

# **La voz poética de María Gertrudis Hore: mecanismos de enunciación e identidad autorial**

**The poetic voice of María Gertrudis Hore:  
enunciation and self-fashioning**

MARÍA D. MARTOS PÉREZ

UNED

<https://orcid.org/0000-0003-3994-4941>

*CESXVIII*, núm. 32 (2022), págs. 43-83

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.32.2022.43-83>

ISSN: 1131-9879

ISSNe: 2697-0643



Universidad de Oviedo



INSTITUTO FEIJOO DE  
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

## RESUMEN

Este artículo estudia la producción poética de M.<sup>a</sup> Gertrudis Hore desde el análisis pragmático y la teoría de mundos posibles. El objetivo de este trabajo es analizar cómo se conforma, a lo largo de su trayectoria, el universo textual de sus poemas, atendiendo a la voz enunciativa y a qué modelos de mundo plantea. La poesía de autoría femenina se ha estudiado poco como discurso que participa de la reivindicación de la condición autorial y que construye a lo largo de la historia una identidad y subjetividad agente de las mujeres frente al sujeto masculino que monopoliza la tradición literaria. En este marco, el segundo objetivo de análisis son los mecanismos de autorrepresentación de esta escritora y los elementos de afirmación y ocultación de autoría sobre los que se construye su discurso poético.

## PALABRAS CLAVE

Enunciación, voz poética, autorrepresentación, primera Edad Moderna, María Gertrudis Hore.

## ABSTRACT

This paper analyzes the poetic voice of Gertrudis Hore from a pragmatic analysis and *world creation* theory. Throughout her poetic career, we study the textual universe of her poems, what models of the world they contain, who enunciates it and who makes it up discursively. Female-authored poetry has seldom been studied as a discourse that asserts authorial position, and that has constructed a history of subjective agency for women confronting literary tradition's dominant male authorial subject.

## KEYWORDS

Enunciation, poetic voice, self-fashioning, early modern age, María Gertrudis Hore

*Recibido:* 9 de septiembre de 2021. *Aceptado:* 15 de noviembre de 2021.

Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación BIESES 6 *Comunidades femeninas y escritura en la España de la primera edad moderna*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2019-106471GB-I00.

## María Gertrudis Hore y su voz poética en una tradición literaria femenina: propuesta de análisis

En una mirada histórica y diacrónica sobre el trazado de una tradición literaria femenina, el perfil autorial de las escritoras españolas en el siglo XVIII incorpora nuevas notas a la par que mantiene elementos de continuidad<sup>1</sup>. En esta cadena de producción literaria, María Gertrudis Hore es una de las voces poéticas más interesantes del siglo XVIII. Su obra ha sido analizada con rigor en las últimas décadas por Constance Sullivan, primero, y Frédérique Morand, después, cuyos estudios biográficos y edición de los textos han iluminado definitivamente la figura de esta escritora<sup>2</sup>. La clásica semblanza que ofrecía Emilio Palacios en *La mujer y las letras* (s. p.)<sup>3</sup> se ha matizado posteriormente gracias a la nueva documentación encontrada. Hore (1742-1801) destaca tanto por su trayectoria vital como creadora, esencialmente poética. De padres irlandeses afincados en Cádiz y dedicados al comercio, Gertrudis se casó con 20 años, el 15 de agosto de 1762, con el también irlandés y socio de su padre, pero nacido en España, Esteban Fleming. Cádiz era una urbe dinámica, conformada por una poderosa burguesía de negocios a cuya élite perteneció esta escritora. Lo más notable de su trayectoria vital es que ingresó en un convento de clausura cuando tenía aproximadamente 36 años, antes de junio de 1778<sup>4</sup>, estando casada. Se ha especulado mucho sobre las razones de su profesión religiosa y que ésta viniera motivada por unos amores adúlteros. La escritura la acompaña durante toda su vida y se acompasa, como

<sup>1</sup> Nos sirve de marco el trabajo de Anne J. CRUZ, «Teresa Guerra, poetas entre el Barroco y la Ilustración», *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011), págs. 297-312.

<sup>2</sup> Fue pionero el trabajo de Russell SEBOLD, «La pena de la Hija del Sol: realidad, leyenda y romanticismo», en Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, NE: Society of Spanish American Studies, 1984, págs. 295-308. Mientras último este artículo me llega noticia de la publicación de un último estudio de F. MORAND, en el que localiza nuevas versiones de poemas y da nuevas informaciones de la trayectoria de la autora: Frédérique Morand, *El Manto y el Cálamo. La Hija del Sol (sor María Gertrudis de la Cruz Hore) y su comunidad en la segunda mitad del XVIII en Cádiz*, Sevilla, Caligrama, 2022.

<sup>3</sup> Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2002.

<sup>4</sup> Frédérique MORAND, *Una poetisa en busca de libertad: María Gertrudis Hore y Ley (1742-1801)*. *Miscelánea y taraceas de versos, prosas y traducciones*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2006, pág. 47.

veremos, a los distintos espacios vitales que determinaron su biografía. Intervino en el sistema literario de su momento, publicando en la prensa madrileña, sobre todo, en las décadas finales del siglo y dejó testimonio amplio de su participación activa en la sociedad literaria de su momento, en un nutrido corpus de poesía impresa y manuscrita. Su larga trayectoria literaria, que se extiende 40 años, permite trazar un mapa de la expresión poética femenina en la segunda mitad del siglo XVIII. Escribió poesía amorosa, religiosa, ocasional y confesional, que se inscriben en las tendencias dominantes del momento, desde la estética tardobarroca a la intensidad expresiva que avanza el romanticismo<sup>5</sup>.

La poesía de autoría femenina se ha estudiado poco como discurso que reivindica la posición de las mujeres en el mundo, y dentro de él en el de las letras, y que construye a lo largo de la historia una identidad y subjetividad agente frente al sujeto autorial masculino que monopoliza la tradición literaria<sup>6</sup>. Desde esta premisa el planteamiento de análisis que proponemos en este trabajo acude a herramientas del análisis del discurso, pragmáticas y cognitivas, con el objetivo de estudiar cómo el cambio de sujeto de la enunciación (sujeto autorial en el plano real y sujeto enunciativo en el plano ficcional) implica un cambio en los mecanismos de producción y recepción de ese discurso<sup>7</sup>. Una primera propuesta sobre estos mecanismos de la voz poética femenina la planteé en MARTOS, «La enunciación lírica» y «The poetic voice»<sup>8</sup>. La poesía de María Gertrudis Hore ofrece un campo de exploración muy interesante de los mecanismos enunciativos que dialogan con la identidad autorial y que analizaremos en torno a tres ejes de indagación: primero, en qué medida las modulaciones enunciativas implican cambios en los mecanismos de producción u recepción de su discurso poético; segundo, cuáles son los mecanismos de autorrepresentación de Hore en su

---

<sup>5</sup> Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, «El Parnaso poético femenino en el siglo XVIII: escritoras neoclásicas», en Lucía Montejo y Nieves Baranda (eds.), *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Madrid, UNED, 2002, págs. 85-121; Frédérique MORAND, «Influencias medievales y originalidad en la literatura española de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis Hore», *Anales de literatura española*, 23 (2011), págs. 67-93.

<sup>6</sup> Biruté CIPLJAUSKAITĖ, *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004.

<sup>7</sup> Iris M.ª ZAVALA y Myriam DÍAZ DIOCARETZ (eds.), *Breve historia feminista de la literatura española: (en lengua castellana)*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1993-2000. 6 vols. Vol. I. Teoría feminista, discursos y diferencia: enfoques feministas de la literatura española, Madrid, Anthropos, 2011 (1.ª edición 1993), págs. 68-69.

<sup>8</sup> María D. MARTOS PÉREZ, «La enunciación lírica en las *Rimas varias* (1646) de sor Violante do Céu», en Nieves Baranda y M.ª Carmen Marín (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014, págs.423-438; «The poetic voice», en Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), *Early Modern Spanish Women Writers*, New York, Routledge, 2017, págs. 135-152; «La voz poética», en Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), *Las escritoras de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid, Editorial UNED, 2018, págs. 225-248.

discurso y los elementos de afirmación u ocultación de su identidad; y, tercero, en qué medida transforma los patrones enunciativos de una tradición poética «masculinizada».

El análisis que propongo se asienta, por tanto, en dos bases teóricas: el análisis pragmático del discurso y la teoría de los mundos posibles.

El discurso literario y la tradición cultural que lo sustenta se ha forjado desde la perspectiva masculina, por lo que cuando la voz femenina irrumpe como agente de la enunciación modifica tanto los patrones discursivos homogeneizados en torno a una voz masculina como la visión del mundo que se proyecta desde el discurso poético. Los conceptos de la crítica feminista dialógica toman como centro el lugar desde el que se afirma la enunciación, esto es, la intersección entre el sujeto que habla y el sujeto que escribe<sup>9</sup>. Nos interesa, por tanto, estudiar cómo se textualiza en el poema el punto de vista de las mujeres, los constructos de su voz y la conciencia estratégica desde la que escribe. Analizaremos tanto los roles enunciativos que configuran la identidad del sujeto poético<sup>10</sup> como las proyecciones en el texto del sujeto autorial, a través de los mecanismos discursivos de afirmación u ocultación que dejan su rastro en la enunciación, y que en el caso de Hore ofrece modulaciones muy interesantes a lo largo de su trayectoria literaria. En términos diacrónicos, la escritora se acerca al lenguaje desde el exterior, pues es el hombre y su posición el que se ha apropiado del discurso. Por tanto, las mujeres tienen que posicionarse en ese lenguaje y en la tradición cultural en que se expresa. La crítica feminista baraja tres alternativas estratégicas en el papel de la mujer como sujetos productores: a) la aceptación de los códigos; b) la adaptación o reconceptualización de los mismos; o, finalmente, c) el rechazo y la transgresión<sup>11</sup>.

La segunda dimensión del análisis del discurso que incorporamos a este estudio tiene que ver con la situación discursiva y la teoría de los mundos textuales<sup>12</sup>, de la que destacamos la propuesta de Elena Semino<sup>13</sup>. En el ámbito

---

<sup>9</sup> Myriam DÍAZ-DIOCARETZ, «La palabra no olvida de dónde vino. Para una poética dialógica de la diferencia», en Iris Zavala y Myriam Díaz Diocaretz (coords.) *Breve historia feminista de la literatura española: (en lengua castellana)*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer, vol. I, 2011, págs. 77-124, pág. 90.

<sup>10</sup> Karlheinz STIERLE, «Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin», en Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999, págs. 203-268.

<sup>11</sup> DÍAZ-DIOCARETZ, «La palabra no olvida», pág. 96.

<sup>12</sup> Estos acercamientos se enmarcan en la corriente de análisis de la Poética cognitiva, que incorpora la lingüística cognitiva y la psicología al análisis literario, ampliando las posibilidades de la estilística. Son fundamentales los trabajos de Peter STOCKWELL, *Cognitive Poetics. An introduction*, Londres, Routledge, 2000; y *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

<sup>13</sup> Elena SEMINO, *Language and world creation in poems and other texts*, Londres-Nueva York, Longman, 1997, págs. 4-8; 38-41.

hispanico apenas hay análisis en este sentido, excepto el de Luján Atienza<sup>14</sup>, que sigo muy de cerca en estas páginas.

La lectura e interpretación de un texto implica, según el modelo cognitivo idealizado de van Dijk<sup>15</sup>, en primer lugar, la asignación de un referente al sujeto enunciador, de forma que cada uno de nosotros, como lectores, posee un esquema previo de cómo funciona el discurso y, a partir de él, asigna al enunciador un papel determinado. En el caso del discurso poético, esta asignación de referente es más problemática y depende del grado de ficcionalización del poema. La teoría del contexto de van Dijk propone la distinción de dos modelos mentales (situacionales o semánticos y contextuales o pragmáticos), que se definen por las siguientes categorías: a) escenario o coordenadas espacio-temporales; b) participantes (identidades, roles y relaciones); c) acciones y d) objetivos. Estos modelos mentales están lógicamente influidos por factores socioculturales de diverso tipo (clase social, género, etnia, etc.), y conforman la base sociocognitiva de los miembros de una comunidad interpretativa<sup>16</sup>. En este sentido, analizaremos en los poemas de Hore cómo se problematiza la identidad del enunciador lírico y qué tipo de marcos se activan para decodificar el poema. La variabilidad que observamos en los textos de un autor/a es mucha y puede abarcar enunciadores claramente identificados como ficticios, enunciadores sobre los que pesan distintos grados de indeterminación, hasta un yo poético cuyo referente es la misma escritora como sujeto histórico<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Ángel Luis LUJÁN ATIENZA, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco-Libros, 2005; y «Elementos para un análisis cognitivo del discurso poético», *Verba Hispanica*, 26.1 (2019), págs. 213-232.

<sup>15</sup> Teun A. van DIJK, *Discurso y Conocimiento: una aproximación sociocognitiva*, Barcelona, Gedisa, 2016.

<sup>16</sup> La propuesta de Van Dijk relaciona las estructuras del texto con las estructuras cognitivas y sociales, en tres estadios: análisis cognitivo de los modelos mentales, análisis social de la interacción y situación comunicativa, y análisis discursivo. Su teoría, que pone en relación estos los modelos mentales con las estructuras del discurso, maneja dos conceptos relevantes: el dispositivo K (*K-device*) y el fondo común (*common ground*) (DIJK, *Discurso y Conocimiento*, cap. 7). El *K-device* es un módulo que pertenece a los modelos de contexto y calcula el conocimiento que es familiar para los interlocutores y forma parte de su fondo común, por lo que no necesita ser codificado en el discurso verbalmente, frente a un conocimiento que pueda ser nuevo y, por tanto, textualizado o afirmado en el discurso. Los textos literarios codifican, mediante selección, especificación o inferencia, cuáles son los lugares, tiempos, personas, objetos, fines que recrean las experiencias y la representación intersubjetiva de los interlocutores, sobre una base cognitiva que consiste en vincular lo que se sabe y lo que no.

<sup>17</sup> La conclusión del análisis de Luján Atienza nos sirve de punto de llegada: «en el poema no podemos hacer asignaciones a priori sobre la identidad de los hablantes, como sí ocurre en la generalidad de tipos discursivos; para cada poema debemos tomar una decisión distinta en cuanto a la asignación del hablante, guiados por el principio de relevancia, sin presuponer nada. Esto ha llevado a algunos autores a concluir que la lírica no es un género sino una expresión de resistencia a los modos del lenguaje» (LUJÁN ATIENZA, «Elementos para un análisis cognitivo», pág. 223).

Por tanto, la producción de significado sobre el poema resulta, del conocimiento y sistema de convenciones que poseen los miembros de una comunidad cultural o epistémica y, en nuestra opinión, «la escritura de la mujer no puede estudiarse a fondo sin tomar en cuenta su relación directa con la realidad histórica que prescribe las funciones del rol femenino y con las prácticas discursivas de los ámbitos culturales dominantes»<sup>18</sup>. La ambigüedad o indefinición es un recurso fundamental en la creación discursiva de las escritoras de la primera Edad Moderna<sup>19</sup> para alcanzar una afirmación atenuada, si se me permite la contradicción, de las transgresiones del mundo que presentan en sus textos. De ahí que sus poemas sean, en muchas ocasiones, enunciaciones que insinúan diversas implicaturas que suelen estar lejos de una rotundidad comunicativa, pero que dejan una huella textual que remite a la activación de marcos diversos en el lector. Este rasgo tiene que ver también con la tipología misma del discurso poético, que se acentúa, en mi opinión, en las estrategias autoriales femeninas, pues «la poesía, a diferencia de otros tipos textuales, presenta una estructura más lagunar, con menos marcas de cohesión superficial, lo que obliga al lector a implicarse en mayor grado en la creación de sentido, y a generar marcos interpretativos o modelos de mundo que subvierten o al menos ponen en cuestión los modelos prototípicos»<sup>20</sup>.

Esta situación del enunciado la analizaremos, pues, desde las claves que la teoría feminista viene señalando sobre el enunciado, en tres direcciones: el sistema de convenciones que rigen las expectativas culturales y los modelos normativos del uso del lenguaje; las constricciones metatextuales y lingüísticas frente a los modelos de innovación; y, en tercer lugar, los mecanismos de aceptación, adaptación o rechazo de los códigos. En la poesía de Hore cobran gran relevancia una serie de estrategias metatextuales, entre las que sobresale pseudónimo, cuyas razones y motivacioneses preciso analizar en su contexto socio-histórico. Este discurso poético sólo puede entenderse en su complejidad en esa intersección de lo textual con lo extratextual, en que confluye el sujeto empírico (autora), el sujeto que escribe (que no siempre se reduce al sujeto empírico), y el sujeto de la enunciación (ficcionalizado en mayor o menor grado), con el objeto de fijar qué proyecto estético tiene ese sujeto y cómo éste dialoga con una comunidad interpretativa específica. Estas voces de la enunciación, siempre desde una posición relacional con las distintas instancias discursivas que intervienen en el poema, textualizan un proceso de reapropiación, neutralización o restauración de un punto de vista y de una manera de estar en el mundo. La enunciación

---

<sup>18</sup> DÍAZ-DIOCARETZ, «La palabra no olvida», pág. 95.

<sup>19</sup> MARTOS, «The poetic voice», págs. 138-139.

<sup>20</sup> LUJÁN ATIENZA, «Elementos para un análisis cognitivo», pág. 218.

puede desafiar marcos y expectativas comúnmente aceptadas, puede cuestionarlos desde el humor, la ironía y la sátira, puede apoyarlos o discutirlos. De todo ello encontraremos sobradas muestras en el discurso poético de Hore, que nos ayudará a entender mejor la conformación de la autoría femenina en la primera Edad Moderna.

### Claves autoriales y discursivas

La autoría de María Gertrudis Hore se desdibuja o emerge de una serie de mecanismos que juegan con la ocultación y el desvelamiento a lo largo de su trayectoria vital y literaria, los cuales dialogan directamente con las dificultades que pesaban sobre las mujeres como sujetos autoriales. Apenas optó por firmar sus obras con su nombre, y la mayor parte de veces sus textos se dieron a conocer como anónimos o bajo pseudónimos. La gradación, en una escala de la ocultación a la afirmación, va desde el anonimato, con los matices que veremos, al uso de criptogramas con las iniciales de su nombre (M.G.H. o D.M.G.H., su nombre religioso sor María Gertrudis de la Cruz de Hore), el uso del pseudónimo, H.D.S. (*la Hija del Sol*), también bajo la fórmula de criptograma. No olvidemos que el uso de pseudónimos y nombres propios femeninos, más vulgares, poéticos o exóticos, es una moda que abunda en los periódicos y revistas femeninas, y que se consolidará en el siglo XIX<sup>21</sup>. No obstante, en el uso de estos mecanismos de atenuación de la identidad no prescinde Hore de la perspectiva género en la mayor parte de los casos, con un claro propósito, explícito muchas veces y otras más velado, pero casi siempre presente, de reivindicar la condición femenina: la identidad sexual no era la razón del uso de mecanismos de ocultación, es decir, hay una voluntad en Hore de construir el discurso desde una voz y perspectivas femeninas, pero sí oculta su nombre por razones que probablemente vienen determinadas por sus avatares vitales.

Hay algunas claves de escritura en la trayectoria de Hore que fijan los parámetros de análisis de los modos de enunciación que abordaremos seguidamente.

La transmisión textual de la obra de un autor o autora cuenta una historia *per se* de la manera en que ese sujeto histórico se relacionó con el sistema literario de su tiempo. La poesía de Hore se difundió tanto impresa como manuscrita, y estos dos cauces convivieron a lo largo de su trayectoria. Por su diferente contexto pragmático, de escritura y recepción, consideramos eficaz esta división impreso/manuscrito para nuestro análisis. Algunas de sus poesías, no todas, y,

---

<sup>21</sup> M.<sup>a</sup> del Carmen SIMÓN PALMER, «La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, págs. 91-97; pág. 94.



además, censuradas, fueron publicadas a finales del siglo XIX en la BAE por Leopoldo Augusto de Cueto<sup>22</sup>, y después por Serrano y Sanz en sus conocidos *Apuntes para una biblioteca de Escritoras Españolas*<sup>23</sup>. La edición moderna de toda su obra ha sido llevada a cabo por Morand<sup>24</sup>.

Cueto habla de «un tomo de poesías, antes de entrar al convento» así como un legajo manuscrito con obras posteriores, además de varias composiciones que corren impresas, como traducciones de salmos y del *Mater dolorosa*, una novena a la esperanza, etc.<sup>25</sup>. Adolfo de Castro incidía también en la idea de una producción poética más amplia antes de profesar. Y ambos dejan constancia de que la autora quemó parte de sus escritos: «Doña María Gertrudis de Hore durante su matrimonio escribió muchas obras poéticas, bizarrías de su gallardo ingenio: algunas compuso después en el claustro, pero pocas. Estas y varios escritos piadosos han quedado inéditos, luchando en vano con el polvo y el olvido. Muchos quemó; otros quiso que se quemasen, pero no fue obedecida. Estimaba tan poco sus obras y las arrojaba tan desviadas de sí que apenas parecía que las había tocado, sino que por sí mismas se hicieron y sin ella»<sup>26</sup>. Los papeles que se salvaron se deben a la intervención de su confesor, Pedro Chaves de la Rosa, quien «de los versos que quedaron se formó un tomo en 4.º, y este, juntamente, con un legajo de varias obrillas piadosas, lo dejó a su confesor»<sup>27</sup>. Recordamos fácilmente el caso de otras autoras que quemaron su obra, como Marcela de San Félix, María Igual o Rosalía de Castro, bien por arrepentirse de lo que en ellas trataron en un momento posterior de su vida, bien por otras razones diversas que tienen con ver con una relación conflictiva con la escritura determinada por la dificultad de legitimación de la dedicación a las letras.

En lo que a espacios de escritura se refiere, la trayectoria de Hore se divide claramente en dos etapas: su vida como seglar, primero, y su vida conventual, después, cuando profesa como monja en el Monasterio de Santa María de Cádiz, en junio de 1778. La singularidad del caso es notable, pues Hore ingresó en el convento siendo casada, no viuda, y necesitó para ello la licencia de su esposo. En cuanto a temas, su producción religiosa se concentra en el espacio conventual, ligada a la vida de la comunidad, y en el momento inmediatamente previo a ingresar en la clausura. Los temas de interés público y una lírica más

<sup>22</sup> Leopoldo Augusto de CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo II, Madrid, Rivadeneyra, 1871, págs. 553-559.

<sup>23</sup> Manuel SERRANO Y SANZ, *Apuntes para una biblioteca de Escritoras Españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Atlas, 1975, págs. 523-532.

<sup>24</sup> Una poetisa en busca de libertad, págs. 143-356.

<sup>25</sup> CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, t. II, pág. 553.

<sup>26</sup> Adolfo de CASTRO, *Historia de Cádiz y su provincia*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1858, págs. 796-797, véanse págs. 796-797.

<sup>27</sup> CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, t. II, pág. 554.

introspectiva, sin embargo, recorren toda su trayectoria, de vida pública y de clausura, y muestran a una escritora atenta a su realidad más inmediata, la del Cádiz del Setecientos, y con el propósito de reivindicar su lugar y el papel de las mujeres en la cultura de su tiempo. La participación de la poeta en los espacios de escritura pública o formal no se vio condicionada por la clausura, pues fue en su reclusión monástica cuando publicó sus poemas en la prensa madrileña, bajo el pseudónimo de *H.D.S.*, mientras que los escasos textos que publicó con su nombre real fueron religiosos.

Además, este juego continuo entre la ocultación y el desvelamiento de la autoría no fue óbice para que Gertrudis fuera identificada por sus coetáneos como escritora. Publicó con los impresores más relevantes del Cádiz de la segunda mitad del XVIII, Manuel Ximénez Carreño, Joseph Niel y Manuel Espinosa de los Monteros, así como tuvo una intensa actividad literaria, sólo comparable con otra autora, María Martínez Abello, en los periódicos del Madrid de las últimas décadas del siglo.

Algunos poemas apuntan también a la presencia de la autora en espacios públicos de sociabilidad literaria, aunque hasta ahora no se ha encontrado documentación que pueda ilustrarlo con mayor profundidad. Es el caso de su participación en una tertulia en Cádiz, y parece que otra en Madrid, que dejó su huella literaria en una serie de tres poemas: un poema epistolar a sus amigas de una tertulia gaditana (*Despedida que dejó escrita al marchar a Cádiz*), la *Respuesta de don Gonzalo de Cañas* y la *Respuesta de la Hija del Sol*. Como ha estudiado Morand<sup>28</sup> —aunque es casi inexistente la información documentada que se conoce de este contexto—, Gonzalo de Cañas, matemático y astrónomo, fue profesor en la Academia de Guardia Marina, y menciona a Hore como asidua a estas tertulias de mayoritaria presencia femenina. En estos tres textos se identifica el sujeto lírico como «tertuliana», en un espacio de sociabilidad literaria y en un contexto donde las protagonistas de ese intercambio cultural son mujeres (nos referiremos a estos textos en las páginas siguientes).

Desde el punto de vista del marco de referencia que pueden activar los poemas enunciados desde la primera persona, es útil la distinción entre textos codificados desde un «yo seglar» frente a los enunciados por un «yo devoto», que se correlacionan, además, con determinadas elecciones en la temática (profana, circunstancial, amorosa o religiosa), el subgénero poético y la forma métrica.

La anacreóntica «Amado primo mío», que quedó manuscrita (Ms. 3715, BNE, ff. 243r-244r), ilumina esta dualidad y sus consecuencias en la configuración del sujeto autorial. La rúbrica que encabeza el poema es fundamental para

---

<sup>28</sup> Frédérique MORAND, *Doña María Gertudis de Hore, 1742-1801. Vivencia de una poetisa gaditana entre el siglo y la clausura*, Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2004, págs. 71-72 y 106-121.

activar el marco de lectura: *Habiendo ido Don Rafael Hore, enviado por una amiga de la Autora a pedirla a ésta las Poesías que había compuesto en el Siglo, le respondió en el mismo torno con la siguiente Anacreóntica*. El poema se presenta como un diálogo entre un tú identificado como Rafael de Hore, y, por tanto, el yo lírico se correlaciona con la voz de la autora, que, además, tematiza en el discurso su propia trayectoria literaria. El sujeto poético divide ésta en dos momentos y ámbitos temáticos muy bien diferenciados; primero, la poesía profana («profanos asuntos»), asociada a su «yo seglar» y al amor humano:

Las rosas con que Venus  
me coronó algún día  
vi caer deshojadas  
pisadas y marchitas;  
Abandoné de su hijo  
la Deidad fementida  
y del Amor Divino  
me hice dichosa Víctima.  
De Mirtilos y Ergastos  
olvidé las noticias  
y al Pastor más amante  
le dediqué mi vida.

Y, en segundo lugar, las «poesías místicas», entregadas al «Amor Divino», que son las únicas que están legitimadas —«permitidas»—, en su situación de profesión religiosa:

Tú no has de contentarte  
con místicas Poesías  
que son las que a mi pluma  
les están permitidas.

El tú interlocutor inmediato, su primo, es también un tú genérico, son todos los lectores, a los que la autora avisa de que el destino que ha dado a sus obras profanas ha sido el de la destrucción y el fuego («pues de mis antiguos papeles / no quedan ni aun cenizas»):

Rompí, o entregué al fuego  
cuanto serme podía  
fomento a unas memorias  
ya de mi aborrecidas.

Esta escisión entre un sujeto poético seglar y religioso opera en el ámbito de difusión y refleja una relación compleja con el proceso de escritura que, en primera instancia, hace a la autora rechazar su producción profana y, quizá, no publicarla, pero indudablemente no deja de escribirla. El único poema manuscrito de Hore que está fechado, la copla que empieza «Del riguroso enero»<sup>29</sup> (Ms. 4061, BNE, ff. 247r-248v) está datado en «Enero 26 de 96. Cádiz» y firmado por «D.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> G. de Hore, religiosa en Santa María». Narra en tercera persona la amistad estrecha entre Fenisa y Melania, con un lenguaje y tópicos propios de la lírica amorosa, que no deja de recordar en algunos versos los acentos de cierto refinamiento amoroso sáfico. La ambientación y tópicos del poema están lejos de los parámetros de un «yo devoto»:

¡Oh Sol! tu luz esconde  
por no ver su inconstancia,  
ô turbido Océano  
ronco en tus Olas brama.  
Acompañad mi pena,  
sentid, sentid mis Ansias,  
y llevadle mis quejas  
a la ingrata Melania.

El contenido amoroso muy probablemente determinó que esta copla no se imprimiera, a diferencia, por ejemplo, de las glosas manuscritas, que se escribieron en fecha muy cercana a este poema y que se imprimieron en Cádiz por Manuel Ximénez Carreño, Calle Ancha, s.a. (*Aplaca, mi Dios, tu enojo*, «Señor, ante tu presencia»; *Ave, adorada MARÍA*, «Ave, oh madre, en quien confía»; y *Purísima Concepción*, «Hermosa reina del Cielo»; se comentarán en las siguientes páginas). Si la anacreóntica data de 1796, estas glosas están fechadas entre 1800 y 1801, en que la fiebre amarilla asoló Cádiz y, por tanto, cercanas a la muerte de Hore, el 9 de agosto de 1801.

Además, si consideramos, como afirma la autora, que quemó sus poesías escritas antes de profesar, las que se conservan manuscritas son mayoritariamente

---

<sup>29</sup> Se continúa el análisis de esta composición en el epígrafe «*Enunciación y mundo textual en la obra manuscrita*» de este mismo artículo.

de temática amorosa o circunstancial, lo que demuestra que nunca abandonó una necesidad expresiva de temas y asuntos ajenos a su condición de religiosa.

### **Voces ocultas y desveladas: enunciación, identidad y discurso**

La poesía de Hore se ajusta a los parámetros habituales de la lírica de autoría femenina del siglo XVIII: tema religioso, didáctico-moral, «centrada en asuntos de interés para su propio sexo (avisos morales para mujeres, crítica de costumbres relacionadas con el comportamiento social de estas, poemas de instrucción social femenina, etc.)»<sup>30</sup>, poemas circunstanciales y la lírica amorosa. Vamos a acercarnos a su poesía, estudiando las modulaciones del sujeto lírico y las tipologías enunciativas, esto es, quien habla en el poema, los grados de determinación o indeterminación de la fuente de enunciación y la intencionalidad comunicativa. También atenderemos a qué marco de conocimiento previo apunta y qué modelo de mundo genera en los lectores. Nos interesa también analizar si este marco interpretativo generado subvierte o cuestiona o, por el contrario, afirma modelos o roles prototípicos y en qué medida interviene en este proceso la identidad de género de la autora como emisora histórica del discurso. En esto último, tienen un protagonismo fundamental los mecanismos de ocultación o afirmación, como ya se ha comentado. Al hilo de lo expuesto en el epígrafe anterior, dividiremos su producción en impresa y manuscrita, porque ambas tienen claves distintas para la configuración de un sujeto poético femenino y diferenciaremos también dos espacios contextuales y pragmáticos, su vida como seglar y como religiosa. Seguidamente, haremos un somero recorrido por esta producción, deteniéndonos en los cambios de la voz enunciativa y en los mecanismos de producción del discurso poético.

### **Enunciación y mundo textual en la obra impresa**

El corpus impreso de Hore revela momentos de discontinuidad —transcurren 10 años entre los primeros poemas publicados en la *Relación de Ejercicios* de Rosario Cepeda (1768) y la siguiente obra impresa, la *Novena al santo Cristo de la Esperanza* (1778)— y de concentración (la década que va de 1787 a 1796, en que publica en prensa). El cauce privilegiado es la prensa periódica, que se revela como un espacio de visibilidad más accesible para las mujeres en el

---

<sup>30</sup> Helena ESTABLIER, «Una poeta ilustrada en el tránsito entre dos siglos: los versos desconocidos de María Martínez Abello en el *Diario de Barcelona* (1797-1800)», *Boletín de la Real Academia Española*, t. XCIX, cuaderno CCCXX (2019), págs. 579-616, cita en págs. 583-584. Véase también PALACIOS, *La mujer y las letras* (s. p.).

Setecientos y donde Hore publicó la mayor parte de sus poemas, sobre todo en periódicos de Madrid. En contraste, Cádiz será el lugar en el que ven la luz el resto de sus textos publicados: obras devotas y algunos poemas circunstanciales.

Los primeros poemas de que tenemos noticia, gracias a las investigaciones de Morand, son los que publicó en alabanza a María Rosario Cepeda en la *Relación de los ejercicios literarios que la Sra. Doña del Rosario Cepeda y Mayo*<sup>31</sup>, aunque no todas las ediciones de la *Relación* los incluyen. Se trata de una obra colectiva que conmemoraba el caso de la jovencísima María Cepeda y los exámenes públicos que había realizado en Cádiz los días 19, 22 y 24 de septiembre de 1768. Los poemas se publicaron anónimos: *Una dama adoptiva de Febo, y como tal, mejor Thalía, escribió al mismo asunto las siguientes endechas reales* («Sabia afrenta del hombre») y *De la misma reina de las musas, que escribió las endechas dirigidas el día del Primer Acto a la señorita actuante, repitió después el siguiente: Romance heroico*, («Donde Minerva las lechuzas tristes»). Morand<sup>32</sup> aclara que la atribución a Hore la realizaba un copista, que añadió junto al primer poema la mención de la identidad de la autora, «La de Hore»<sup>33</sup>.

El contexto de escritura se ilumina con la situación comunicativa de los poemas y su diálogo con el marco pragmático en que surgió. La posibilidad de que Hore fuera testigo del acto es muy factible dado que «En dicha Relación se recrea el ambiente en el que se desarrolló este examen: Presidía el retrato de S. M. Carlos III; adornaban los muros, mapas, planos y carteles sobre las diversas ciencias de las que debía ser examinada; asistieron al acto las personas más distinguidas de la sociedad gaditana sobrepasando su número a más de trescientas, ‘con asistencia de los Generales, Jefes, Prelados, Maestros, y demás individuos que forman los diversos Cuerpos de esta ilustre República»<sup>34</sup>. Los datos textuales activan en el lector el marco de una interacción comunicativa en la que el sujeto enunciador es testigo del hecho que alaba y, por tanto, la anonimidad dejó de ser tal para los lectores coetáneos del impreso y los asistentes a la celebración de esos exámenes. Si aplicamos la teoría de la relevancia al poema<sup>35</sup>, la asignación de referente a la enunciadora del poema coincide con la propia autora, sin darse mediación ficcional. Al tratarse de un discurso que cumple una función concreta, la alabanza, en una situación histórica documentada, la auto-

<sup>31</sup> María Rosario CEPEDA, *Relación de los ejercicios literarios que la Sra. Doña del Rosario Cepeda y Mayo, hija de (...) actuó los días 19, 22, y 24 de septiembre del presente año desde las nueve a las doce de la mañana de cada día, teniendo solamente doce de edad y poco menos de uno de instrucción en sus estudios*, Cádiz, Manuel de Espinosa de los Monteros, 1768, págs. 37-41.

<sup>32</sup> *Una poetisa en busca de libertad*, págs. 205-208.

<sup>33</sup> Ejemplar de la BNE, Sala Cervantes, V.E. 358 (6), pág. 33.

<sup>34</sup> Isabel AZCÁRATE RISTORI, *Marta Rosario Cepeda, niña regidora de la ciudad de Cádiz*, Cádiz, Quorum Libros Editores, 2001, pág. 30.

<sup>35</sup> Adrian PILKINGTON, *Poetic Effects. A relevance theory perspective*, Amsterdam, John Benjamins, 2000.

ra se compromete con su discurso como escritora y como mujer que reivindica derechos intelectuales para su género. Bien es cierto que oculta su autoría en el impreso, pero, sin embargo, en las rúbricas de los poemas, sí que subraya su identidad como escritora, en los sintagmas «dama adoptiva de Febo y como tal mejor Talía» y «reina de las Musas».

La reivindicación del derecho a la formación es clara:

Yo por ti reconozco  
espíritu tan nuevo  
que hasta ahora me negaron  
las nueve Hermanas y el luciente Febo,  
siendo mujer que nunca,  
a pesar de mi anhelo,  
para estudios tan dignos  
ni permiso logré, ni tuve tiempo<sup>36</sup>.

Para reforzar la «grandeza» del hecho escoge en el segundo poema la métrica del romance heroico y proporciona información personal, la relación de afecto con Rosario Cepeda y tener más edad que ella, marco desde el que enuncia un aviso a la joven contra el amor que aleja del estudio:

Y permite a mi afecto que repita  
aquel aviso, pues gustosa hallo  
que licencia me da para este asunto  
ser de tu sexo y el tener más años. [...]  
Repara en Sapho, y en Medea, y Circe,  
estudios y sosiego abandonados,  
y un Phaon, un Jason, con un Ulises,  
primeros instrumentos de su daño.  
Y perdona este aviso, pues ya veo,  
que advertirte de nada será agravio,  
cuando en tu mismo entendimiento tienes  
preservativo de mayores daños<sup>37</sup>.

Ambos poemas se construyen como un monólogo de la locutora poética, dirigido a la destinataria, Rosario Cepeda, cuya inteligencia es el tema central del discurso. El mundo textual que se crea está dominado por la voz femenina, asen-

---

<sup>36</sup> MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, pág. 204.

<sup>37</sup> MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, pág. 204.

tado en la idea de sororidad y la conformación de una comunidad emocional, cuyo sentimiento principal es el de promocionar ese modelo de mujer cultivada y diestra en ciencias que representa Rosario Cepeda. Esta cuestión queda claramente ensalzada en los versos finales de ambos poemas, en el juego gráfico del acróstico, tanto en el romance<sup>38</sup>:

**Soy** la que nunca sabrás,  
**tú** ya de muy de corazón  
 **fina** en cualquier ocasión  
 **amiga** y fiel me hallarás.

como en las endechas<sup>39</sup>:

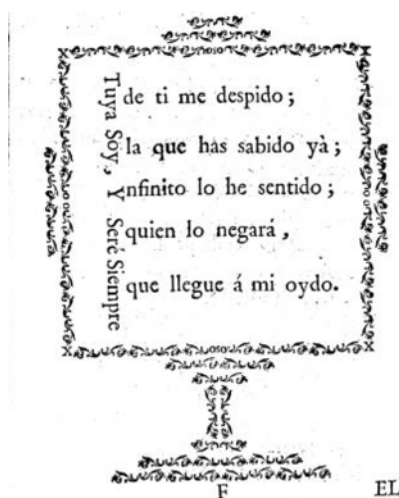


Fig 1. Acróstico *Tuya soy, y seré siempre* (MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, pág. 55)

El tópico de la *puellae docta*, además, ha sido, a lo largo de la historia, un mecanismo de reivindicación en la defensa de la dedicación al oficio y arte de la literatura. Son conocidas las figuras de Luisa Sigea (mediados del XVI), Juliana Morel (finales del XVI), sor Violante do Céu (XVII), sor Juana Inés de la Cruz (XVII) o Francisca de los Ríos (principios del XVIII). Se inaugura así una serie de poe-

<sup>38</sup> MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, pág. 54.

<sup>39</sup> MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, pág. 155.



mas, que iremos analizando, que insertan a María Gertrudis Hore en el debate sobre la reivindicación del rol intelectual de las mujeres y, en última instancia, de una tradición de escritura de mujeres.

El siguiente texto impreso del que tenemos noticia es también anónimo y vio la luz apenas un año antes de profesar, pues las censuras son de 1777. Se publica en Cádiz, en la misma imprenta que los poemas anteriores, la de Manuel Espinosa de los Monteros, y lleva por título *Novena al santo Cristo de la Esperanza, que se venera en el Convento de Santa María de la Ciudad de Cádiz. Compuesta por una Persona devota de esta Venerable Imagen* (Con licencia, en Cádiz, por D. Manuel Espinosa de los Monteros, Impresor de la Real Marina, 1778). La autoría del texto se atribuye a «una persona devota de esta venerable imagen».

En contraste con la enunciación de los poemas dedicados a Rosario Cepeda, donde hay un propósito evidente, impulsado por el marco contextual y la anécdota real que da pie a la escritura, de identificación del sujeto enunciativo femenino con la autora real del texto, en esta oración, dedicada a una imagen de Cristo conservada en el Convento de Santa María, en el que Hore ingresaría como novicia apenas unos meses después de publicarse, interesa la indeterminación de ese sujeto de la enunciación. En el prólogo, se cuida no identificar a esa fuente como femenina, en la desinencia, por ejemplo, de los adjetivos: «sentí un vivísimo deseo»; «tomaría la pluma para alabarle»<sup>40</sup>. Sólo se consigna débilmente la identidad femenina en un verso de la oración del «acto de contrición» del «primer día», donde se dibuja un yo devoto, frágil y culpable, que endereza su oración a la imagen de Cristo y a su trascendencia: «con mi humana fragilidad», «me atrevo animada de vuestra bondad», «purifican mis pasadas culpas y me preservarán de cometerlas»<sup>41</sup>. La primera persona se diluye, a medida que avanza el texto, en un nosotros, que invoca y honra a Dios con la oración.

El corpus impreso más relevante de la poesía de Hore se singulariza por dos rasgos: primero, su contexto de difusión, esto es, el escaparate público de la prensa periódica; y, segundo, su publicación durante el período de clausura. En el siglo XVIII la prensa empieza a ser un ámbito fundamental en la difusión de la poesía de autoría femenina<sup>42</sup>. Establier ha llamado la atención sobre la necesidad de atender a la significativa, aunque «escasa presencia de las mujeres en la prensa finisecular y de su reticencia a exponer públicamente su veneración por Calíope»<sup>43</sup>, señalando a Hore y Martínez Abello como las autoras más relevantes.

---

<sup>40</sup> MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, pág. 161.

<sup>41</sup> MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, págs. 163-164.

<sup>42</sup> MÓNICA BOLUFER PERUGA, *Mujeres e ilustración: la construcción de la feminidad en la Ilustración española*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1998, págs. 299-300.

<sup>43</sup> ESTABLIER, «Una poeta ilustrada», pág. 616.

Hore publicó en diversos periódicos nacionales poesía de temática profana durante la década que va de 1787 a 1796. Lo hizo siempre bajo pseudónimos, sobre todo *H.D.S.*, también *D.M.G.H.*, o bien anónimos.

Los primeros poemas se publican anónimos en el *Correo de Madrid*, el 14 de noviembre de 1787 (t. II, núm. 111, págs. 543-544). Se trata de una serie de temática: *Oda de una poetisa a un jilguero, que cayó herido a sus pies* («Infeliz pajarillo»), *Anacreóntica de la misma a la muerte de un hermoso canario, que murió por el descuido de una criada que dejó caer su jaula* («Muere, muere en mis manos») y *A las hormigas* («A vosotras, hormigas diligentes»). La Anacreóntica «Muere, muere en mis manos»<sup>44</sup> y los versos *A las hormigas* se publicaron de forma idéntica una década después en el *Diario de Barcelona*, el 8 de diciembre de 1798 (t. XX, n.º 341, págs. 1381-1382). Aunque aparecen anónimos, apenas unas semanas después vio la luz un soneto, impreso con las siglas de su nombre religioso *D.M.G.H.*, y encabezado por la siguiente rúbrica, que desvelaba «veladamente» la identidad de la autora: *El siguiente soneto nos consta ser de la misma Poetisa Española D. M. G. H. que la Oda y Anacreóntica, insertas en el número 111 del Correo de Madrid del Miércoles 14 de este mes* («Estaba Apolo en el Parnaso un día»), publicado en el *Semanario de Cartagena* (30 de noviembre de 1787, p. 384)<sup>45</sup>.

Los tres poemas, que forman un tríptico temático, inciden en la indeterminación del sujeto enunciador, pues se cuida la autora de no dejar marcas del género femenino del yo poético, estrategia claramente intencional, pues es difícil expresarse en español sin usar la desinencia de masculino o femenino. Frente a ello, las rúbricas nos proporcionan un marco pragmático, que identifica al autor del texto como mujer, como vemos con alguna variante en el poema publicado en el *Correo de Madrid* (*Oda de una poetisa a un jilguero...; Anacreóntica de la misma a la muerte...*) y en el *Diario de Barcelona* (*Anacreóntica de una señorita joven y hábil poetisa...*). Y también en el interior se deslizan algunos datos destinados a conformar la identidad de esa voz poética, que revelan un universo personal e íntimo, por ejemplo, al aludir a la presencia de la madre: «De mi querida madre / eras tú las delicias, / y prenda de su afecto / fuiste herencia mía»; y enmarcando la situación comunicativa en un espacio doméstico: «Y encerrado en mi cuarto / al descubrir el día / mi pereza acusabas, / con tu vos peregrina».

El soneto, que se vinculaba a esta serie, «Estaba Apolo en el Parnaso un día», de naturaleza metapoética, y situado en el marco ficcional del Parnaso y su

---

<sup>44</sup> Véase la sugerente propuesta de análisis entre verticalidad y espiritualidad de Mbol NANG, «La verticalidad espiritual en la poesía de doña María Gertrudis de Hore», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 25 (2000), págs. 63-70.

<sup>45</sup> Se publicó también este soneto en el *Correo de Madrid*, el 19 de diciembre de 1787, t. II, pág. 524, con el mismo encabezamiento.

monte Helicon, pone a dialogar a Fenisa con Apolo, a quien ésta reclama, en actitud osada, la coronación poética. Fenisa destierra el tópico de la modestia al reclamar su reconocimiento como poeta, que exige también para sus compañeras, sabias en el arte de versificar igual que ella:

Fenisa, que del Betis ascendía,  
osada llega entre otras concurrentes,  
y al ver de todas coronar las frentes,  
¿dónde está, dice, la corona mía?  
Febo al verla de galas adornada,  
aparta, la responde: —La riqueza  
con mi numen feliz no tiene entrada.  
A que ella le replica con presteza:  
—Si esto no más en mí te desagrada,  
coróname que admito la pobreza.

En este soneto «hallamos la primera muestra deciochesca de feminización del viaje al Parnaso, protagonizado en el soneto por una poeta de procedencia bética y pseudónimo pastoril —Fenisa—, el mismo que Gertrudis de Hore adoptaba en otras de sus composiciones»<sup>46</sup>.

En definitiva, en el diálogo intertextual que establecen las rúbricas de los poemas no queda duda de que, a pesar de la anonimidad con la que aparecieron los textos, la red de correspondencias internas permitan a los lectores identificar qué autora se escondía detrás de esas alusiones.

Hay otra cuestión que conviene hacer notar de esta serie de poemas. La Anacreóntica a la muerte de un hermoso canario, que murió por el descuido de una criada que dejó caer su jaula y los endecasílabos, «A vosotras, hormigas diligentes», se publicaron, primero, en el *Correo de Madrid* en 1787, y casi 11 años después en el *Diario de Barcelona*, en 1798, como ya he comentado. Establier subraya que en el *Diario de Barcelona* son muy escasas las contribuciones femeninas, pues entre su fundación y el fin de siglo tan sólo publican tres mujeres: Isidra Rubio, Hore y María Martínez Abello<sup>47</sup>. ¿Cómo llegaron, entonces, los versos de Hore a publicarse en ese periódico? No tenemos indicio documental de que fuera una relación directa con Abello, aunque tampoco es descartable, dada la destacada presencia de las poesías de esta autora en el *Diario de Barcelona* entre 1797 y 1800, un periódico que había mostrado una inclinada preferencia

<sup>46</sup> Helena ESTABLIER, «Las poetisas también viajan al Parnaso: tradición literaria y diferencia de género en la poesía deciochesca», *Esféricas literarias* 1 (2013), págs. 25-41, cita en pág. 32.

<sup>47</sup> ESTABLIER, «Una poeta ilustrada», pág. 591.

por el género poético y que acogió una acalorada controversia sobre la mujer de letras<sup>48</sup>. En cualquier caso, el diálogo poético establecido entre Hore y Abello en las páginas del *Diario*, estudiado por Establier<sup>49</sup>, ayuda a ilustrar la relación entre ambas. Abello escribió una respuesta al poema de Hore, «Infeliz pajari- llo», publicada el 19 de enero de 1799 (núm. 19), con el título de «Sentimientos obsequiosos de Madama Abello, en aplauso del fúnebre canto, que compuso la hábil Poetisa a su amado y difunto Paxarito», donde subraya dos aspectos: la presencia de autoras en el *Diario* y la insistencia en la revelación de su identidad. Martínez Abello le reclama a Hore, con evidente complicidad, que desvele su nombre para que se pueda reconocer públicamente su autoría y la calidad del poema pueda atribuírsele:

Y pues las nueve hermanas  
te favorecen tanto,  
no recates tu nombre  
cuando no hay embarazo.

Que a la malicia a veces  
suele extenderse a tanto,  
que juzgan por ajenos  
los legítimos partos.

Ni la modestia en este  
me parece del caso,  
pues lo que a nadie ofende  
no debe dar cuidado.

Dinos, dinos quién eres,  
ingenio soberano,  
no peligre la duda  
haciendo juicios varios.

Se conocieran o no<sup>50</sup>, está claro que la idea de crear una red de apoyo que refuerce la autoría y el reconocimiento público de la escritura es evidente en esta complicidad entre las dos escritoras.

La presencia de la poesía de Hore en la prensa se intensifica en el año de 1795, haciendo evidente a los lectores la identidad de la autora, en los varios poemas consecutivos que se publican en el *Diario de Madrid*, todos ellos usando

<sup>48</sup> ESTABLIER, «Una poeta ilustrada», pág. 589.

<sup>49</sup> «Una poeta ilustrada», págs. 602-605.

<sup>50</sup> Constance A. SULLIVAN («Dinos, dinos quién eres: The Poetic Identity of María Gertrudis Hore (1742-1801)», *Pen and Peruke: Spanish Writers in the Eighteenth Century*, ed. Monroe Z. Hafter, Michigan Romance Studies, XII (1992), págs. 153-183) piensa que es improbable que se conocieran.

el mismo pseudónimo de *H.D.S.*: la Canción *Avisos a una joven que va a salir al mundo. Fenisa a Filena*, «¡Oh, que desventurada» (*Diario de Madrid* de 11 de mayo de 1795, n.º 131, págs. 537-539) es una interlocución de Fenisa a Filena, y a un tú plural en el que están embebidos todas las mujeres:

Esta es, Filena mía,  
fortuna que anhela  
la ignorante ambición de nuestro sexo.  
A esta ruina impía  
la incauta joven vuela  
cuando al mundo se entrega con exceso.

Es un tipo de poesía didáctica y moral, habitual en la lírica del Setecientos, que se centra en el aviso moral y la instrucción sobre las mujeres, conformando un universo enunciativo completamente feminizado, tanto desde el punto de vista de la emisión como de la recepción.

Apenas unas semanas después publica la *Anacreóntica. La ensalada*, «De riñas y cuestiones» y la letrilla «Junto a un horno miraba» (*Diario de Madrid*, 21 de mayo de 1795, págs. 577-588), poemas de ambientación cotidiana. La *Anacreóntica* «Bellísima zagala» (*Diario de Madrid*, 2 de junio de 1795, págs. 625-626) presenta la misma ambientación pastoril. Esta vez el yo enunciativo se identifica, en una sola ocasión, como femenino («Pues para que importuna / funestaré con ellos / el festejo inocente / de tus días serenos») y dirige un discurso de aviso y advertencia a un tú femenino, que se hace extensible a un interlocutor general, que se figura en el poema bajo la comunidad de sacerdotisas castas de la mitología clásica.

En agosto de ese mismo año vuelve a publicar otra *Anacreóntica* «¿Hasta cuándo, Gerarda?» (*Diario de Madrid*, 9 de agosto de 1795, págs. 897-898), de contenido metatextual, donde las dos protagonistas se identifican como poetas y Fenisa advierte a Gerarda contra la escritura de versos de amor. La complicidad subraya el elogio de la capacidad literaria de las mujeres, forjando un universo discursivo femenino que se enfrenta al otro sexo con una clara actitud de suficiencia: «No tejas más laureles / a ese contrario sexo / que sólo en nuestra ruina / fabrica sus trofeos».

Bien es verdad que «Hore vuelve sobre el motivo del Parnaso para prevenir a otras posibles cantoras, como su amiga Gerarda, de la superfluidad de la ambición poética e invitarlas a buscar en la religión el motivo de inspiración de

sus versos»<sup>51</sup>, pero sigue reclamando, con firme rotundidad, el éxito literario, la osadía y la altivez para las poetas:

Del más sacro Parnaso  
subirás a lo excelso,  
y el Monte de Helicon  
mirarás con desprecio.

El último poema que publica ese año de 1795, la *Anacreónica* «Oye, Filena mía» (*Diario de Madrid*, 5 de noviembre de 1795, págs. 1253-1254), es nuevamente un aviso moral, en el que un yo femenino se dirige también a una interlocutora, Filena, y a un tú genérico («que aun las de nuestro sexo»), para advertirles sobre el paso del tiempo y la necesidad de no malgastarlo en entretenimientos frívolos («Mira esa hermosa tropa / de jóvenes sin seso, / que en pos de los placeres / corren sin conocerlos»)<sup>52</sup>.

El siguiente año, 1796, continúa la publicación en el *Diario de Madrid*, con un poema en el mismo registro temático de los anteriores, aunque esta vez aparece anónima: la Oda «Bellas pescadoras» (*Diario de Madrid*, lunes 7 de marzo de 1796). Presenta una escena piscatoria, igualmente dominada por la presencia femenina, y crea una ambientación luctuosa, donde la voz enunciativa se dirige a un tú femenino plural y se identifica con ellas a través del diálogo en que lamenta la muerte temprana y cruel de la bella y joven Filis.

En el mismo mes de marzo de 1796 vuelven a publicarse composiciones de Hore nuevamente bajo el pseudónimo de *H.D.S.*, consolidando la identidad autorial de la escritora. Son la *Carta de una religiosa de Cádiz de 11 de marzo de 1796*, la Décima «Amigo, del Jubileo» y el soneto «Gózate, ¡oh! feliz, Cádiz venturoso» (*Diario de Madrid*, 29 de marzo de 1796, n.º 89, págs. 365-367)<sup>53</sup>.

La carta es un testimonio privilegiado sobre la vida de la gaditana en la comunidad religiosa del convento de Santa María y lo que la escritura representaba en ese contexto vital. Los tres textos se redactan con motivo de la visita que la

---

<sup>51</sup> ESTABLIER, «Las poetas también viajan al Parnaso», pág. 34.

<sup>52</sup> MORAND (*Una poetisa en busca de libertad*, pág. 204) recoge que los 16 primeros versos se publicaron póstumamente y anónimos, con alguna variación, en el *Correo de Jerez* de 30 de enero de 1802, y el resto se continúa el domingo 21 de febrero de 1802.

<sup>53</sup> Se publicaron después anónimas, la carta y la décima, pero no el soneto, en el *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, 12 de abril de 1796, acompañadas de este comentario del editor: «La siguiente carta, impresa ya en el Diario de Madrid, es una prueba tan decisiva del amor de estas Religiosas hacia su Soberano, como de su ingenuidad y candor. Este rasgo de sencillez pintado por otra parte con tanta naturalidad, merece que se publique y extienda por todas partes» (págs. 25-27). Quizá el tono más majestuoso del soneto, que la autora calificó como «heroico timbre celebrado», no le pareció al editor acorde con la imagen candorosa e ingenua que quería transmitir de la autora de los textos.

familia real, Carlos IV y la Reina consorte, hicieron a Cádiz el 2 de marzo de 1796<sup>54</sup>. La carta explicaba la génesis del poema celebrativo y cómo la autora y sus compañeras vivieron la visita real. De sorpresa, ante la posibilidad de que el Rey entrara al convento a rezar el jubileo la Abadesa pidió a Hore que escribiera unos versos, empresa que la poeta resolvió sobre la marcha formando «ocho renglones largos en hilera de octava»:

Ya es tiempo, amigo mío, de que yo tome la pluma para dar a Vuestra merced (Vmd.) parte de la que me ha tocado en el común alboroto por la venida de los Reyes nuestros Sres. a esta Ciudad. [...] En fin llegó el dichoso día, claro, pero fríísimo, y mucho más en los miradores, donde nos mantuvimos desde las ocho de la mañana hasta cerca de las doce que llegaron sus Majestades, entretenidas en ver formar el cordón de la tropa, con ver pasar las llaves de la Ciudad, que el Granadero que las llevaba, levantó en alto para mostrárnoslas, y sobre todo con la esperanza de la Real vista. [...] Empecé a comer, tocan la campana, que el Rey pasa a pie por el mirador. Correr arriba. En efecto ya Su Majestad (S.M.) había comido, y se venía paseando viendo las murallas, obra nueva del Ler, y fortificaciones. Veo la bulla, oigo los vivos, cojo una ventana para ver al Rey, cuando entra una Monja diciendo: S.M. viene a rezar el Jubileo, manda la Madre Abadesa que se forme la Comunidad con mantos y velos. Al oír esto dejo la ventana, me precipito por la escalera, llego a la celda, me toco, tomo el manto, salgo al claustro, la Madre Abadesa me encuentra y dice: al instante unos versos para presentar nuestra ofrenda (de primorosas flores) a los Reyes, formo ocho renglones largos en hilera de octava.

La carta acaba con una reflexión, bastante burlona, sobre el paso del tiempo y las huellas físicas que éste ha dejado en ella:

Finalmente, el Sábado a las siete al mirador para ver salir a sus Majestades con la misma serenidad que entraron, y fue cuando puedo decir que vi a la Reina; me pareció poco diferente que ahora veinte años, pero la actividad de sus ojos la misma No he visto otra persona alguna sino de mentón, y estoy tan estropeada, como pudiera estarlo un Guardia de Corps, acabada la carrera: hágase Vmd. cargo que contenta estaré; en fin allá va esa décima, y ese soneto.

Los dos poemas, nacidos de esta anécdota circunstancial, prescinden de la determinación de género en la voz enunciativa, que no se identifica como mujer,

---

<sup>54</sup> MORAND, «Testigos privilegiados en el ámbito urbano: las monjas del convento de Santa María en Cádiz o la creación femenina en clausura como posible fuente histórica», *Hispania: Revista española de historia*, vol. 66, n.º 224, 2006, págs. 1019-1044, véanse págs. 1032-1038.

aunque en este caso sea evidente para el lector la correlación entre sujeto de la enunciación y sujeto histórico.

El último poema que publica Hore en este mismo periódico es la Canción, *El amor caduco* «En el corvo callado», en que firma con el habitual pseudónimo de la *Hija del Sol* (*Diario de Madrid*, 17 de abril de 1796, n.º 108, págs. 441-443). Es una interesante composición de ambientación bucólica, que mezcla tópicos pastoriles con el aviso a las mujeres contra el amor, en la línea ya comentada. Es original el planteamiento del escarmiento a través de la presentación de una pastora ya anciana, Cefisa, en cuyos signos de vejez se insiste a lo largo del poema, y que conecta con esa voz femenina que escribe también desde los años caducos la carta publicada el mes anterior:

Y no pudiendo apenas levantarse  
se arrastra por lavarse  
hasta un arroyo que regaba el prado  
y cuando en él se mira  
su pasión vence y su locura admira.  
¿Con rostro arrugado,  
cabello nevado,  
de amor padecer?

La cuestión de por qué Hore publicó en diversos periódicos nacionales, sobre todo en Madrid, poesía de temática profana, enviándolos la propia autora a los editores de los periódicos mientras vivía en clausura en el convento de Santa María no podemos responderla, pero este hecho sí pone en evidencia su vocación de escritora, de publicar y de difundir sus versos más allá de las contingencias vitales y del rol social establecido<sup>55</sup>. El uso del pseudónimo era una cuestión más formal que real, que probablemente le permitía esquivar la licencia eclesiástica<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Estamos absolutamente de acuerdo con la lectura de Morand sobre este corpus impreso de Hore: «Algo de poder y ganas de ser reconocida tuvo que tener la Hija del Sol sí, pese a su osadía, lejos de los códigos de la época, consiguió publicar y hacer que se desvelase su identidad, aunque no constara su estado religioso ni tampoco su verdadero nombre» (Frederique MORAND, «Nuevas oportunidades para las escritoras en la prensa a finales del setecientos: el extraño caso de la monja que firma H. D. S. (la Hija del Sol), sor María Gertrudis de la Cruz Hore (1742-1801)», en Nieves Baranda y M.ª Carmen Marín (eds.), *Letras en la celda: Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, págs. 159-170, véase pág. 162).

<sup>56</sup> MORAND, «Nuevas oportunidades para las escritoras», pág. 162. Un número significativo de los estos poemas publicados en prensa se conserven también manuscritos: «Infeliz pajarillo», ms. D 119 BMPS; Anacreóntica «Bellísima zagala», Ms. 4061 BNE, f. 260; Anacreóntica «Oye, Filena mía», Ms. 4061 BNE, f. 262; Oda «Bellas pescadoras», Ms. 4061 BNE, f. 264; Canción «En el corvo callado» Ms. 4061 BNE, f. 266-267;



Hore dio a la luz pública también dos obras religiosas, estas sí firmadas con su nombre de religión, María Gertrudis de la Cruz de Hore. Se trata del *Quinario que para sufragio de las religiosas difuntas del convento de Santa María de esta ciudad ha compuesto la R. M. Doña María Gertrudis, Religiosa de dicho convento* (Con licencia, en Cádiz, en la Imprenta de D. Manuel Jiménez Carreño, en la Calle Ancha, año de 1789). Aunque es un texto en prosa —sólo incluye algunos versos en las jaculatorias—, nos interesan algunos aspectos de la obra para la textualización de la voz autorial. Este impreso representa un avance, en este sentido, respecto a la publicación de la *Novena*, que hizo anónima: después de casi diez años de profesar como monja, la legitimidad de Hore como religiosa está ya asentada. También el hecho de publicar un texto religioso, un ejercicio de oración, coadyuva en la misma dirección. Y, además, es muy relevante en el texto el sentido de comunidad, como razón y autojustificación de la escritura, que la propia autora aduce en el prólogo:

Aunque el Quinario, Novena, u otras piadosas oraciones, que ofrecen por sufragio a las benditas Ánimas del Purgatorio, son muy capaces de contentar el fervor de quien lo reza, parece que se aviva éste alguna cosa más, cuando se individualiza la intención a la parte que se dirige. Este ha sido el motivo de escribir el siguiente Quinario, que como otra cualquiera producción de mi ignorancia, sujeto a la censura de las personas que puedan aprobarla, corregirla, o suprimirla enteramente, según lo hallen por conveniente.

Más allá del tópico de la obligada modestia, la autora deja constancia de tener una producción más amplia; la escritura en ese caso se justifica por el propio carácter del discurso, una «piadosa oración», y por tratarse de una oración colectiva, destinada a ser compartida por la comunidad religiosa femenina, las «esposas de Jesucristo», entre la que emerge la voz de Hore.

El conjunto de la producción impresa de Hore se completa con tres glosas que se publicaron en Cádiz por Manuel Ximénez Carreño, Calle Ancha, s.a., (*Aplaca, mi Dios, tu enojo*, «Señor, ante tu presencia»; la segunda glosa el verso *Ave, adorada MARÍA*, «Ave, oh madre, en quien confía»; y la tercera *Purísima Concepción*, «Hermosa reina del Cielo»). Todas se publicaron anónimas: la primera y la tercera bajo las siglas de *M.G.H.* y la segunda sin mención a la autoría. Estos poemas son de los pocos que se enuncian desde una primera persona del plural. Prescinde, por tanto, de una enunciación individualizada para plantear un discurso colectivo, como una petición ciudadana de protección y ayuda frente

---

Soneto, «Estaba Apolo en el Parnaso un día», ms. D 119 BMPS. Las variantes que se observan del cotejo de ambas versiones, en línea general, sugieren una revisión autorial.

a la fiebre amarilla que asoló Cádiz entre 1800 y 1801, por lo que hay que situar su escritura al final de la vida de Hore<sup>57</sup>. La primera, «Señor, ante tu presencia» es una petición a Jesús como «Médico soberano». Y la segunda y tercera son una petición ciudadana, de todos sus habitantes, de intersección divina ante la crueldad del mal que asolaba la Cádiz de finales del siglo. Se aprecia, en este sentido, un crescendo en la fuerza de la petición colectiva y en el retrato de los estragos que la fiebre estaba causando.

Desde este yo colectivo, en alternancia con un yo impersonal, se escribe otro poema de circunstancias, también impulsado por un suceso coetáneo, que sitúa a la fuente de enunciación en el espacio y tiempo de la anécdota que cuenta. Se trata del Romance endecasílabo *Habiendo sabido un sujeto el desgraciado acaecimiento del Puerto de Santa María prorrumpió en el siguiente romance endecasílabo*, «Mortales, que dormidos en el Lago», que se conserva manuscrito (ms. 4061, ff. 275 r-278r), y que se escribe cerca del día de la caída del puente de San Alejandro —que fue el 14 de febrero según se indica en el mismo poema—, en el Puerto de Santa María, firmado con lugar y fecha de «Cádiz y febrero 17 de 1779». El derrumbe de este puente el día de inauguración causó más de un centenar de víctimas y el suceso llegó, sin duda, a todos los lugares de Cádiz, despertando gran conmiseración entre los gaditanos<sup>58</sup>. Desde el punto de vista enunciativo nos interesan varias cuestiones: primero, la presencia de una primera persona del plural en la primera mitad del poema, que se dirige a Dios para lamentar el triste suceso y la osadía de los mortales. El desastre se narra con todo detalle, en su lugar y tiempo, para lo que sí opta por una primera persona indeterminada, genérica, cualquier testigo de aquel suceso, sin individualizar la narración, como refleja el mismo título del romance.

## Enunciación y mundo textual en la poesía manuscrita

El corpus poético manuscrito de Hore se ha conservado esencialmente en tres compilaciones: el *Cancionero del siglo XVIII*, Ms. 3751 de la BNE; la *Colección de poesías*, Ms. 4061 también de la BNE<sup>59</sup>; y el Ms. D119 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (en adelante BMPS)<sup>60</sup>. Hay escasos datos sobre la fechación de estos poemas. Morand sitúa los textos del ms. 3751 entre 1765 y 1785 e

<sup>57</sup> MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, págs. 247-249.

<sup>58</sup> MORAND, «Testigos privilegiados en el ámbito urbano», págs. 1021-1023.

<sup>59</sup> Ambos están digitalizados en la BDH. En adelante cito por ambos con mi propia transcripción, teniendo en cuenta también la lectura y edición de Morand.

<sup>60</sup> Este manuscrito sirve de base a la edición de CUETO en la BAE, *Poetas líricos en el siglo XVIII*. Editado por MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, pág. 303-333. Sigo esta edición porque no he consultado el manuscrito.

identifica la mano de dos copistas anónimos; y fecha entre 1765 y 1796 los del Ms. 4061 BNE<sup>61</sup>. La primera de las compilaciones recoge los poetas canónicos de la literatura del siglo XVIII (Samaniego, Forner, Iriarte, Jovellanos, Meléndez Valdés, Cadalso, el marqués de Ureña o Vicente María Santibáñez) y consolida el pseudónimo de la *H.D.S.*, asociándolo al nombre de seglar de la autora, pero dejando constancia de su vida como religiosa en la portadilla que precede a las poesías «Poesías de D.a. María Gertrudis de Hore, llamada la Hija del Sol, religiosa en el convento de la Purísima Concepción en Cádiz» (f. 232).

Uno de los registros poéticos más relevantes en la configuración del sujeto enunciativo es el amoroso. Las escritoras encuentran en él la hegemonía discursiva de un sujeto lírico masculino que se dirige a un tú femenino objeto. Ante una tradición codificada en este esquema, tienen distintas opciones: perpetuar esa voz masculina, subvertir el esquema o mantener cierta indeterminación. Las poetisas de los siglos XVI y XVII combinan las tres posibilidades, siendo mayoritaria la opción por la ambigüedad o indeterminación del sujeto lírico, como comentábamos en la primera sección de este trabajo<sup>62</sup>. En la poesía de Hore vamos a encontrar todos estos esquemas, aunque domina la normalización de una enunciación femenina.

Son escasos, pero algunos poemas de la autora gaditana mantienen el esquema enunciativo tradicional de sujeto amante masculino que se dirige un destinatario femenino, patrón discursivo con el que las poetisas quieren demostrar su dominio de los códigos literarios y su inserción en una tradición cultural como sujetos autoriales plenos. Así sucede en el soneto «Dichoso aquel que en sus alegres días» (ms. 3751, f. 241 y ms. D119), donde un yo lírico masculino se dirige a Lisis, penando de amor por la ausencia de la amada. En el terceto final se revelan las identidades de ambos, dejando la desinencia de género masculino, además, en la posición marcada de la rima: «¡Ah! cual él, yo sería afortunado / sin lograr tanto bien, Lisis querida, / a no estar de tu vista separado».

La indeterminación en la identidad de género es la opción de textos como la Octava acróstica forzada, «Mi tierno amor a tu lealtad confío» (ms. 3751, f. 235v), donde el destinatario masculino se identifica en el juego visual de las primeras letras de cada verso como Mirteo. El sujeto lírico permanece indeterminado. Similar esquema sigue el Madrigal «Cuando apartar nos veo» (ms. 3751, f. 236r), donde un sujeto lírico indeterminado se dirige a Amor para hablarle de la ausencia de su amado Mirteo.

No obstante, es mayoritario el patrón discursivo donde un yo femenino amante se dirige a un tú masculino amado, por ejemplo, en las *Endechas* de tema

<sup>61</sup> MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, pág. 275.

<sup>62</sup> Véase MARTOS, «The poetic voice», págs. 135-136.

pastoril «Zagal el más bello» (ms. 3751, ff. 238r-v). Este esquema subvierte, en sí mismo, los roles habituales de agente-amante para el sujeto masculino y pasivo-amada para el femenino. Y también abre cauces para la actuación de las mujeres en el terreno amoroso: por ejemplo, los modelos de amantes clásicos se recuperan en este poema desde sus protagonistas femeninas y sus miradas sobre la relación amorosa, ejemplificados en las parejas de Safo-el Barquero y Psiquis-Cupido.

Desde un yo femenino enamorado está enunciada también la Oda «Bellísima Diana» (ms. 3751, f. 241v-243r), que se dirige a distintas diosas y personajes mitológicos femeninos, Diana y Proserpina, con la *petitio* de que le devuelvan a su ingrato amante, configurando así un universo textual dominado por la perspectiva de mujer (amor, celos, desdichas, ausencia), donde la voz poética se compara con Safo, defendiendo, también un discurso sobre el amor desde una tradición de escritura femenina: «Sabré desesperada / borrar como conviene / cual la de Mitilene, / poetisa desgraciada, / la culpa de vivir enamorada».

El idilio «Cuando huyendo las sombras» (ms. D119 BMPS<sup>63</sup>) está enunciado también desde un yo femenino, que se identifica con Fenisa, y que se dirige a su amado Mirteo, en una sucesión de escenas de ambiente mitológico y pastoril. Los amantes gozan en diferentes escenarios (el río y el prado) y en un lapso de tiempo extenso, que incluye la tarde, la noche y el amanecer. Incorpora algunas notas dedicadas al goce sensual, por ejemplo, una escena de Fenisa bañándose en un arroyuelo, enunciada desde un sujeto mínimamente erotizado:

Y saliendo del agua  
cobro la ropa aprisa,  
que fío mi descuido  
de las ramas vecinas.  
El campo piso apenas  
cuando con alegría  
a recibirme amante  
Mirteo se anticipa.  
¡Con qué placer le veo!  
¡con qué gusto me mira!  
¡ah amor! ¿quién a tu imperio  
le llama tiranía? [...]

---

<sup>63</sup> MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, pág. 218 y sigs.

Libre allí de importunos  
con expresiones finas  
repetimos contentos  
dulcísimas caricias.

Hay una composición de Hore muy interesante respecto al uso de los códigos y tópicos literarios de la lírica amorosa, que son las coplas que empiezan «Del riguroso enero» (ms. 4061, f. 247-248)<sup>64</sup>. La ambientación pastoril y mitológica del poema sitúa al lector claramente en un marco conocido. El poema canta, en tercera persona, la amistad de Fenisa por Melania, transida por el afecto y la admiración, pero que se contamina claramente, especialmente hacia el final del poema, de los roles de amante (yo femenino, Fenisa)-amada (tú femenino, Melania), bajo el modelo de la poesía sáfica, que ya habían cultivado otras autoras del siglo XVII, como sor Violante de Céu en el romance «Oh, cesen ya los remedios», donde un sujeto femenino apela vehementemente a la ingratitud de Menandra<sup>65</sup>, como Fenisa a la de Melania:

Aquella a quien no pudo  
ausencia ni distancia,  
borrarle tu memoria  
ni a ti la de sus gracias:  
Aquella que volviendo  
de dilatada marcha,  
voló fina a tus brazos  
que ansiosos la esperaban. [...]  
Acompañad mi pena,  
sentid, sentid mis ansias,  
y llevadle mis quejas  
a la ingrata Melania.

Esta lectura en clave sáfica añade un nuevo mundo de posibilidades textuales al poema que, en mi opinión, opera claramente en la decodificación lectora.

Por otro lado, la poesía religiosa manuscrita de Hore se caracteriza por un yo generalmente indeterminado en cuanto al género sexual. Hay un propósito de no marcar en el discurso la identidad femenina y optar por un discurso neutro, como sucede, por ejemplo, en la glosa que empieza «Bondad inmensa increada» (Ms. 4061, f. 255).

---

<sup>64</sup> Véase el comentario a este poema en el epígrafe inicial de este trabajo, pág. 9.

<sup>65</sup> MARTOS, «The poetic voice», pág. 142.

En el ms. D119 BMPS hay un conjunto de poesías que ya Navarrete y Cueto agruparon bajo el marbete de místicas. Desde el punto de vista de la enunciación, se repite el patrón de un yo femenino que se dirige a Dios como amado, y que se inserta en una tradición donde la voz femenina estaba autorizada. En ambas, se trata de yo femenino pecador, que se identifica con un sujeto culpable y sumiso a Dios. En la copla «A vos padre amoroso», el yo es un sujeto marcado por la culpa («corría desbocada», «mis delitos», «culpables yerros», «mis culpas»), cuya actitud de sumisión («rebelde vasalla», «humilde criatura») ampara la existencia misma del discurso.

La *Silva a Jesús*, «Vos, mi Jesús, en una cruz clavado» (D119 BMPS), insiste en el mismo espacio textual: un yo culpable que, arrepentida de sus yerros pasados, pide a Dios piedad. Este yo desgrana los detalles de esa culpa a lo largo de la silva:

Yo aquella que atrevida  
el campo de la vida  
corrí desenfrenada,  
cual bestia desbocada,  
cuando bárbara y necia no veía  
lo mucho que os debía [...].  
Quisiera repasarlos  
mas ¡ay! que al numerarlos,  
ofuscada la mente,  
en vano es que lo intente,

El sujeto lírico subraya también el protagonismo de las mujeres en torno a Cristo, la figura de la Madre y de la Magdalena, por ejemplo, junto a los discípulos.

Otro tema relevante para el análisis de la voz enunciativa es el de aquellos poemas de contenido metatextual, que reflexionan sobre el proceso de escritura. Son muchas las notas que encontramos al respecto en la poesía manuscrita de Hore.

En esta esfera metaliteraria abundan las décimas que ficcionalizan la escritura de un soneto en un diálogo entre un yo lírico y un tú indeterminado, que correlaciona ficcionalmente al primero con el autor/a del soneto. Los polos argumentales del diálogo son la autoría de un texto y su recepción. Se plantea, desde cierto distanciamiento irónico, la dificultad el sujeto poético para dar a conocer ese poema de forma pública y impresa:

Quien lo tiene impreso	¿a verlo?
No quieren	ni yo creerlo
¿Pues qué has de hacer?	¿qué? dejarlo
Véngate	sí, en despreciarlo
Y tu soneto	Cederlo

Y ello acaba generando la crítica amarga sobre la necesidad de ocultar la autoría:

Con el ánimo mismo  
yo te prometo  
que les diera la causa  
como el efecto.  
Que es dolor grande  
que a quien le ha prohibado  
propiedad falte.

La segunda décima plantea otro escenario, pero con el mismo marco ficcional, que redundando en el hartazgo de ese yo autorial que le lleva a destruir su obra:

No lo merece	dejarlo
Es muy tonto	no leerlo
Es muy cansado	romperlo
Es muy indigno	quemarlo.

A lo largo de la poesía de Hore, encontramos muchas alusiones al papel de la escritura en la vida de las mujeres. Un yo femenino, que se ubica en un espacio de reclusión, se dirige a sus compañeras en los *Endecástabos a sus amigas* (ms. 3751 y ms. 4061, ff. 261r-262r) para mostrar una natural dedicación e inclinación por la escritura:

A la labor dedico algunos ratos,  
otros en la lectura me divierto,  
y la pluma me ponen en la mano  
gusto y obligación al mismo tiempo.

También centradas en la reflexión sobre la escritura están las décimas *La pluma que tiene un corazón con grillos de donde salen cadenas, una que tiene es al Mundo y Rota*, «La pluma antes de escribir» (ms. 4061, ff. 250r-v). Son espe-

cialmente interesantes porque la autora juega con el pseudónimo *la Hija del Sol* y con su apellido *Hore*, insistiendo en ese discurso que alterna la ocultación y el desvelamiento a partes iguales. Este juego también está en la propia perspectiva enunciativa, que combina la primera persona (estrofa 1) con la tercera (estrofas 2, 3 y 4: estrofa 2: «Ella verde gozo llena»; estrofa 4 «Ella se impuso la pena»), donde el sujeto lírico se distancia a la vez que identifica a ese yo indeterminado como una voz de mujer. Este sujeto femenino, que enuncia en primera o tercera persona, despliega toda una serie de implicaturas apenas débilmente comunicadas, que asignan a la enunciadora el papel de escritora y le atribuye la responsabilidad del enunciado. Esta asignación de referente se hace incuestionable en el juego nominativo con el pseudónimo de la *Hija del Sol* (estrofa 2):

Ella verde gozo llena  
pudo con amor profundo  
más que los grillos del mundo  
del Esposo la cadena;  
pues la libertad sin pena  
de todo lo que la vicia  
el mundo con su malicia,  
que, aunque *hija es del sol* con luces,  
para desterrar capuces  
el es el sol de justicia<sup>66</sup>.

Y con el propio apellido de Gertrudis en posición de rima (estrofa 3):

No sé su profesión firma  
muy gustosa porque, en suma,  
cuanto firma con la pluma  
con el alma lo confirma;  
y pues en ello se afirma,  
creo su suerte se mejore,  
que sus culpas siempre llore,  
que, aunque no se hecho de ver

---

<sup>66</sup> Entre las poesías manuscritas (que editó Cueto en la BAE), junto a sus 17 textos, hay un soneto de Francisco Micón, marqués del Mérito, sobre su entrada en el convento de Santa María, donde se refiere a ella con el pseudónimo de *Hija del Sol*, por el que todos sus coetáneos la identificaban fácilmente, aduciendo como razón del sobrenombre la belleza de la autora. El último verso del soneto coincide totalmente, en su segunda mitad, con este del poema de Hore y alude también al hecho de tomar el nombre de religiosa, que Gertrudis tematiza también en un soneto y una décima que se comentarán en estas mismas páginas: «Recibe el parabién, feliz Novicia / y recibe también el nombre santo / de la Hija amada del que es *sol de Justicia*».



que al mundo dejó de ser,  
en el coro siempre *ore*.

La poesía circunstancial es otro espacio discursivo en el que la asignación de referente a la fuente de enunciación como la propia autora, sin que medie ficción, es evidente, aplicando la teoría de la relevancia a que nos venimos refiriendo a lo largo de este trabajo. Algunos textos ya se han comentado en las páginas anteriores, al hablar de la poesía impresa. Nos referimos ahora a los poemas dedicados al Obispo de Cádiz para solicitar su nombre religioso: son el soneto *Para pedir el nombre al Señor Obispo*, «Si al reconocer el alma felizmente» (ms. 4061, f. 250v-251r) y *La décima que fue con la fineza del dulce, para el señor Obispo, cuando el hábito, es ésta*, «Mi humildad, señor, que intenta» (f. 251r), que probablemente fueron escritos al calor de la anécdota que los inspiró.

En el soneto, desde el primer cuarteto, se identifica la función del discurso («es costumbre que el nombre se le pida / a quien le lleva a la sagrada fuente»), del que es responsable María Gertrudis Hore cuando deja el mundo profano para entrar en la clausura:

Si quien el mundo deja diligente,  
y a la estrecha clausura se convida  
su gusto y propia voluntad olvida,  
siendo a la ajena humilde y obediente,  
yo que a la profesión nacer espero,  
yo que a la Religión feliz me ajusto,  
de una y otra razón valerme quiero.

A medida que avanzamos y casi culminamos este recorrido por los patrones enunciativos de la poesía de Hore, podemos concluir que las dinámicas de atenuación de la identidad autorial se ven contrarrestadas en muchas ocasiones con una clara afirmación de género. Y, además, hay una firme reivindicación, desde esos dos primeros poemas que publicó inspirados en Rosario Cepeda, hasta sus últimos escritos, de la voz y la mirada femenina vertida en la experiencia poética.

En esta órbita se sitúan una serie de textos a los que podemos aplicar, como principio explicativo, la idea de comunidad emocional femenina<sup>67</sup>, directamente relacionada con la intencionalidad y objetivos de la escritura. Esta idea de la

---

<sup>67</sup> Barbara H. ROSENWEIN, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Nueva York, Cornell University Press/Ithaca & London, 2006.

amistad<sup>68</sup>, sororidad y la cohesión de una comunidad unida por lazos de afecto conforma, en muchos textos de Hore, un universo completamente femenino y autosuficiente. Es el caso de los espléndidos, y ya citados, *Endecasílabos a sus amigas*, «Ya llegó, en fin, aquel dichoso día» (ms. 3751 y ms. 4061, ff. 261r-262r), donde un sujeto femenino se dirige a un tú colectivo que proyecta la mirada introspectiva sobre al placer de la cotidianidad en un espacio de reclusión:

En la santa quietud y sus murallas,  
lejos de hallar el arrepentimiento  
que tantas veces casi persuadida  
temer le hicieron los avisos vuestros,  
hallo la paz, el gusto, la alegría,  
los placeres, el gozo y el sosiego,  
que en este caos de contrariedades  
en vano procuro buscar su esmero.

Hay una contraposición entre dos mundos afectivos: las amigas que están fuera, a las que se dirige en este poema, y la amable «sociedad de adentro», dos espacios vitales y dos tipos de vida compartida. El retrato de la vida retirada, entre rejas, y la importancia de los afectos como cohesión de una comunidad en reclusión quedan brillantemente retratados en este poema.

Similar es el universo textual que forjan los también endecasílabos «Los dulcísimos metros que tu pluma» (ms. D119 BMPS), que se enuncian como un intercambio poético del sujeto lírico femenino con su «amada amiga», donde el discurso de ambas divaga en temas diversos, que no tienen que ver sólo con el mundo emocional más inmediato, sino también con digresiones filosóficas:

Los dulcísimos metros que tu pluma  
hoy me dirige, amada amiga mía,  
fueran el refrigerio más gustoso  
si admitieran alguno mis fatigas [...].  
Si esta cede al encanto que le ofrecen  
de tu discurso las pinturas vivas,  
mil funestos objetos me prevengo  
porque conserven las tristezas mías.  
¿Mas dónde voy?... Perdona mis discursos,  
mi distracción perdona amiga mía,

---

<sup>68</sup> Elizabeth LEWIS, «Situating Feminine Happiness: María Gertrudis Hore's Ascent to the Sacred Parnassus», en *Women Writers in the Spanish Enlightenment*, Hampshire, UK, Ashgate, 2004, págs. 67-103.

que del inglés filósofo la cuarta  
noche arrebató mi fantasía.

Esta amistad femenina se revela también fundamental en el espacio textual de ocio y escritura compartida de la serie a que me referí unas páginas atrás: un poema epistolar (que en la rúbrica de Cueto reza *Despedida que dejó escrita al marchar de Cádiz a Madrid, la Hija del Sol, para las damas de la tertulia de Don Antonio Ulloa*), «No me culpéis de ingrata», la *Respuesta de don Gonzalo de Cañas*, «Amada tertuliana» y una oda de *Respuesta de la Hija del Sol*, «Hermosas amigas» (Ms. D119 BMPS).

El esquema enunciativo del primer y tercer poema es el que ya hemos comentado: un yo femenino que se dirige a sus amigas, en un contexto discursivo de amistad y ocio compartido. Hay un claro objetivo en estos textos de configurar un universo textual completamente feminizado, del que están excluidos los hombres, como deja constancia en la Posdata:

P.D

Debaos amigas mías  
de vuestro amor en prueba  
que estos malos borrones  
ningún hombre los vea.

Tal es la autonomía femenina de este mundo textual, que, en la *Respuesta de Gonzalo de Cañas*, recogiendo el hilo de los últimos versos de la composición a la que responde, el sujeto enunciativo se incluye como parte de esa comunidad de mujeres. La última composición insiste en ese intercambio poético como manifestación de una experiencia compartida.

Este mismo espíritu de comunidad emocional encontramos en un conjunto de composiciones copiadas en la parte final del ms. 4061 de la BNE (ff. 279r-282v). Son una serie de décimas dedicadas a las distintas ocupaciones conventuales (*A la madre abadesa*, «Poniendo en tu corazón»; *A la madre vicaria*, «Haciendo al mundo notorio»; *A mi maestra Gutiérrez*, «Este acto tan religioso»; *A las dos oficialas*, «Porque tenga complemento»; o *A la provisoro en la despensa*, «Ese que tu arte compuso»), todas llenas de una retórica del afecto que incide en la cotidianidad de la vida en común. En la misma línea se sitúa la anacreóntica *A todas las que vamos*, «Debemos estar gozosas» (Ms 4061, f. 275), que es un canto también a esta forma de vida comunitaria, como testimonia la voz femenina que hace de coro de las demás:

Debemos estar gozosas  
las que aquí juntas nos vemos,  
de que a Dios tanto debemos  
en conservarnos gustosas.  
Tengámonos por dichosas  
por que nos vemos unidas  
y al señor reconocidas  
pues a esto, hermanas amadas  
no sólo somos llamadas  
sino también escogidas.

El adjetivo femenino de final de verso y la rima asonante en *-a* crean una sensación de feminidad gozosa compartida, en un universo autosuficiente, donde la primacía de la mujer es una realidad.

En este universo de experiencias femeninas, la maternidad y la figura de la madre aparecen tematizadas en distintos poemas a lo largo de su trayectoria. Aparece como tema de las *Anacreónticas* «Estas hermosas flores» (Ms. D119 BMPS), que en la edición de Cueto lleva la rúbrica *Al poner unas flores, después de amortajado, a un hijo que se le murió de viruelas*<sup>69</sup>. La identidad de la enunciadora es claramente la de una madre, que llora la pérdida de su hijo, lo que activa un marco conocido para el lector (las lectoras), que es el lamento por la pérdida. El sujeto enunciativo con su rol de madre («maternal cariño», «os entrego mi hijo») dirige su discurso, primero, al hijo muerto («yertas sienes»), y después a un auditorio («piadosa gente»), que contempla la luctuosa escena de la despedida.

A este sentimiento de la maternidad están también dedicadas las anacreónticas *El nido* I «Yo advertí un hueco» y II «Déjame que lllore»<sup>70</sup> (Ms. D119 BMPS)<sup>71</sup>, donde el sujeto poético se dirige a Mirtilo. El centro emocional del poema es el sentimiento maternal, que se traspone de la experiencia ficcionalizada en el poema al sentimiento universal de la maternidad:

Vieras a la madre  
con cuanta justicia

---

<sup>69</sup> Las exhaustivas investigaciones de Morand sobre esta posible circunstancia biográfica no han proporcionado informaciones nuevas lamentablemente (véase Frederique MORAND, «¿Qué sabemos del hijo de la monja Sor María Gertrudis de la Cruz Hore (1742-1801) y de su esposo, Esteban Fleming?», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 28, n.º 1 (2005), págs. 141-15).

<sup>70</sup> Véase la propuesta de lectura de Pierre ULLMAN, «La narrativa rococó y sensibilidad prerromántica en *El Nido*; de María Gertrudis de Hore», *Salina: revista de lletres*, 14 (2000), págs. 101-114.

<sup>71</sup> MORAND, *Una poetisa en busca de libertad*, págs. 324-327.

el dulce sustento  
les distribuía. [...]  
La madre los mira  
puesta en una teja  
y en su triste canto  
llora su tragedia. [...]  
Y pues ya tú sabes  
mi angustia y mi pena,  
déjame que llore,  
déjame que sienta.

La figura de la madre, además, aparece como personaje que acompaña al sujeto lírico en algunos poemas de Hore, en escenas cotidianas, donde no tiene protagonismo en la anécdota que se cuenta, pero sí aparece como elemento que conforma el espacio textual y el mundo en el que el sujeto poético se inserta. Así puede constatar en la *Anacreónica a la muerte de un hermoso canario...* y en el Idilio «Luego que en la corte» (ms. 3751 BNE), ya comentados.

## Conclusiones

La poesía de María Gertrudis Hore es un campo de estudio privilegiado para entender el proceso de conformación de la voz poética en el marco de una tradición literaria de autoría femenina. Su corpus poético despliega una serie de estrategias de medido equilibrio entre el ocultamiento y la reclusión, la autoafirmación y la visibilidad en los espacios literarios del siglo XVIII. Los diversos modos de ocultar la identidad tienen, desde luego, distintas motivaciones, que nacen de la convergencia de la trayectoria vital y la textualización de la experiencia que se vierte en el discurso poético. No es una voluntad de anonimato la que está en la base del uso de estas estrategias, como se desprende del análisis del contexto pragmático de escritura, del diseño enunciativo de los textos, de la información contextual de las rúbricas y las asociadas al proceso de transmisión textual de su obra. Los objetivos del juego de ocultación de la identidad hay que buscarlos en otros determinantes del campo literario del momento: por ejemplo, el empleo de pseudónimos para publicar en periódicos es una práctica asentada como mecanismo editorial de *marketing*, si se permite el anacronismo, que dialoga con un público creciente, consumidor de este tipo de escritura. Hore, como otras poetas anteriores y las que escriben en su siglo, buscó un equilibrio para forjar un yo lírico que reivindicara la experiencia femenina, pero que no rompiera drástica-

mente el horizonte de expectativas del público lector y de los medios literarios en que se difunde su obra.

Hemos analizado a lo largo de este trabajo cómo se conforma el universo textual de sus poemas, qué modelos de mundo contienen y quienes lo enuncian y lo conforman discursivamente. En la poesía amorosa encontramos un sujeto amante que opta mayoritariamente por la representación de la experiencia amorosa femenina en sus distintos estadios (celos, goce, ausencia, tristeza), aunque sin posicionarse nítidamente como sujeto erótico o deseante. En otras temáticas de tipo más circunstancial, social, cívica, política o patriótica o en textos de corte ideológico-filosófico encontramos un sujeto agente que, en ocasiones, atenúa su identidad, pero que en otras muchas emprende desde el verso la defensa del género femenino. Los textos que correlacionan sujeto enunciador y yo biográfico, sobre todo los de contenido metaliterario, configuran un discurso poético profeminista, en cuya dilucidación hay que seguir trabajando y ampliándolo a otras poetisas.

Buscó un interlocutor femenino en sus poemas, que eran sus coetáneas, y todas las mujeres, e insertó sus textos y su voz en los referentes fundamentales de una tradición de autoría femenina, como demuestran las varias citas recurrentes de Safo. Por ello, también, hizo tema central o tangencial de muchos de sus poemas la amistad y sororidad femeninas, creando una comunidad emocional donde sus experiencias encontrarán plena legitimidad de expresión. Estas composiciones tienen un claro sesgo de género, donde la voz se apropia del espacio de escritura, con un tratamiento de temas claramente ubicados en la órbita de la subjetividad femenina, visibilizando esta perspectiva y revelando aspectos de la intimidad de un yo femenino cuya voz en la historia literaria hay que seguir recuperando.

Las escritoras han sabido, en el devenir de los siglos, que la libertad está en la expresión y en la posibilidad del discurso. Hore mostró su destreza poética, cultivando composiciones en metros prestigiados por la tradición literaria (anacreónticas, sonetos, odas) y en otros de sesgo más popular (romances, coplas) y forjó un sujeto lírico que reivindica su propia voz, que indaga en su experiencia y la visibiliza en un discurso que está legitimado por las mujeres que le precedieron y por las lectoras que lo descifran, en su momento histórico y así hasta hoy.

## Bibliografía

- AZCÁRATE RISTORI, Isabel, *María Rosario Cepeda, niña regidora de la ciudad de Cádiz*, Cádiz, Quorum Libros Editores, 2001.
- BOLUFER PERUGA, Mónica, *Mujeres e ilustración: la construcción de la feminidad en la Ilustración española*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1998.
- CASTRO, Adolfo de, *Historia de Cádiz y su provincia*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1858, págs. 796-797.
- CIPLIJAUKAITĖ, Birutė, *La construcción del yo femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004.
- CRUZ J., Anne, «Teresa Guerra, poetas entre el Barroco y la Ilustración», *Bulletin Hispanique*, 113, 1, 2011, págs. 297-312.
- CUETO, Leopoldo Augusto de, *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo II, Madrid, Rivadeneyra, 1871.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam, «La palabra no olvida de dónde vino. Para una poética dialógica de la diferencia», en Iris Zavala y Myriam Díaz Diocaretz (coords.) *Breve historia feminista de la literatura española: (en lengua castellana)*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer, vol. I, 2011, págs. 77-124.
- DIJK, Teun A. van, *Discurso y Conocimiento: una aproximación sociocognitiva*. Barcelona, Gedisa, 2016.
- ESTABLIER, Helena, «Las poetas también viajan al Parnaso: tradición literaria y diferencia de género en la poesía dieciochesca», *Esferas literarias* 1, (2018), págs. 25-41.
- , «Una poeta ilustrada en el tránsito entre dos siglos: los versos desconocidos de María Martínez Abello en el *Diario de Barcelona* (1797-1800)», *Boletín de la Real Academia Española*, t. XCIX, cuaderno CCCXX, 2019, págs. 579-616.
- LEWIS, Elizabeth, «Situating Feminine Happiness: María Gertrudis Hore's Ascent to the Sacred Parnassus», en *Women Writers in the Spanish Enlightenment*, Hampshire, UK, Ashgate, 2004, págs. 67-103.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco-Libros, 2005.
- , «Elementos para un análisis cognitivo del discurso poético», *Verba Hispanica*, 26 (1), 2019, págs. 213-232.
- MARTOS PÉREZ, María D., «La enunciación lírica en las *Rimas varias* (1646) de sor Violante do Céu», en Nieves Baranda y M.<sup>a</sup> Carmen Marín (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2014, págs. 423-438.

- , «The poetic voice», en Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), *Early Modern Spanish Women Writers*, New York, Routledge, 2017, págs. 135-152.
- , «La voz poética», en Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), *Las escritoras de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid, Editorial UNED, 2018, págs. 225-248.
- MORAND, Frédérique, *Doña María Gertrudis Hore, 1742-1801. Vivencia de una poetisa gaditana entre el siglo y la clausura*, Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2004.
- , «¿Qué sabemos del hijo de la monja Sor María Gertrudis de la Cruz Hore (1742-1801) y de su esposo, Esteban Fleming?», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 28, n.º 1, 2005, págs. 141-158.
- , *Una poetisa en busca de libertad: María Gertrudis Hore y Ley (1742-1801). Miscelánea y taraceas de versos, prosas y traducciones*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2006.
- , «Influencias medievales y originalidad en la literatura española de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis Hore», *Anales de literatura española*, n.º 23, 2011, págs. 67-93.
- , «Testigos privilegiados en el ámbito urbano: las monjas del convento de Santa María en Cádiz o la creación femenina en clausura como posible fuente histórica», *Hispania: Revista española de historia*, vol. 66, n.º 224, 2006, págs. 1019-1044.
- , «El *Stabat Mater* glosado y traducido por sor María Gertrudis de la Cruz Hore a fines del siglo XVIII», *Hispania sacra*, vol. 58, n.º 118, 2006, págs. 579-607.
- , «Nuevas oportunidades para las escritoras en la prensa a finales del setecientos: el extraño caso de la monja que firma H. D. S. (la Hija del Sol), sor María Gertrudis de la Cruz Hore (1742-1801)», en Nieves Baranda y M.ª Carmen Marín (eds.), *Letras en la celda: Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, págs. 159-170.
- , *El Manto y el Cálamo. La Hija del Sol (sor María Gertrudis de la Cruz Hore) y su comunidad en la segunda mitad del XVIII en Cádiz*, Sevilla, Caligrama, 2022.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2002.
- , «El Parnaso poético femenino en el siglo XVIII: escritoras neoclásicas», en Lucía Montejo y Nieves Baranda (eds.), *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Madrid, UNED, 2002, págs. 85-121.



- NANG, Mbol, «La verticalidad espiritual en la poesía de doña María Gertrudis de Hore», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, n.º 25, 2000, págs. 63-70.
- PILKINGTON, Adrian, *Poetic Effects. A relevance theory perspective*, Amsterdam, John Benjamins, 2000.
- ROSENWEIN, Barbara H., *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Nueva York, Cornell University Press/Ithaca & London, 2006.
- SEBOLD, Russell, «La pena de la Hija del Sol: realidad, leyenda y romanticismo», en Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, NE: Society of Spanish American Studies, 1984, págs. 295-308.
- SEMINO, Elena, *Language and world creation in poems and other texts*, Londres-Nueva York, Longman, 1997.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de Escritoras Españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Atlas, 1975.
- SIMÓN PALMER, M.<sup>a</sup> del Carmen, «La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, págs. 91-97.
- STIERLE, Karlheinz, «Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin», en Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libros, 1999, págs. 203-268.
- STOCKWELL, Peter, *Cognitive Poetics. An introduction*, Londres, Routledge, 2000
- , «Cognitive Poetics and Literary Theory», *Journal of Literary Theory*, 1, 2007, págs. 135-152.
- , *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- , *Cognitive Poetics. An Introduction*, 2.<sup>a</sup> edición, Londres, Routledge, 2020.
- SULLIVAN, Constance A., «Dinos, dinos quién eres: The Poetic Identity of María Gertrudis Hore (1742-1801)», *Pen and Puke: Spanish Writers in the Eighteenth Century*, ed. Monroe Z. Hafter, Michigan Romance Studies, XII, 1992, págs. 153-183.
- ULLMAN, Pierre, «La narrativa rococó y sensibilidad prerromántica en *El Nido*; de María Gertrudis de Hore», *Salina: revista de lletres*, n.º 14, 2000, págs. 101-114.
- ZAVALA, Iris M.<sup>a</sup> y DÍAZ DIOCARETZ, Myriam (eds.), *Breve historia feminista de la literatura española: (en lengua castellana)*, Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1993-2000. 6 vols. Vol. I. *Teoría feminista, discursos y diferencia: enfoques feministas de la literatura española*, Madrid, Anthropos, 2011 (1.<sup>a</sup> edición 1993).