad poética y la estabilidad de los marcos sociales que la acogieron a lo largo del tiempo.

Sin embargo, el valor principal del testimonio de Rivas no reside solo en la evocación de esa presencia viva, sino en el paso decisivo que da hacia la preservación consciente del legado. A diferencia de otros observadores, que se limitan a narrar lo visto o a reproducir versos, Rivas conserva autógrafos de María Francisca, advierte explícitamente del riesgo de su pérdida y manifiesta la voluntad de depositarlos en una institución pública, concretamente la Real Academia de la Historia. Con ello se sitúa en una posición nueva: la del mediador entre una tradición oral en vías de desaparición y la necesidad moderna de archivo, clasificación y conservación.

Este gesto marca un cambio cualitativo en la recepción de la Ciega de Manzanares. Ya no se trata solo de admirar, recordar o narrar, sino de proteger y transmitir. La figura de la improvisadora comienza a desplazarse del espacio vivo de la oralidad al ámbito del patrimonio cultural. La memoria deja de depender exclusivamente del recuerdo individual y empieza a apoyarse en la documentación y en la institución.

La noticia publicada posteriormente en ABC en 1957 confirma plenamente esta transformación. A mediados del siglo XX, aparece ya como objeto de recuperación histórica, digna de ser mencionada, contextualizada y preservada. Su nombre circula no como actualidad literaria, sino como referencia patrimonial, integrada en una memoria cultural que busca salvar del olvido figuras singulares del pasado.

Con Natalio Rivas se cierra, así, un ciclo fundamental: el tránsito de la presencia viva a la memoria archivada. La Ciega de Manzanares deja de ser únicamente voz escuchada en estaciones y caminos para convertirse en objeto de conservación, estudio y transmisión. Este paso no anula su dimensión oral, pero la fija; no la mitifica, pero la resguarda. En ese gesto —a medio camino entre el recuerdo personal

y la responsabilidad histórica— se cifra uno de los momentos decisivos de su supervivencia cultural.

- José María Pemán: la fijación simbólica de la Ciega de Manzanares

La referencia de *José María Pemán* en su libro *Doctrina y Oratoria, obras completas Tomo V (1953)* a la Ciega de Manzanares, marca el estadio final de su recepción cultural activa: el de la fijación simbólica. A mediados del siglo XX, ya no aparece como improvisadora activa ni como objeto de verificación literaria, sino como un nombre integrado en el imaginario colectivo, reconocido sin necesidad de explicación.

Al situarla junto a monumentos, paisajes y emblemas nacionales —la catedral de Burgos, las murallas de Ávila, el Escorial o el paso de Despeñaperros—, Pemán la incorpora a una geografía simbólica de España. La Ciega de Manzanares deja de ser una figura biográfica concreta para convertirse en un signo cultural, una referencia compartida que remite a una determinada idea de tradición, viaje y memoria.

El marco ferroviario en el que se inserta la alusión no es casual. El tren condensa, de forma casi inconsciente, la trayectoria vital y poética de María Francisca: una existencia ligada al desplazamiento, a las estaciones, a los encuentros breves y a la circulación constante de viajeros. En este contexto, su nombre funciona como eco del pasado, como huella persistente de una figura que acompañó durante décadas el tránsito por los caminos de España.

En el texto de Pemán, la Ciega ya no habla ni improvisa; no se la describe ni se la analiza. Simplemente está. Su presencia es alusiva, estable, reconocible. Ha dejado de ser acontecimiento para convertirse en referencia. Este desplazamiento resulta significativo: indica que su figura ha superado la fase testimonial y ha pasado a formar parte del repertorio simbólico nacional, comparable a otros elementos culturales fijados por la tradición literaria.

Con esta mención se cierra el proceso de recepción iniciado en vida de María Francisca. Desde la sorpresa de los viajeros románticos hasta la memoria patrimonial del siglo XX, su figura recorre un arco completo: de voz viva a signo cultural. La alusión de Pemán no añade datos biográficos ni juicios críticos, pero confirma algo más duradero: que la Ciega de Manzanares había quedado incorporada, de manera silenciosa pero firme, a la memoria literaria compartida de España.

9. Del encuentro al símbolo

El recorrido trazado en este capítulo permite observar con claridad la transformación progresiva de su figura desde la experiencia inmediata del encuentro hasta su fijación como símbolo cultural. A lo largo de casi un siglo de testimonios, su presencia atraviesa distintas formas de mirada, de escritura y de valoración, que no se sustituyen unas a otras, sino que se superponen, se corrigen y dialogan entre sí, generando un proceso de recepción acumulativo y excepcionalmente sostenido.

En los primeros relatos —procedentes de viajeros, periodistas y observadores circunstanciales— predomina el asombro ante una voz inesperada. La autora aparece como acontecimiento: una mujer ciega que improvisa versos, dialoga en latín y se impone por su inteligencia en espacios públicos. El énfasis recae en la experiencia directa, en el impacto producido por la escena y en la ruptura de expectativas sociales y culturales. La poesía es, en este momento, acto vivo: presencia corporal, palabra dicha, respuesta inmediata al interlocutor y a la circunstancia.

Sin embargo, esa sorpresa inicial no se agota en la anécdota. A medida que avanzan las décadas, los testimonios incorporan una dimensión cada vez más analítica. Escritores, filólogos, poetas y eruditos comienzan a valorar no solo el efecto de la improvisación, sino su fundamento técnico y su coherencia intelectual. Se documentan de manera reiterada su dominio métrico, su competencia lingüística, su

memoria verbal, su capacidad de traducción y su adaptación consciente a distintas situaciones comunicativas. La figura deja de ser únicamente curiosidad pintoresca para convertirse en objeto de juicio literario explícito. En este estadio, empieza a ser pensada como autora en sentido pleno, aunque su autoría siga dependiendo de mediaciones ajenas y carezca de un soporte editorial estable.

Paralelamente, se desarrolla una lectura moral y simbólica de su figura. La ceguera, la pobreza y la condición femenina son interpretadas como signos de una excepcionalidad providencial, de una dignidad sufriente o de un genio natural situado en los márgenes. Esta lectura, frecuente tanto en escritores españoles como extranjeros, contribuye decisivamente a la difusión y consolidación de su fama, pero también desplaza parcialmente la atención desde la obra hacia la biografía. La poeta se convierte en emblema: ejemplo de talento innato, de resignación cristiana o de genio marginado. La admiración, aun sincera, tiende así a fijarla en una imagen que simplifica la complejidad técnica, estratégica y consciente de su práctica poética.

Con el paso del tiempo —especialmente desde la segunda mitad del siglo XIX— su figura entra en una fase de estabilización memorial. Ya no se la presenta como descubrimiento, sino como referencia conocida y esperada. Aparece citada en artículos, repertorios, libros de viaje y evocaciones literarias como parte del paisaje cultural español, integrada en una constelación de nombres, lugares y figuras reconocibles. En este proceso, la voz viva se transforma en recuerdo, y el recuerdo en signo.

La culminación de este recorrido se produce cuando su nombre puede ser mencionado sin explicación previa, como ocurre en Galdós, o incorporado a una geografía simbólica nacional, como en Pemán. En ese punto, la Ciega de Manzanares ha dejado de ser únicamente una persona concreta para convertirse en una figura cultural sedimentada. Su presencia ya no depende del testimonio directo, sino de una memoria colectiva que la reconoce como referencia estable.

Este tránsito —del encuentro al símbolo— no es lineal ni exento de tensiones. Implica pérdidas y ganancias. Se gana permanencia, pero se pierde inmediatez; se gana visibilidad simbólica, pero se diluye la voz singular entre los tópicos que la rodean. Precisamente por ello resulta necesario volver a los textos, a los testimonios y, sobre todo, a los poemas, para restituir la densidad real de una autora que fue a la vez improvisadora profesional, técnica consciente, interlocutora estratégica y creadora plenamente activa.

El objetivo de este capítulo ha sido reconstruir ese proceso de recepción sin idealizarlo ni reducirlo, mostrando cómo fue vista, escuchada, evaluada, admirada, utilizada y finalmente fijada por generaciones sucesivas. Solo desde esta perspectiva histórica —atenta tanto a la acumulación de miradas como a sus desplazamientos— resulta posible comprender el lugar que ocupa su obra y preparar el terreno para una lectura crítica que la devuelva, más allá del símbolo, a la complejidad y a la verdad material de su palabra poética.

VI. TEXTOS CLAVE

El prólogo latino a José Nicolás de Azara

1. Consideraciones preliminares

Entre los textos vinculados a la poesía dedicada a José Nicolás de Azara, destaca de manera singular un prólogo redactado en latín que precede inmediatamente al poema dentro del volumen *Glorias* de Azara. Este texto, hasta ahora apenas atendido, posee un valor excepcional tanto por su extensión como por su naturaleza lingüística y retórica, pues constituye el único pasaje largo en lengua latina atribuido a María Francisca.

Su presencia invita a matizar algunos supuestos habituales sobre el carácter exclusivamente popular o improvisado de su producción. No se trata aquí de una simple fórmula ornamental ni de una cita aislada, sino de un auténtico texto programático que cumple funciones precisas dentro del conjunto: presenta el motivo del elogio, define su marco ideológico y justifica la composición poética posterior.

Desde el punto de vista editorial, el prólogo actúa como un umbral: introduce al lector en el universo moral y simbólico desde el cual debe leerse el poema, estableciendo una continuidad entre la tradición humanista del elogio latino y la expresión en lengua vulgar que seguirá a continuación.

2. Localización y contexto editorial

El prólogo aparece impreso inmediatamente bajo el encabezamiento:

In memoria illustris mei compatriæ Josephi Nicolai de Azara,

dentro del volumen *Glorias* de Azara en el siglo XIX, obra colectiva publicada en Madrid en 1852. En dicho libro se reúnen

composiciones de diversa índole —poéticas, oratorias y eruditas— destinadas a exaltar la figura de José Nicolás de Azara, diplomático, mecenas y figura central del humanismo ilustrado español.

La colocación del texto latino antes del poema en castellano responde a una práctica heredada de la tradición humanista, según la cual el prólogo cumple una función legitimadora y orientadora del discurso. De este modo, el lector recibe primero una clave interpretativa general —expresada en la lengua culta por excelencia— antes de acceder a la composición poética.

Texto latino

In memoria illustris mei compatriæ Josephi Nicolai de Azara.

Omne studium et ingenium nostrum ad celebrandam gloriam famamque istius optimi viri cui Corona poetica dirigitur, incumbere debemus: namque ad genium suum laudandum, nihil est quantum de se dicatur. Fuit enim artium scientiarumque protector, propter quod omnia opera auctorum optimorum ad sermonem hispanicum evertit. Legatus Romæ ab invasione Bonaparte, hanc urbem liberavit; gallis etiam favuit, et ab injusto stipendio quod Hispania invite solvevat, exoneravit. ¿Quis est tam acerbus qui illum non desiderat et mortem suam non sentit? ¿Et tu, Parca inexorabilis, stamen suum vitale sequisti? Non fuit vita sua illa quæ corpore et spiritu continebatur, sed quæ memoria seculorum omnium vigeat, quam posteritas alet, quam æternitas ipsa intuebitur. Hic homo, non diem supremum pervenire debuit. Et ego quæ vis parvam notionem historiæ suæ audivi, hanc brevissimam more latino orationem feci, et invernacula lingua carmina exigua quæ infra scripta sunt.

Traducción al castellano

En memoria de mi ilustre compatriota José Nicolás de Azara.

Debemos dedicar todo nuestro empeño y talento a celebrar la gloria y la fama de este excelentísimo varón, a quien se dirige esta corona poética; pues, para alabar su genio, nada hay tan grande como aquello que de él mismo puede decirse. Fue protector de las artes y de las ciencias, por lo cual trasladó al idioma español las obras de los mejores autores.

Como legado en Roma durante la invasión de Bonaparte, liberó esta ciudad; favoreció también a los franceses y libró a España del injusto tributo que se le exigía contra su voluntad.

¿Quién hay tan insensible que no lo eche de menos y no sienta su muerte? ¿Y tú, Parca inexorable, cortaste los hilos de su vida? Su vida no fue solo la que se sostuvo en cuerpo y espíritu, sino aquella que vive en la memoria de todos los siglos, la que alimentará la posteridad y que la misma eternidad contemplará.

Este hombre no debía haber llegado a su último día. Y yo, que apenas he oído una pequeña noticia de su historia, he compuesto esta brevísima oración al modo latino, y unos pequeños poemas en lengua vulgar que se escriben a continuación.

3. Naturaleza y función del prólogo

El texto latino cumple una función claramente programática. No es una glosa ocasional ni un ornamento erudito, sino una oratio laudatoria, concebida para fijar el marco ideológico del elogio posterior.

Su estructura responde a los modelos del humanismo tardío:

Proposición inicial: justificación del elogio.

Enumeración de méritos: protector de las artes, mediador político, benefactor de la nación.

Lamento por la muerte mediante la invocación a la Parca.

Superación de la muerte por la memoria y la posteridad.

Declaración de intención autoral, que explica la composición del poema en lengua vulgar.

La voz que habla se presenta con modestia retórica (“*parvam notionem historiae suae*”), recurso habitual en la tradición clásica para legitimar el discurso sin ostentación.

4. Rasgos lingüísticos y retóricos

El latín empleado pertenece claramente al registro humanístico:

períodos largos y articulados;

abundancia de sustantivos abstractos (gloria, fama, memoria, posteritas);

uso de personificaciones clásicas (Parca, aeternitas);

oposición vida / muerte;

énfasis en la inmortalidad moral frente a la corporal.

No se trata de un latín escolar elemental, sino de una prosa consciente de sus modelos retóricos. La sintaxis es correcta y funcional, y el vocabulario revela familiaridad con el discurso laudatorio de tradición ciceroniana y neolatina.

5. Relación con el poema en castellano

El prólogo latino y el poema forman una unidad funcional. El primero fija los conceptos que el segundo desarrolla poéticamente.

Entre ambos textos se observa una correspondencia sistemática:

corona poética → apóstrofe inicial «¡Insigne Azara!»

memoria eterna → “en los folios extensos de la historia”

Parca inexorabilis → ¿por qué a nuestro pesar la Parca fiera?

Virtud y gloria → tríada valor / protección / gloria

posteridad → fama sempiterna

El poema no repite el prólogo, sino que lo despliega mediante recursos métricos variados, alternando solemnidad, reflexión moral y exemplum histórico.

6. Alcance crítico del hallazgo

La existencia de este prólogo latino obliga a reconsiderar el perfil intelectual de María Francisca. Aunque no puede descartarse la mediación o corrección de manos cultas —práctica habitual en el siglo XIX—, el texto demuestra, como mínimo, una clara conciencia del latín como lengua de autoridad cultural y un dominio funcional de su retórica.

Su inclusión revela:

conocimiento de las convenciones humanistas;

comprensión del valor simbólico del latín;

capacidad para articular un discurso complejo;

voluntad de situar su obra dentro de una tradición culta.

Desde esta perspectiva, el prólogo no puede considerarse un mero adorno, sino una pieza fundamental para entender la ambición intelectual del conjunto.

7. Reflexiones

El prólogo latino que precede a la poesía dedicada a José Nicolás de Azara constituye uno de los testimonios más singulares y

reveladores del corpus atribuido a María Francisca. Su extensión, corrección y función lo convierten en un verdadero umbral humanista que enmarca el poema y le otorga densidad conceptual.

Leído junto al texto castellano, forma una unidad coherente en la que prosa y verso, latín y lengua vulgar, erudición y expresión poética convergen para construir un monumento literario a la memoria de Azara. Este texto confirma que la autora no solo domina los registros de la poesía laudatoria, sino que es capaz de articular una reflexión compleja sobre la gloria, la virtud y la posteridad, inscribiéndose así, con pleno derecho, en la tradición intelectual de su tiempo.

CONCLUSIÓN

Lugar literario y sentido del corpus

1. Una posición literaria específica

Situar la obra de María Francisca en un lugar literario preciso no implica fijarla en un canon rígido ni imponerle jerarquías ajenas a su naturaleza. Significa, más bien, reconocer qué tipo de escritura es la suya, desde dónde se construye y por qué puede y debe leerse como literatura, y no solo como curiosidad biográfica o fenómeno pintoresco.

Su poesía no nace en el ámbito del libro ni de la escritura reflexiva, sino en el espacio vivo de la oralidad. Surge en caminos, posadas, plazas o salones, casi siempre como respuesta inmediata a una situación concreta: una visita, una festividad, una conversación, una pérdida o un gesto de reconocimiento. Durante mucho tiempo, esta circunstancia condicionó su recepción y favoreció lecturas reductoras, centradas en lo anecdótico o en el carácter excepcional de su figura.

El análisis del conjunto demuestra, sin embargo, que esa impresión es incompleta. La improvisación no excluye conciencia formal, ni la oralidad implica ausencia de estructura. Al contrario, el corpus revela una práctica poética sostenida, reconocible en sus procedimientos, en sus elecciones métricas y en la reiteración de temas y fórmulas expresivas. No se trata de ocurrencias aisladas, sino de una actividad poética continuada, ejercida a lo largo de décadas.

2. Entre la oralidad y la literatura escrita

Desde un punto de vista literario, ocupa un lugar intermedio poco atendido por la historiografía. No pertenece plenamente ni a la poesía culta concebida para la imprenta ni a la tradición popular anónima,

sino a un territorio híbrido en el que la voz individual adquiere forma poética sin pasar por los canales habituales de legitimación.

Esta posición contribuye a explicar su posterior invisibilización. La crítica tendió a clasificarla como curiosidad o excepción, más que como autora con rasgos propios y consistentes. Sin embargo, el análisis del corpus revela continuidad temática, recurrencia métrica, estrategias retóricas reconocibles y una clara conciencia del destinatario. Todo ello permite hablar de una voz estable y de una práctica poética identificable.

A esta coherencia interna se suma, de manera significativa, la presencia de ciertos textos paratextuales que ponen de manifiesto una conciencia explícita de organización y de marco discursivo. Sin alterar el carácter oral de la mayor parte del corpus, estos materiales muestran que la autora conoce y maneja —al menos en contextos determinados— los códigos de legitimación literaria de su tiempo.

3. Temas, voz y coherencia del corpus

Leído como conjunto, el corpus muestra una coherencia temática clara y sostenida. Reaparecen de forma constante la reflexión sobre la ceguera, el dolor, la fe, la gratitud, la súplica, la conciencia moral, la ironía ocasional y una observación atenta de los vínculos sociales que articulan la vida cotidiana.

Estos contenidos se expresan mediante una lengua directa, funcional y accesible. La claridad no implica pobreza expresiva, sino adecuación comunicativa: la palabra se ajusta al contexto, al oyente y a la finalidad del acto poético. La oralidad no actúa aquí como límite, sino como principio organizador del discurso y de su eficacia expresiva.

Desde esta perspectiva, el lugar literario no es el de una «poetisa menor» ni el de una autora canónica en sentido estricto. Se trata, más bien, de una voz real del siglo XIX, activa y reconocida en su entorno, técnicamente competente dentro de los moldes que emplea y

representativa de una forma de creación hoy escasamente atendida: la poesía oral individual con conciencia de autoría.

4. Valor y alcance de esta edición

Este libro no pretende ser una edición definitiva ni cerrar el estudio sobre la figura de María Francisca. Su propósito ha sido más modesto y, al mismo tiempo, necesario: reunir, ordenar y leer con atención un corpus disperso, transmitido de forma fragmentaria y durante mucho tiempo interpretado desde perspectivas parciales.

Uno de los valores de esta edición reside en haber devuelto centralidad a los textos. Frente a aproximaciones centradas casi exclusivamente en la biografía o en la excepcionalidad personal de la autora, se ha optado aquí por leer los poemas como poemas: atender a sus formas, a sus recurrencias y a su funcionamiento interno, y situarlos en un marco literario comprensible y verificable.

5. Límites, apertura y continuidad

Este estudio reconoce de forma explícita sus propios límites. El primero de ellos es la naturaleza necesariamente incompleta del corpus: muchas composiciones se han perdido y otras se conservan únicamente a través de testimonios documentales parciales. Aunque los poemas editados proceden de fuentes contrastadas y fiables, no puede garantizarse que lo conservado represente la totalidad ni siquiera el núcleo más significativo de la producción de la autora.

Otro límite deriva de la propia condición oral de estos textos. Separarlos de su contexto de enunciación implica, de manera inevitable, perder parte de su sentido original. El análisis literario permite describir estructuras, procedimientos y recurrencias, pero no puede restituir plenamente la experiencia viva de la escucha: la presencia de quien recita el verso, la relación inmediata con un auditorio concreto, el gesto, el tono, la circunstancia y el momento compartido en que la palabra cumplía su función. Esa dimensión efímera —central en la

recepción contemporánea de esta poesía— se resiste a toda fijación escrita.

Por ello, este libro no se concibe como un punto de llegada, sino como un punto de apoyo: un lugar desde el cual seguir leyendo, preguntando y explorando una obra que, durante demasiado tiempo, ha sido conocida más por su leyenda que por sus textos.

Un hallazgo al final del camino

Cuando este libro estaba ya concluido, apareció un documento que no esperaba encontrar. Durante años había sostenido, a partir de indicios y coherencias, que María Francisca había recibido formación en lengua latina por parte de D. Pedro Gómez de Santiago, catedrático de Latinidad, natural de Manzanares. Faltaba, sin embargo, una confirmación directa.

Ese documento llegó desde el Archivo General de la Región de Murcia, donde se conserva el expediente de D. Pedro Gómez de Santiago. En él se enumeran entre otros muchos datos, los discípulos a los que el citado profesor había enseñado gratuitamente. Entre los mencionados figura, de forma expresa, D.^a Francisca Díaz Carralero, ciega de nacimiento, conocida en Madrid por la ciega de Manzanares.

No se trata de una evocación literaria ni de un testimonio tardío, sino de una mención administrativa, sobria y sin intención biográfica. Y quizá por eso mismo resulta tan reveladora. Confirma que el conocimiento no fue fruto de una excepción inexplicable, sino de un aprendizaje real, sostenido fuera de la enseñanza reglada, a través de una relación humana y gratuita.

Conviene, no obstante, situar este dato en su contexto. En la enseñanza humanística del siglo XIX, el aprendizaje del latín no se limitaba a la adquisición de reglas gramaticales. Implicaba el trabajo constante con textos, muy a menudo en verso, y una atención particular al ritmo, a la estructura y a la corrección formal. Enseñar latín suponía educar el oído, afinar la expresión y distinguir entre decir y decir bien. De forma inseparable, esa enseñanza incorporaba nociones prácticas de retórica y de versificación, no como teoría literaria autónoma, sino como parte natural del dominio de la lengua.

Este marco ayuda a comprender mejor las palabras que la propia María Francisca había dejado escritas años antes. En una de sus

décimas autobiográficas, al referirse a su formación, afirmaba con claridad:

Siempre tuve afición a la poesía,
educación ninguna he recibido;
sólo celo e inclinación mía
en la lengua latina me ha instruido
un preceptor cuya sabiduría
le hace en esta provincia conocido,
y en el año cuarenta, examinada,
por el mismo quedé certificada.

La formulación resulta reveladora por lo que afirma y por lo que excluye. María Francisca niega toda educación académica, pero reconoce una enseñanza concreta y bien delimitada: la de la lengua latina. Leídas a la luz del expediente conservado y del contexto pedagógico de la época, sus palabras no sugieren una formación literaria sistemática, pero sí permiten comprender cómo una enseñanza lingüística rigurosa pudo contribuir a consolidar la conciencia formal que muestran sus poemas.

Reconocer esta posibilidad no reduce la originalidad de su voz ni resta valor a su capacidad creadora; al contrario, ayuda a entender cómo un talento natural pudo afianzarse sin perder su carácter propio.

Este hallazgo no modifica la lectura de los textos ni pretende cerrar su interpretación. Llega, simplemente, cuando el trabajo estaba hecho, como ocurre a veces con las respuestas que aparecen no para demostrar nada, sino para comprender mejor.

Por comision de la Academia Geo-latina de Madrid, en el
año de 1827 fué examinador de D. Francisco Dócto y de D. Joaquín
Siliaga, hoy catedrático de esta asignatura en Vitoria de la
Plaza. En los muchos discípulos que ha enseñado goza y
distingue D. Francisco Díaz Encalado ciego de nacimiento
conocido en Madrid por la ciega de Morramang.

Expediente de D. Pedro Antonio Gómez de Santiago
“Catedrático propietario de latín y castellano”
(Archivo Histórico de Murcia)

EPÍLOGO

Una voz que merece memoria

El trabajo realizado aquí no ha querido demostrar que María Francisca fuera una gran poeta en el sentido en que la historia literaria suele consagrar a sus nombres canónicos. Tampoco ha pretendido convertir su vida en un ejemplo edificante ni idealizar su figura. Su propósito ha sido otro, más discreto y más exigente: acercarse con atención a una voz real, situada en su tiempo, y preguntarse por qué, habiendo sido escuchada, reconocida y buscada durante décadas, terminó desdibujándose hasta casi desaparecer.

La lectura conjunta de sus poemas y de los testimonios que los acompañan permite afirmar algo sencillo, pero esencial: fue una poeta viva en su época. Fue escuchada, requerida, recordada; supo responder con palabras medidas, con ingenio y con conciencia del destinatario. Conocía los recursos de la lengua que empleaba y los utilizaba con eficacia dentro de los moldes que tenía a su alcance. No escribió desde los márgenes por decisión propia, sino porque la literatura institucional de su tiempo no tenía un lugar para una mujer ciega, pobre y formada fuera de la enseñanza reglada. Su poesía nació en la oralidad, se sostuvo en la presencia y dependió de vínculos frágiles: la escucha, la memoria, la transmisión ajena.

La paradoja que atraviesa toda su trayectoria no es la falta de reconocimiento, sino su fragilidad. Fue admirada por viajeros, citada por escritores, celebrada en periódicos, convocada por instituciones y recordada durante décadas. Y, sin embargo, ese reconocimiento no se tradujo en una continuidad lectora estable. Su obra quedó suspendida entre la voz y el papel, entre la admiración y el olvido. No desapareció de golpe: se fue apagando lentamente, a medida que se extinguían también las formas de transmisión que la habían sostenido.

Este libro no pretende enmendar la historia ni clausurar su interpretación. Aspira, más modestamente, a devolver densidad y complejidad a una figura reducida durante mucho tiempo a una imagen. Leerla hoy no significa idealizarla ni convertirla en excepción ejemplar, sino reconocerla como lo que fue: una poeta real, con límites y con oficio, que habló desde un lugar frágil y, aun así, supo hacerse oír.

A veces, hacer justicia no consiste en engrandecer ni en minimizar, sino en detenerse. Volver a leer despacio. Escuchar sin prejuicios una voz antigua que aún resuena. Quizá eso baste para que deje de ser solo un recuerdo y recupere algo de su presencia.

Porque hay voces que no piden monumentos ni consagraciones, sino algo más sencillo y más hondo: ser recordadas con atención.

Quizá no se trate de corregir el pasado, sino de escuchar lo que ya fue dicho y quedó suspendido. A veces, una voz no desaparece porque no merezca memoria, sino porque nadie se detuvo a reunirla.

Y así pasó unos veinte años hasta su muerte acaecida en Manzanares el año 1894. Al presente nadie se acuerda de ella; pocos serán los que aun hagan memoria de haberla visto u oído, y es probable que no haya un escritor que reúna los datos concretos de su vida para hacer una biografía sin duda interesantísima y contribuir así a colocar a la notable ciega en el catálogo de las mujeres españolas notables y dignas de pasar a la Historia con perfecta justicia.

Fragmento final del artículo "La ciega de Manzanares"
Diario de la Marina, (Madrid) 28 de abril de 1922.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Las poesías editadas en este volumen, así como los datos empleados para contextualizar la figura de María Francisca Díaz Carralero Rodelgo y aproximarse a su recepción literaria, social y cultural, proceden de un conjunto amplio y heterogéneo de testimonios hemerográficos, literarios y documentales de los siglos XIX y comienzos del XX.

La relación que se presenta a continuación recoge las principales cabeceras, obras y fondos de referencia utilizados como marco documental de la edición, organizado por tipologías.

Fuentes hemerográficas y periódicas (siglo XIX)

- *El Alhambra* (1840).
- *El Guardia Nacional* (1840).
- *Fray Gerundio* (1841).
- *El Heraldo* (1843, 1846).
- *El Clamor Público* (1845, 1850, 1851).
- *La Esperanza* (1847, 1850).
- *La España* (1850).
- *El Observador* (1850, 1851).
- *La Ilustración* (1850).
- *La Ilustración Mexicana* (1851).
- *La Tribuna del Pueblo* (1851).
- *La Mujer* (1852).
- *Ilustración Filipina* (1859).

- *La Crónica de Gerona* (1864).
- *Diario de Córdoba* (1864).
- *La Discusión* (1865).
- *La Iberia* (1865).
- *Gil Blas* (1868).
- *El Día* (1890).
- *La Dinastía* (1890).
- *El Liberal* (1894).
- *La Correspondencia de España* (1894).
- *El Guadalete* (1894).
- *Blanco y Negro* (1894).
- *St. Paul Daily Globe* (1895).

Libros de viajes, memorias y testimonios literarios

- Borrow, George. *The Bible in Spain* (1843).
- Gautier, Théophile. *Voyage en Espagne* (1843).
- Dumas, Alexandre. *Espagne et Afrique. Lettres choisies* (1847).
- Clark, William George. *Gazpacho: or Summer Months in Spain* (1850).
- Escalante, Amós de. *Del Manzanares al Darro* (1863).
- Davillier, Charles, y Doré, Gustave. *Voyage en Espagne* (1862).
- Díaz Pérez, Nicolás. *De Madrid a Lisboa: impresiones de un viaje* (1877).

Obras poéticas, críticas y ensayísticas relacionadas

- Glorias de Azara en el siglo XIX, primera parte (1852).
- García de Quevedo, Heriberto. *Obras poéticas y literarias* (1863).
- León, Rogelia. *Auras de la Alhambra* (1867).
- Bono Serrano, Gaspar. *Miscelánea religiosa, política y literaria* (1870).
- Huidobro, Luis Segundo. *Obras escogidas* (1870).
- Criado Domínguez, Juan Pedro. *Literatas españolas del siglo XIX* (1889).
- Galdós, Benito Pérez. *Episodios Nacionales. Prim* (1906).

Estudios históricos y documentación posterior

- Rivas Santiago, Natalio. *Retazos de Historia* (1952).
- Pemán, José María. *Doctrina y oratoria* (1953).
- Archivo del Excmo. Ayuntamiento de Manzanares.
- Archivos parroquiales de Manzanares.
- Artículos y estudios locales publicados en programas culturales, revistas y prensa del siglo XX.

Nota metodológica final

El volumen se concibe como una edición crítica de carácter introductorio, orientada a dar a conocer la figura y la obra de la autora en su contexto. No aspira a constituir una obra de referencia exhaustiva, sino a ofrecer una lectura fundamentada que permita comprender su trayectoria y su recepción, y que deje abiertas futuras líneas de investigación.