

Discurso literario *versus* relato historiográfico. *Urraca* de Lourdes Ortiz

Literary speech versus historiographical account. *Urraca* by Lourdes Ortiz

Josemi Lorenzo Arribas

Universidad Complutense de Madrid.

Recibido el 2 de junio de 2005.

Aceptado el 4 de julio de 2005.

BIBLID [1134-6396(2004)11:1; 5-28]

RESUMEN

Urraca, novela histórica publicada en 1982 por la escritora madrileña Lourdes Ortiz, ofrece un amplio ramillete problemático de cuestiones a plantear. Por un lado, la propia consideración de lo que es la novela histórica; su *boom* editorial; el desprecio de historiadoras/es por este género literario. Por otro, el papel de una mujer denostada y despreciada por la historiografía, y reivindicado por una escritora, en la línea de recuperar personajes históricos femeninos. Las propias reflexiones sobre la metaliteratura que se ofrecen en esta novela podríamos aplicarlas al discurso historiográfico con más humildad. No sólo vale con saber que los grandes relatos han muerto. Debemos saber si estamos dispuestas/os a creérselo también.

Palabras clave: Novela histórica. *Urraca*. Siglo XII. Lourdes Ortiz. Medieval.

ABSTRACT

Urraca is a historical romance published by Lourdes Ortiz, a Spanish writer from Madrid in 1982. This text offer a wide and problematic bunch of questions to answer. By one hand, the own nature about what is "historical romance" and the reasons about its editorial boom; and the scorn about this genre shown by the historians. By other hand, the role performed by a woman (*Urraca*) deprecate by historiography and, now, reivindicated by a woman writer, with the object to recover historical female characters.

Key words: Historical Romance. *Urraca*. 12th Century. Lourdes Ortiz. Medieval.

SUMARIO

1.—De *Ivanhoe* a *Urraca*. 2.—Sucesoras de Clío: escribir Historia a través de la novela. 3.—La novela *Urraca* (1982), de Lourdes Ortiz (1943). Escribir sobre el acto de la escritura. 4.—La reina *Urraca* y la crítica histórica. 5.—*Urraca*: la reina que eligió el Imperio, la mujer que se arrepintió de elegirlo. 6.—Discurso literario *versus* relato historiográfico. 7.—El fin de *Urraca/Urraca*. 8.—Bibliografía.

Urraca, texto firmado por Lourdes Ortiz en 1982, es una novela histórica. Este enunciado, aparentemente no problemático, pone sobre la mesa, no obstante, la propia definición de lo que ha de entenderse por “novela histórica”, y más aplicado a un texto complejo que no sigue las pautas tradicionales de las que se supone que participan las muestras de este género literario, hoy muy en boga, pero que sigue sujeto a los distintos debates en torno a su naturaleza que lo cuestionan desde el principio.

Aun sin entrar a fondo en las consideraciones sobre la naturaleza de la “novela histórica”, me gustaría comenzar la reflexión apuntando la conveniencia de llamar a este género *novela historicista*, en coherencia con la denominación acuñada para la pintura, y dejar el rótulo “novela histórica” para las que de verdad lo son, es decir, las novelas escritas en época histórica. Pero dada la generalización del marbete “novela histórica”, poco más se puede hacer por ahora más que apuntar ese *desideratum*, válido exclusivamente para la teoría, y cuya aceptación o no apenas añade o quita nada a la hora de reflexionar y analizar los textos que se someten a esa rúbrica.

Por otro lado, y este tema sí considero que tiene mucho más interés, el auge en el periodo actual de la novela histórica pone sobre la mesa una las cuestiones más interesantes que, como historiador, pueden hacerse hoy: el desinterés de las/os historiadoras/es ante la popularidad de este género literario, considerándolo materia ajena al propio oficio de la escritura de la historia. En este rechazo influyen intereses corporativos, pues quien las escribe no suele pertenecer al gremio que se cree con el monopolio de la escritura e interpretación de la historia. Es casi escandalosa la falta de la relación entre el trabajo de unas/os y otras/os, la falta de *feed-back*, más acusada entre quienes nos dedicamos a la historia, porque así como las/os novelistas se documentan, con mayor o menor éxito, con la labor de las/os historiadores/as, no parece que éstas/os, después, dialoguen ni les interese lo más mínimo la labor contemporánea de recreación literario-poética de la historia. Parece que aflora la creencia que asegura que si no se habla de una cosa, no existe, obviando que la gente habla de historia, generalmente a partir del consumo de novelas o películas de cine. Curioso fenómeno, que no parece formar parte de las agendas de problemas. Debemos salir de esta especie de torre de marfil en que tradicionalmente se ha relegado la grandilocuente tarea de escribir la historia. Por otro lado, el *intrusismo* no se reduce tan sólo a las/os cultivadoras/es de la novela histórica, sino que en foros públicos, prensa diaria y espacios radiofónicos o televisivos, frecuentemente opinan de historia personas que no son historiadoras de profesión.

El caso es que la torre de marfil desde la que el gremio histórico se atrinchera, parece que es uno de los principales atractivos para el público que consume novela histórica. En otras palabras, la novela histórica tiene un

componente escapista en el cual reside uno de sus principales atractivos¹, podernos refugiar en el pasado, a través de la lectura, ante un presente y un futuro con múltiples incertidumbres del que procuramos evadirnos. Si fuera sólo esta la motivación, la historia sería sólo un recurso casi paisajístico, retórico para ambientar contextos acrónicos, que no atópicos, pues las sociedades descritas suelen participar siempre de los problemas de la contemporánea. Por esta vía, se podría llegar a la aparente contradicción del recurso a la historia precisamente para abolir el tiempo porque, de hecho, en un plano estructural, sería igual situar el argumento de lo que se cuenta en la Edad del Bronce que en el siglo XIII: el contexto pasaría a ser una mera cuestión de *atrezzo*. Realmente el proceso no es tan sencillo, y la tendencia a escoger encuadres históricos en momentos de crisis lo que atestigua es la invitación a reflexionar sobre los mismos desde la situación actual de quienes escriben y/o leen.

Mención aparte, y otro espacio que excede el de estas páginas, merecería la reflexión sobre la responsabilidad que las/os historiadoras/es tenemos, que hemos hecho de la materia prima de la historia un algo muerto, vacío, algo meramente estético, con interés sólo áulico, y de espíritu museizado. La historia se está quedando como un “algo” explotable por el ocio y el turismo, pero no como un relato vivo, contemporáneo, vigente y simultáneo con la sociedad que nos ha tocado vivir.

Alguno de los factores que se están apuntando han podido influir a la hora de que las mujeres acogieran este género literario como uno de sus favoritos, como lectoras y como escritoras. No es un fenómeno nuevo, y nos podemos remitir a la pasión por la novela de caballerías, un tipo de novela histórica, que se aprecia en las muchas de las mujeres del *Quijote*². A pesar

1. Ello no significa que sea el primer género literario en ofrecer este componente evasivo como aliciente. Recordemos las medievales novelas de caballerías, sin ir más lejos. Hoy día, la literatura de ciencia-ficción cumple el mismo objetivo, aunque en un escenario del “futuro”.

2. BERNÁRDEZ RODAL, Asunción: “Las mujeres lectoras en el *Quijote*”. En RUBIO, Fanny (ed.): *El Quijote en clave de mujer/es*. Madrid: Universidad Complutense/Instituto de Investigaciones Feministas, 2005, pp. 283-304. El modelo de mujer que propone la línea dura de un fray Luis de León, que aconseja, con respecto a las mujeres, “que las excusen y libren del leer en los libros de cavallerías”, cae ante la realidad que muestra Cervantes. La bella Luscinda pide “un libro de caballerías en que leer, de quien era ella muy aficionada, que era el de Amadís de Gaula...”, petición que le basta a don Quijote para confirmarla “por la más hermosa y más discreta mujer del mundo” (I.24). La estrategia que urde Dorotea para explicar su condición discreta incluye acogerse al entretenimiento de leer algún libro devoto” (I.28), aunque poco después se desvela que no había contado toda la verdad, por cuanto que Dorotea reconoce, para hacer la farsa de la princesa Micomicona y engañar a don Quijote, estar preparada para el papel “porque ella había leído muchos libros de caballerías” (I.29).

de este gusto secular femenino por la escritura, pocas son las reflexiones que se han hecho sobre este fenómeno, la novela histórica y las mujeres, más allá de los análisis de esta o aquella novela histórica firmada por una mujer³.

1.—*De Ivanhoe a Urraca*

Las líneas siguientes marcan un recorrido virtual, un juego de signos y significados. Porque sería un guiño decir que vamos del siglo XII al siglo XII, pero, en cierto modo, va a ser así: desde la Inglaterra en la que vive sir Wilfred Ivanhoe, caballero del rey Ricardo Corazón de León, a la Castilla de banderías de la reina Urraca; dicho de otro modo, de la publicación de *Ivanhoe* (1819), por parte del escocés Walter Scott a, en un baile de cifras, 1981, en que redacta *Urraca* Lourdes Ortiz, publicada un año más tarde.

La historia literaria de la novela histórica suele iniciarse, a decir de la literatura crítica, con el referido *Ivanhoe*, texto que fija los rasgos del género: información histórica, color local, exotismo, atención a lo exterior en detrimento de lo interior, evocación de civilizaciones lejanas y de sociedades diferentes o desaparecidas, presentación de lo pasado como caducado; descripción de sentimientos colectivos y representativos; interés en los tipos, y no en los individuos; o la tendencia a argumentos centrales inventados, al revés que en la tragedia y en la epopeya⁴. A Scott le seguirán Mérimée, Victor Hugo, Balzac, Dumas, entre los cultores más destacados de la novela romántica en Europa. A pesar de lo celebrado de estos nombres, la novela histórica no logrará fracturar el molde en que fue ideada, cuño en que estaban fraguados también sus problemas de naturaleza.

Leen los personajes encumbrados, que gustaban de esta literatura evasiva, de ficción, sin que duelan prendas reconocerlo. La Duquesa había leído la Primera parte del *Quijote* y, por tanto, conocía las ceremonias caballerescas “acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados” (II.30-31). Maritornes. Ésta gozaba con lecturas caballerescas, como reconoce sin pudor: “también yo lo escucho, y en verdad que aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oílo” (I.32).

3. Significativamente, un manual para guiar a quien pretenda escribir novela histórica está escrito por una mujer (MARTIN, 2003), aunque no se hace ninguna referencia a mujeres específicamente, limitándose a cuestiones técnico-prácticas. Tampoco hay referencias a la recepción. Un poco decepcionante ha sido, en este sentido, la lectura del volumen BERNAL, COPERÍAS, y GIRONA (eds.), 2002, donde sólo hay un artículo dedicado a obras de mujeres específicamente (JIRKU, Brigitte: “La construcción de una historia propia: narrativas femeninas alemanas (1770-1815)”, pp. 125-135), otro a *La Plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda, y un último a *Historia de la Srta. Sternheim*, de Sophie von La Roche (1772).

4. ALONSO, 1984, pp. 31-33.

El solapamiento entre dos disciplinas tan alejadas entre sí como la literatura y la historia dentro de la “novela histórica” ponía el caldo de cultivo a los previsibles problemas, que no tardarían tiempo en aparecer, y pronto los eruditos ingleses señalaron a Scott situaciones históricamente falsas, planteándose el conflicto íntimo entre lo histórico y lo inventado, entre la historia y la literatura. Es decir, la novela histórica entraba en crisis precisamente por su endeble y no definida identidad, y lo mejor que se podía decir de ella es que era más evocadora que otra cosa. De cara a su recepción, tampoco fue una sorpresa la bifronte decepción de las/os lectoras/es. Quienes buscaban más literatura se desesperaban ante el cúmulo de datos, descripciones e informaciones, a su juicio, superfluas. Quienes buscaban un acercamiento más amable a la sustancia histórica, exigían más rigor y menos invención. Podría parecer que la novela histórica era producto de una época y un estética, la romántica, cuyos planteamientos favorecían este tipo de literatura.

Pero la superación del Romanticismo ni vio el fin de la novela histórica, ni alumbró otros procederes narrativos que pusieran fin a las disputas que comentamos. La novela histórica, aun errática, tenía un camino por delante mucho más largo de lo que los teóricos pudieron pensar, y a los nombres citados anteriormente les siguieron los continuadores de la estética realista, que también dejó su impronta en la novela histórica. Ahora se exigía mayor veracidad a las fuentes, en consonancia con el espíritu contemporáneo del positivismo historiográfico. El monumento literario más importante de este nuevo espíritu lo constituyó *Salammbô*, de Flaubert (1862). La consecuencia lógica de esta evolución fue la conversión de la novela histórica en historia novelada, invirtiéndose los términos acorde con la tendencia⁵.

En la España del siglo XIX, donde, con retraso, llegan las modas literarias europeas, destacan en el género historicista autores/as como Espronceda, Estébanez Calderón, Gil y Carrasco; Cánovas del Castillo, Castelar, Navarro Villoslada, Gertrudis Gómez de Avellaneda, y Fernán Caballero (1796-1877), llamada esta última por el académico Eugenio de Ochoa “Walter Scott español”⁶.

Una vez establecidos estos apuntes sobre el origen del género literario, avanzamos rápidamente hasta nuestros días, porque, con más o menos fortuna, generalmente con menos, la novela histórica ha vuelto a renacer en distintas ocasiones, aunque siempre más a cargo de grandes obras que de grandes autores/as⁷ o, mucho menos, escuelas. Aun sin perder nunca en sus reapariciones esas vacilantes señas de identidad, ¿qué ha sido de la novela

5. *Ibidem*, p. 73.

6. SÁNCHEZ LLAMA, 2000, p. 25.

7. Al hilo de los éxitos editoriales de escritoras/es extranjeras/os como Graves, Yourcenar, Maalouf...

histórica en el tiempo de muerte de los macrorrelatos, del sujeto y de la propia Historia? De cara al análisis de *Urraca*, ¿cómo han influido estas circunstancias en el Estado español?

Ciertamente el marco estético postmoderno plantea unas cuestiones originales con respecto a la literatura y más si ésta se apellida “histórica” o historicista, nudos problemáticos no pensables en tendencias anteriores en las que este género, mal que bien, ha sobrevivido. Las características tradicionales de la literatura postmoderna, eclecticismo heterodoxo, marginalidad, discontinuidad, fragmentación, descentralización, simulacro de la representación, muerte de la utopía, autorreferencialidad discursiva⁸, *a priori* se avienen mal a las propias de la novela histórica, pero, aun así, han sido aprovechadas para escribir textos novelísticos que recodifican el concepto de lo historiográfico, aprovechando la vuelta a la narratividad y el retorno a subgéneros narrativos novelísticos que se habían orillado en la época más experimental⁹. Así, en España, dentro de la narrativa postfranquista, caracterizada por la enorme multiplicidad de voces y la variedad por encima de cualquier proyecto colectivo, destacan, como géneros cultivados con cierta frecuencia la novela policíaca, el relato culturalista, la tendencia testimonialista, la experimental y, finalmente, la novela histórica, que ha sido definida como “uno de los más agobiantes y reiterados motivos del decenio de los ochenta”¹⁰. La crítica erudita y los gustos masivos nuevamente se disocian, y la novela histórica, agobiante y reiterativa, o no, campea en las librerías en los puestos más visibles y ocupa un espacio muy visible en las lecturas que la gente que compra libros para leer escoge para emplear el tiempo en los transportes públicos, y también en los domicilios. Al margen de la cuestión del canon, la novela histórica se convierte en uno de los géneros literarios más envidiados por el resto.

2.—*Sucesoras de Clío: escribir Historia a través de la novela*

En los anaqueles de las principales librerías españolas desde hace algunos años se hizo una separación para la novela histórica, conscientes del éxito editorial (es decir, de ventas) de este género literario. Las editoriales, consonantes a la marcha de los tiempos, compiten hoy entre ellas por liderar

8. PULGARÍN, 1995, p. 203.

9. ANDRÉS ARGENTE, 2003, pp. 32-33.

10. VILLANUEVA, Darío *et al.*: “Los nuevos nombres: 1975-1990”. En RICO, Francisco (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. IX. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 257-260.

el sector con colecciones exclusivamente dedicadas a la novela histórica, cada vez más cuidadas. Situadas en lugares de preferencia de estos establecimientos, es sorprendente hoy admirar la enorme panoplia de títulos que se ofrecen a las/os lectoras/es. Más que en otro tipo de novelas, muchos de esos títulos tienen como protagonista a una mujer. Pero, es más, una parte muy importante de ellos están firmados también por mujeres, tendencia a la que las españolas van sumándose progresivamente.

En realidad, no es un fenómeno nuevo, pues ya desde los precedentes de lo que sería posteriormente la novela histórica muchas mujeres han participado en su escritura, como las seiscientistas Mlle. de Scudéry, Mlle. de Vilandon, o las posteriores Mme. de Ginlis, Mme. Cottin, en vísperas del Romanticismo. Del mismo modo, fue otra mujer la responsable de que la escritura histórica diera una enorme vuelta de tuerca a mediados del siglo XX. Gracias a Marguerite Yourcenar y sus *Memorias de Adriano* (1951) asistimos a la transición a otro horizonte de desarrollo literario, donde importa más la persona (Adriano) que el cargo (emperador de Roma). “En esta novela Yourcenar cumple con lo que Käte Hamburger señala como el criterio más saliente para diferenciar a una personaje histórico novelado de la figura oficial que presentan los libros de historia: dota a Adriano de una intimidad única, se fija en su sensibilidad para percibir subjetivamente el mundo que le rodea, y regodearse con detalles sin importancia para la vida pública”. Por otro lado, el mismo interés por la reinterpretación de la historia ha llevado a otras autoras a retroceder hasta el mito y a reelaborar figuras clásicas, como hizo la alemana Christa Wolf con *Cassandra*¹¹. Ambas novelas, y aquí la crítica concuerda, son grandes obras literarias.

En el panorama literario nacional, salvo excepciones, no abundan las grandes firmas en la escritura de la novela histórica. En el caso de las mujeres, al margen de Lourdes Ortiz, se han ocupado de escribir novelas de este género, entre las más importantes, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Mercè Rodoreda, Montserrat Roig, Paloma Díaz-Mas, Carmen Gómez Ojea, Soledad Puértolas, si bien algunas de éstas sin retrotraerse más allá del siglo XIX en sus ambientaciones.

Por la vía literaria, las escritoras se erigen en sucesoras de Clío, añadiendo esfuerzos a la labor desarrollada por las historiadoras. El uso de la novela histórica es inevitable para la narrativa de cuño feminista, porque las mujeres son conscientes de la necesidad de revivir su historia, de descubrirse a sí mismas a través del conocimiento del pasado olvidado de su sexo. Y se revive el pasado como reconstrucción de la fuerza de las mujeres, de la tenacidad con que éstas han soportado condiciones opresivas o con la que se

11. CIPLIJAUSKAITĖ, 1994, pp. 130, 139.

opusieron a ella. Este acercamiento literario ha sido eficaz para mostrar la existencia de un saber femenino y el valor de las relaciones de solidaridad entre mujeres, y ha calado entre las/os lectoras/es más que la esforzada tarea de las historiadoras feministas¹².

En la novela histórica escrita por mujeres anterior a la neofeminista, se prodigaban heroínas de ficción. También se cultivó la biografía, y la autobiografía, históricamente géneros especialmente afines a las escritoras, quizá por las posibilidades de encarnación que ofrecen frente a otros¹³. Las biografías noveladas “representan la reversión completa de lo buscado en la historia: en vez de arqueología, la historia; en vez de ambientes, las vidas, y el ambiente está presentado sólo en lo que la comprensión de las vidas lo exige -a pesar de que el/la autor/a- nunca vive su personaje, siempre lo tiene en frente”¹⁴. Si al principio, fueron grandes personajes femeninos los protagonistas de estos relatos, luego, desde los años setenta, las figuras marginales, las minorías y, al calor de ese nuevo “sujeto” literario, las mujeres, incluyendo las anónimas, serán objeto de atención y sujetas de enunciación, en un proceso muy parecido al que produjo la aparición historiográfica de la Historia de las Mujeres, tal como la conocemos hoy, favorecida por la Historia Social previamente. De hecho, el espíritu que avivó la participación de mujeres en la escritura, tanto de la literatura histórica como, previamente, de la propia historia puede considerarse paralelo. Con un criterio, al principio, contribucionista, se persiguieron protagonistas femeninas que hubieran contribuido a la emancipación de las mujeres, reivindicándolas de este modo, y mostrando que estas mujeres han existido. El camino y las intenciones recorridas por las novelistas históricas tienen mucho que ver con las que animaron a las historiadoras feministas pioneras. Con ese paisaje de fondo se escribe también la *Urraca* de Ortiz¹⁵.

12. ANDRÉS ARGENTE, 2003, pp. 34-35.

13. “La autobiografía y su cultivo se relaciona con el progreso del individualismo y con la necesidad de afianzar el yo; y parece indudable que en el caso de la novela femenina, el uso de la primera persona, y de las formas autobiográficas (falsa autobiografía, o discurso convencionalmente autobiográfico) hay que explicarlo por la necesidad que siente la mujer de afianzar su modo de ser y de estar en la vida, ante posturas masculinas excesivas” (BOBES NAVES, 1996, p. 42).

14. ALONSO, 1984, p. 73.

15. Consonante con las inquietudes del movimiento feminista español en las fechas en que se redacta la novela. La propia novelista explicita los motivos que la llevaron a escribir esta novela: “yo estaba dándole muchas vueltas a la relación del poder y de la mujer, de la mujer y el hombre respecto del poder (...) *Urraca* (...) fue una mujer que luchó por el poder (...) “Todas las reinas que han gobernado por sí mismas (...) han tenido fama de ser devoradoras de hombres (...) Por tanto, tiene una actitud moderna (...). Simplemente se comportan como se comportaría cualquier mujer contemporánea” (MORALES VILLENNA, 1986, p. 1); ANDRÉS ARGENTE, 2003, pp. 35-36.

Las mujeres, excluidas por imperativos patriarcales del protagonismo de la historia, de la escritura, y por tanto, de la escritura de la propia historia, por medio del bucle que hemos descrito en las páginas precedentes, han acabado por reinterpretar estos condicionantes, y entrar como miembras de pleno derecho no sólo en la historia y en la historia de la literatura, sino como intérpretes de esa historia que pudo ser, plasmada a través de la escritura de la novela histórica.



Urraca, cuadro del siglo XIX.

3.—*La novela Urraca (1982), de Lourdes Ortiz (1943). Escribir sobre el acto de la escritura*

La reina Urraca ha tenido un recurrente interés como protagonista de distintas novelas históricas, y a través de su tratamiento podría establecerse un buen recorrido sobre la suerte que este género literario ha corrido en España. El siglo XIX, como era de esperar, comenzó a recuperar el personaje, y de la lectura que el *revival* medievalista romántico hizo todavía somos deudoras/es¹⁶, y en concreto en el caso del personaje que aquí tratamos.

A Urraca le dedicaron obras novelísticas el navarro Francisco Navarro Villoslada, que dio a la luz *Doña Urraca de Castilla: memorias de tres canónigos* en 1849¹⁷, que también consagró esfuerzos a otros personajes femeninos, como la reina doña Blanca, o la fundante *Amaya (o los vascos en el siglo VIII)*; Ramón Gómez de la Serna (*Doña Urraca de Castilla*, 1944, dentro de la serie “Seis novelas superhistóricas”); Lourdes Ortiz, en la novela de que tratamos; y, más recientemente, Ángeles de Irisarri¹⁸, prolífica autora de novelas históricas, muchas de ellas con protagonista femenina. Además, en el campo teatral, Eusebio Asquerino publicó en 1838 *Doña Urraca*, un drama histórico en cuatro jornadas, y Antonio García Gutiérrez firmó en 1872 una comedia versificada en tres actos (*Doña Urraca de Castilla*). La diferencia entre contextos y tratamientos que separa estos tres acercamientos literarios nos sitúa en una perspectiva comparativa inusual por la variedad de estéticas literarias aplicadas al mismo personaje. En este sentido, es interesante observar cómo el interés que Urraca ha suscitado literariamente se dobla del ninguno a que la ha sometido la crítica historiográfica, que frecuentemente la ha ignorado como reina.

Lourdes Ortiz, una de las autoras más inquietas del panorama literario postfranquista, ha indagado en su extensa obra en distintos géneros literarios. Si ya en 1979 publicara una novela inusual, *Picadura mortal*, la segunda de su catálogo, a medio camino entre la novela policíaca y la novela negra o de suspense, con la novedad de que la protagonizaba una investigadora, su cuarta novela fue ésta que tratamos, *Urraca* (1982), uno de cuyos calificativos es el de novela histórica, por más que me parece que este texto desborda este marbete y se convierte en algo más. Es decir, la trama historicista es, más que en otros relatos de este género, una excusa para tratar otras cuestiones, entre las cuales destaca la metaliteratura, o la escritura dentro de la escritura, su autorreflexión.

16. SANMARTÍN BASTIDA, 2004.

17. Hay reedición reciente, con otro subtítulo: NAVARRO VILLOSLADA, 2003.

18. IRISARRI, 2000.

Lourdes Ortiz pone en juego sus recursos como escritora y, así, en sus propias palabras trata de encontrar una escritura que fuera no neutra, pero sí que pudiera sonar a algo de la época. Es decir, sin que la novela fuera anacrónica, intentar un lenguaje que sonase como contemporáneo; pero, al mismo tiempo, lograr que tuviera unas resonancias, una cadencia poética que estuviera de alguna forma conectada con la época¹⁹. Si a estas cuestiones más formales sumamos el hecho de que es una escritora que no rehuye hablar y participar en foros de “escritura de mujeres”, dejando al margen cuestiones de si se considera feminista o no, debate con que suele desactivarse en contextos patriarcales la potencia literaria de una escritora, *Urraca* se convierte en un referente interesante, que merece a pena leer y sobre la que se debe reflexionar.

Junto a las razones aducidas, escogí esta novela histórica por ubicarse en la Edad Media, periodo cronológico en que me encuentro más cómodo, por tener un personaje femenino e hispano como protagonista, y por el propio tema que desarrolla. Finalmente, la novela está escrita por una mujer que, en boca de una crítica autorizada, Biruté Ciplijauskaitė, es “la autora de la novela histórica femenina más interesante de los últimos años en España”²⁰, quizá porque no es una autora que se haya dedicado a este género, y está integrado este relato “desde las claves del nuevo feminismo”²¹. De hecho, su poema escénico *Las murallas de Jericó (farsa en tres actos y un prólogo)*, de 1980, su otra novela histórica, *La liberta* (1999), y *Urraca* son sus brillantes aproximaciones a un género que, si ahora está en una fase de auge, no era así cuando ambas novelas se fechan. Es más, en los círculos de más influencia, una novela de este tipo podía ser más motivo de demérito que de aplauso.

Como explica la propia Lourdes Ortiz refiriéndose a su proceso de creación, ella se plantea la escritura de ciertas novelas casi como un ejercicio literario, de estilo, con el que la propia escritora se prueba ante los retos de su oficio, y a ese impulso obedecen algunos títulos de su obra, como los debidos a la novela policíaca y, no sería extraño, añadirle sus novelas históricas²². En el caso que nos ocupa, este “ejercicio de estilo” se

19. La crítica literaria encuentra en esta novela una querencia por un universo semántico feminista (cueva, pozo, pecado, fosa) (CIPLIJAIUSKAITĖ, 1994, p. 158), un lenguaje con sabor arcaico pero (Ortiz es madreña) con laísmos (PULGARÍN, 1995, p. 164). Por mi parte, veo una escritura correcta con los fines perseguidos, y con pocas incorrecciones históricas (las que hay, de detalle, como la confusión de troveros con trovadores, son despreciables), evidenciando el buen trabajo de documentación, en el que la autora estuvo inmersa tres años (ANDRÉS ARGENTE, 2003, p. 41).

20. CIPLIJAIUSKAITĖ, 1994, p. 132.

21. Según María Dolores de Asís (cit. en BOBES NAVES, 1996, p. 51).

22. Círculo de Bellas Artes.

presenta en forma de monólogo, forma literaria que desarrolla brillantemente las características de la escritura histórica femenina²³.

A mi juicio, que es de historiador y no de filólogo, *Urraca* de Lourdes Ortiz es una de las novelas históricas más interesantes para reflexionar sobre la propia identidad y función de la escritura histórica, ya que en ella una mujer, Urraca, decide acudir a la escritura como acto de catarsis que dote su existencia de sentido. No sólo la existencia pasada, sobre la que en principio escribirá, sino la presente, que se construye desde el mismo acto de la escritura, en consonancia con las teorías contemporáneas sobre el lenguaje, que afirman que éste no sólo describe la realidad, sino que la construye al nombrarla.

Urraca escribe por necesidad, teniendo en cuenta, en un escenario claramente postmoderno, a un doble interlocutor. Por un lado, el hermano Roberto, ese monje al que se refiere continuamente en vocativo, que le asiste en sus últimos años de la prisión donde la tienen encerrada, y que le decora con miniaturas el propio manuscrito en que Urraca ha convertido su existencia. Por otro lado, ese monje es el/la lector/a, a quien Urraca en última instancia se dirige. En realidad el juego ficcional que se establece y el entrecruce de distintos registros y recursos narrativos hace que Urraca, lectoras/es, Lourdes Ortiz, Roberto queden confundidos y casi orillados en beneficio del propio acto de escribir porque, en cuanto interpretación, todo es escritura:

Y ahora aquello se convierte en escritura. Hasta el hermano Roberto, que duerme complacido, es ya parte del texto que tengo que contar; ya no vivo su carne, sino en tanto que crónica.²⁴

La relación Urraca/Roberto no es estática a lo largo de las páginas, sino progresiva. Silente al principio, después escucha formulando preguntas necesarias en la parte central, para llegar a ser amante y co-creador del propio texto (palimpsesto) en la tercera y último de los tramos en que la novela se divide²⁵.

Destaco la metáfora de la que se vale Ortiz, con el monje miniaturista de por medio, como recurso eficaz para explicar esas miniaturas medievales donde se ve a una mujer escritora adquiriendo conocimiento por revelación, y un escriba copiando al dictado, procedimiento de autorización típicamente femenino, aunque no exclusivo de mujeres. Aunque el monje se dedica a miniar, interpretando así el propio texto que Urraca construye, participan ambos de lo que se presenta como un ritual iniciático: el acceso a la escritura,

23. CIPLIJAUSKAITĖ, 1994, p. 148.

24. ORTIZ, 1982, p. 119. Todas las citas a la novela se refieren a esta edición.

25. CIPLIJAUSKAITĖ, 1994, pp. 154-155.

el ansia de dar a conocer algo, y de erigirse como instancia mediadora de conocimiento, aunque se escriba desde el lugar más íntimo, nuevamente metaforizado en una prisión, donde la reina pasa el último año de su vida.

Como ha señalado la crítica, el papel de Roberto tiene múltiples valoraciones. Necesidad del amigo, como compañía y como aliciente para la escritura. En el fondo, Roberto cumple un papel femenino, al privilegiar una determinada lectura de la historia que también se ha tenido por femenina. Por otro lado, Urraca juega entre lo que cuenta para la crónica y lo que cuenta para Roberto²⁶. Y, añadido, del mismo modo debemos imaginar a Lourdes Ortiz y, por extensión, a cuanta/o cronista o escritor/a en el mundo ha sido. Roberto es el motor que

genera la energía necesaria para que se produzca el discurso de Urraca. Es el beneficiado al elegirlo Urraca como cronista, a quien en el último capítulo (XIX) le da instrucciones para escribir y terminar la crónica²⁷, ya por encargo, y no por necesidad. Pero Urraca no deja abierta la creatividad de Roberto para seguir la crónica, libertad que a sí misma se arrogó²⁸ sino que el monje se convierte en una extensión más de la propia reina, que se ha autoerigido como cronista de sí misma desde la primera página del libro:

Una reina necesita un cronista, un escriba capaz de transmitir sus hazañas, sus amores y sus desventuras, y yo, aquí, encerrada en este monasterio, en este año de 1123, voy a convertirme en este cronista.²⁹



Cáliz de doña Urraca.

26. PULGARÍN, 1995, pp. 194-196, 71-72, 75.
27. *Ibidem*, pp. 197-199.
28. *Ibidem*, p. 200.
29. ORTIZ, 1982, p. 10.
30. *Ibidem*, pp. 190-191

Por tanto, Roberto, al final, se destapa como un recurso literario más, una ficción sobre la ficción o, en términos más propios, una metaficción literaria:

...en cualquier caso, no puedes abandonarme. Tú eres mi testigo, el que ha alentado mi escritura, y debes estar conmigo en el momento de mi gloria. Tú serás en lo sucesivo el cronista de tu reina y tu crónica estará adornada con ángeles de alas con mil ojos, esos ángeles del Apocalipsis que te gusta pintar rodeando al Altísimo (...) Tú serás mi cronista y mi pintor, porque hay aún muchas historias por inventar, muchas batallas (...) Y tú serás mi exegeta y mi cantor, el Ben Hayyan que pronuncie mis loas, porque esto que yo he redactado no se parece a una crónica.³⁰

4.—*La reina Urraca y la crítica histórica*³¹

Ellos escribirán la historia a su modo; hablarán de mi locura y mentirán para justificar mi despojamiento y mi encierro.³²

La Urraca histórica vivió 46 años, entre 1079/80-1126, siendo reina desde 1109. Como tal, asumió las atribuciones propias de su cargo, y así, dirigió personalmente su ejército, acuñó moneda y organizó la cancillería. Si la Urraca literaria se muestra en sus múltiples desdoblamientos (reina, madre, esposa, amante, hija, guerrera, mujer...), la Urraca histórica, cuando ha sido nombrada, ha sido en su calidad de personaje político, utilizando el recurso a su vida personal solamente para ser desacreditada, para desactivar su importancia. En este sentido, es interesante comparar esta óptica con la experiencia de otras mujeres medievales que no renunciaron nunca a la intitulación de reinas cuando hablaron en primera persona, por más que el entorno patriarcal y las luchas partidarias pretendieran elidir dicho rol, como en el caso de Juana I de Castilla y Aragón, o la tía de ésta, Juana la Beltraneja.

La figura de Urraca se ha prestado fácilmente a la tergiversación patriarcal, como prácticamente todas las mujeres que ostentaron cargos relevantes en la Edad Media (y también después). En un primer momento las crónicas contemporáneas la presentan al mando de todos los poderes efectivos de la

31. CALLEJA PUERTA, 2001, *vid.* Cuarta Parte: "Apoteosis: el reinado de doña Urraca (1109-1126)"; FUENTE, 2003, pp. 153-175; LOBATO YANES, 1989, pp. 385-396; LOBATO YANES, 2000; MONTERDE ALBIAC, 1995; REYLLY, 1982; RUIZ ALBI, 2003.

32. ORTIZ, 1982, p. 10.

realeza, destacan su empeño en mantenerse al frente de su reino, pero luego la convierten en personaje puente, privilegiando las acciones de su hijo.

No se ha puesto suficientemente de relieve que la reina Urraca prefigura a otras dos reinas castellanas. Por un lado, a Isabel la Católica (tres siglos y medio antes) porque Urraca pudo unir las dos grandes coronas ibéricas cristianas, castellana y aragonesa (no existía Portugal); por otro, a la hija de ésta, Juana I de Castilla y Aragón (la mal llamada Loca). Como ésta, Urraca estuvo ninguneada por su padre y su hijo, Alfonso VI y Alfonso VII (y principalmente porque la historiografía ha continuado esa postergación). A veces se considera el reinado de Urraca sólo la minoría de este último. La pretendida conducta sexual de Urraca bien la podía emparentar con Juana, puesto que ambas fueron acusadas de liviandad. De hecho, esta crónica bien pudo haber sido escrita por Juana en la reclusión de Tordesillas donde casi pasó su último medio siglo de vida. Del mismo modo, tanto Urraca como Juana fueron reinas por una serie de casualidades, y las dos fueron influenciadas, a través de sus respectivos maridos (el primero en el caso de Urraca, Raimundo, y el único en el de Juana, Felipe) por la casa de Borgoña; ambos conservaron siempre esperanzas de reinar: Raimundo porque su suegro, Alfonso VI, no tuvo descendencia masculina; Felipe por el desinterés de Juana en los asuntos de gobierno. La cita con que se abre este epígrafe, de hecho, ¿no podía ser atribuida, sin grandes problemas de verosimilitud, a Juana de Castilla, pronunciada durante el casi medio siglo de encierro en Tordesillas?

La historiografía posterior hizo el resto. En el caso de Urraca, al contrario que con las otras dos mujeres citadas, ni el cine, teatro, artes plásticas³³, (sólo la literatura histórica), se han preocupado de reflexionar sobre la realidad histórica o ficcional de este personaje.

Los datos básicos de su vida, según sabemos por los anales históricos al uso, son los siguientes. Nacida hacia el año 1080, fue hija de Alfonso VI, y de su tercera esposa Constanza. Alfonso, en sus sucesivos matrimonios (cinco), sólo tuvo un varón, el último, el infante Sancho (1097-1108). El resto de su descendencia fue femenina (Elvira, Teresa, Urraca, Sancha y otra Elvira, de tres mujeres distintas), por lo que Urraca podía contar con posibilidades de aspirar a la corona. Se desposó cuando no tenía mucho más de siete años, con Raimundo de Borgoña, noble francés que llegó a León tras la batalla de Zalaca (o de Sagrajas), en la que los musulmanes vencieron al rey cristiano.

33. Un cuadro historicista de Urraca, debido a Luciano Sánchez Santarén (1883. Museo Mariano de Lérida) se reproduce en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, V/2 (1942), 43-4.

El contrato matrimonial ya estaba resuelto antes de que Urraca cumpliera sus trece años. De este primer esposo tuvo dos hijos: Sancha (que apenas se la nombra en la novela) y Alfonso Raimundez, futuro Alfonso VII de León y Castilla. Raimundo nunca tuvo buenas relaciones con su suegro, Alfonso VI. El matrimonio se instaló en Galicia, que en la novela aparece como repetido lugar de ensoñación y recuerdo, en concreto cuando se recrean los míticos parajes de Muxía.

Hasta 1107, fecha en que muere su marido Raimundo, Urraca es esposa y madre. Enterrado su marido en Galicia, Urraca comienza a gobernar allí, firmando su primer documento como “señora de toda Galicia”, o “emperatriz de toda Galicia”. Un año después, el que muere es su hermanastro Sancho, y ve confirmada la sucesión de la corona en su persona, acompañando a su padre en sus últimas campañas militares. Comienza a reinar efectivamente a la muerte de éste, en 1109, por lo que, cuando el rey Alfonso murió, su hija llevaba viuda dos años y pasó a ser la reina. Era la primera vez que los castellanos y los leoneses se enfrentaban con semejante situación: que la sucesión del trono recayera sobre una mujer y además viuda.

Posteriormente, fue casada con Alfonso el Batallador, rey de Aragón y Navarra, con el fin de conseguir varios objetivos: impedir enfrentamientos entre Castilla y León; para que no utilizaran al hijo de Urraca (el futuro Alfonso VII) contra ella; y para neutralizar las ambiciones de Enrique de Lorena, conde de Portugal, marido de su hermanastra Teresa (hija de Alfonso VI y Gimena Muñiz). Es decir, un auténtico matrimonio de Estado, con los problemas que conllevaba por parte de quienes se consideraban perjudicados. De hecho, pronto se denuncia el enlace por consanguinidad, al compartir ambos cónyuges bisabuelo (antes también se había dado una situación similar, pues Raimundo de Borgoña y la reina Constanza eran consanguíneos en séptimo grado, pero no interesó mover políticamente el asunto, ya que Urraca no era reina).

Por otro lado, no parece que Urraca quisiera casarse con él, ya que si tuvieran un hijo, prevalecería su derecho, y la reina quería salvaguardar el de su hijo Alfonso. El acuerdo que se alcanzó fue que, mientras estuvieran casados, cada uno de los dos cónyuges podía intervenir en el reino del otro, adelantándose a la fórmula que siglos después ensayaron los Reyes Católicos. Pero ese matrimonio dio comienzo a la oposición política por parte de las distintas facciones del momento. El primero en movilizarse fue el conde Pedro Froilaz, tutor del hijo de Urraca, que comenzó la revuelta de Galicia, defendiendo al pequeño Alfonso de tan solo cuatro años. Los tres que habían transcurrido de matrimonio fueron contestados por el papa, atendiendo a las peticiones de las facciones levantiscas. Urraca pensó que, de seguir con el Batallador, sus propias posesiones podrían ponerse en entredicho, por lo que se alió con el partido antiaragonés, es decir, el contrario a los intereses de su

marido. Marido y mujer entraban en guerra. Los burgueses de las poblaciones del Camino de Santiago, a su vez, se aliaron con Aragón, por estar en contra de la nobleza y alto clero castellanos. Es de reseñar que este episodio, que tantas páginas ha provocado en la historiografía (magistralmente estudiadas por Reyna Pastor), apenas se trata en la novela de Lourdes Ortiz. Como resultas de este clima, se produce la guerra entre ambos reinos (llegando la paz en 1127).

A las desavenencias políticas hay que sumarles las personales, entrando en un terreno resbaladizo por la ambigüedad documental, en que Lourdes Ortiz se regodea, recrea y detalla con generosidad a lo largo de su novela. Urraca se quejaba de los malos tratos de su marido, y hay alusiones a su posible homosexualidad, fundamentalmente según una fuente musulmana. “Un auténtico soldado vive con hombres, no con mujeres”, se dice en la novela, por más que las fuentes de la época insisten en las presuntas infidelidades de Urraca como principal fuente de los conflictos entre ambos gobernantes, fundamentalmente con Pedro González de Lara (con quien tuvo a Fernando Pérez de Furtado), y Gómez González de Candespina (de donde resultó otro hijo natural), propuestos por los nobles como buenos candidatos a su mano (aunque Alfonso VI los despreciara)³⁴. Precisamente, una de las bazas que sabe jugar la autora es la falta de documentación fiable para cubrir amplios espectros de la vida de la reina. Ortiz arranca desde donde se queda la labor erudita.

Así pues, la reina ejerció su poder en solitario desde 1113 hasta que es depuesta por su hijo, poco después le sobreviene la muerte (1126) en el monasterio de Valcabado de los Monjes, donde fue recluida, y desde donde Urraca escribe la crónica *Urraca* que firmó Lourdes Ortiz. Los seis años previos fueron un buen aprendizaje. A su muerte, cuyos motivos desconocemos, su hijo Alfonso fue coronado rey con el nombre de Alfonso VII de León y Castilla, más tarde apodado el Emperador, por más que ya había sido asociado por su madre al trono, cuando ella vivía, para asegurarle una sucesión más tranquila.

34. “La reina consintióse con el conde en poridad, mas non por casamiento (...) Et ovo en la reyna donna Urraca un fijo a furto a que pusieron por nombre por ende Fernán Furtado”, según la *Primera Crónica General* (cit. en LOBATO YANES, 2000, p. 70).

5.—*Urraca: la reina que eligió el Imperio, la mujer que se arrepintió de elegirlo*

elegí el Imperio.³⁵

Urraca convierte la visión del Imperio en uno de los *leit-motivs* de la novela³⁶, unidos al deseo y la voluntad de reinar (punto en que se separa de Juana I, con quien fue comparada páginas antes), acompañados de la imagen del juego del ajedrez, que sugiere el azar.

La guerra... Nunca organicé razzias, ni me preocupaba por la ampliación de mis fronteras. Mi padre tiene que estar defraudado, allá donde se encuentre. Yo sólo luché por conservar lo que por derecho me correspondía,

y se propone de contramodelo con lo que significó la figura del Cid, a quien se desmitifica sin contemplaciones³⁷.

De hecho, confiesa sin ambages, claramente, la seducción que ejercieron sobre ella los resortes del poder, a la vez que da cuenta de la repugnancia por los medios que se supone que se debía emplear para conseguirlo: “No amé la guerra, pero amé el Imperio”³⁸, ofreciendo una óptica interesante al no justificar, aunque *a posteriori*, cualquier actuación tendente a conseguir el ejercicio efectivo de dicho poder.

Yo no he amado la guerra, como la amó mi padre o la buscó Alfonso, pero sobre todo he despreciado al mercenario enriquecido gracias a ella que dice aplicar la justicia en nombre de un dios que dirige su espada y a la dama que se adorna con rosarios y cruces (...) cómo puedo afirmar que no he amado la guerra? Yo, que durante veinte años apenas desmonté del caballo, yo, que combatí sucesivamente contra mi esposo, contra mi hermana, contra los burgueses gallegos, contra Gelmírez y el de Traba y contra mi hijo. Yo no buscaba ajorcas de oro, pero mi idea de Imperio fue la ajorca que me arrastró a un lucha sin descanso y los resultados que logré no han sido muy diferentes.³⁹

En estas reflexiones asistimos, con cierta angustia, al influjo de los modelos y contramodelos del entorno de Urraca. Básicamente, son dos, su padre y su madre. Urraca siguió el modelo patriarcal de comportamiento

35. ORTIZ, 1982, p. 19.

36. CIPLIJAUSKAITĖ, 1994, p. 149.

37. ORTIZ, 1982, p. 129.

38. *Ibidem*, p. 139.

39. *Ibidem*, pp. 137-138.

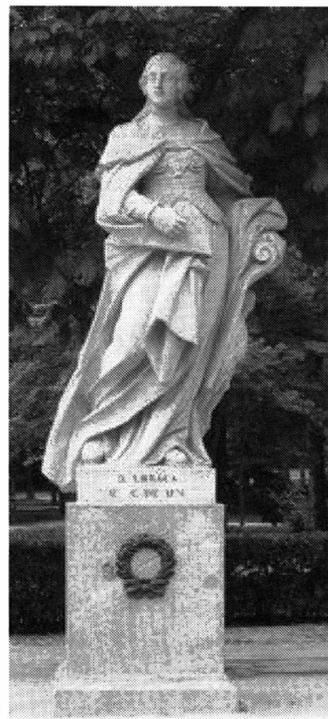
de Alfonso VI, rechazando el de su madre Constanza, también patriarcal (resignación, misticismo, rencor, tretas femeninas), aunque su padre le inspira sentimientos contradictorios⁴⁰. En este sentido, es significativo el proceso de desactivación simbólica que sufre la figura del Cid, vasallo del padre de Urraca, que queda reducido a “un mercenario sin escrúpulos”, desheroizado⁴¹.

Estas contradicciones expresan la propia naturaleza ambigua de la reina, donde roles masculinos y femeninos alternan en función el papel que Urraca desempeña cada vez (reina, madre, mujer), oscilando, por ejemplo entre su calidad de “guerrero” y su papel de “cronista”⁴², contradicción que se superará en el Renacimiento con el modelo social de “hombre” (y, por tanto, mujer) de armas y de letras.

En la crónica que Ortiz nos propone como escrita por Urraca en el último año de su vida, desde su encierro, se atisban, sin llegar a resolverlas del todo, las contradicciones de una reina que también fue una mujer y a la inversa. ¿Valió la pena tanto esfuerzo, dejarse deslumbrar por la consecución del Imperio?, ¿no habría bastado simplemente con ser reina? El buen hacer narrativo y la complejidad de la trama literaria deja la pregunta en el aire, para que cada cual nos la hagamos y la respondamos, si somos capaces.

6.—*Discurso literario versus relato historiográfico*

Urraca se divide en tres partes (llamadas así, sin otro rótulo) y compuestas, respectivamente, de 45, 50 y 80 páginas. La primera empieza y concluye con la importancia de su papel como infanta e hija, y del rey, su padre, con amplias referencias a la tradición oral y al reinado de Alfonso VI y las figuras femeninas que le acompañaban. La segunda parte se abre con



Estatua de Urraca en El Retiro (Madrid). Olivieri y Felipe de Castro, finales del siglo XVIII.

40. PULGARÍN, 1995, pp. 173-174.

41. *Ibidem*, p. 157.

42. *Ibidem*, p. 175.

los conjuros de Muxía y se cierra con el recuerdo de ellos, siendo constantes las referencias a supersticiones, brujerías, misas negras, augurios, presagios. La imagen de la disgregación del reino, por las luchas internas, se consigue con párrafos muy cortos, saltos temporales y espaciales, cambio de la forma pronominal, construyendo una composición polifónica eficaz. Prima en este espacio central su rol de reina. Finalmente, el último apartado presta énfasis en lo femenino, con la seducción del hermano Roberto que desencadena el recuerdo de todos los otros amantes. Aquí se amalgaman todos los roles desempeñados a lo largo de su vida por Urraca: heredera, hija, madre, reina, cronista, prisionera, y mujer. Como hicieron su padre y su primer marido, se sugiere ahora que una mujer que reina podría tener antojos semejantes.

La propia construcción del relato de Lourdes Ortiz y su bien trabada complejidad, pone en duda la existencia de una verdad objetiva. De hecho, a lo largo de la novela, la escritura va tomando cada vez más importancia en detrimento de la presunta verdad⁴³. Singularmente acertada me parece la elección del formato 'crónica', como discurso situado y conscientemente subjetivo, a la hora de escoger la naturaleza que va hilando toda la narración. Al fin y al cabo, siguiendo los procederes medievales, una crónica intercala registros de muy distinta procedencia y origen, transformándolos de tal manera que resulta otro, más o menos coherente, pero alejado de los modelos. Si las páginas escritas por Lourdes Ortiz las apreciamos como claramente ficción, ¿no estaría de más que desde la disciplina histórica se extendiera esta misma sospecha sobre los venerandos testimonios escritos que han sido, desde el positivismo, elevados a los altares de la Verdad? Del mismo modo que Urraca habla (o hace escribirse) desde Lourdes Ortiz, así pasaría con los textos contemporáneos a la reina, decididamente subjetivos, como toda escritura, desde su propia concepción, y con una función propagandística establecida *a priori*. Si los cronistas castellanos muestran una versión favorable a la reina (como la *Crónica de España*), los gallegos o los aragoneses la muestran contraria (*Historia compostelana*, *Anales de la Corona de Aragón*). La crónica obedece más a una intención subjetiva que a una intención de objetividad:

Eso es, Roberto, lo que yo quisiera transmitir a mi pueblo: una buena madre dolorida que salva a su hijo... es así como debiera escribir mi crónica.⁴⁴

Un aspecto interesante que une problemas de verosimilitud aplicados a la crítica historiográfica y cuestiones de naturaleza de la escritura planteados

43. CIPLIJAUSKAITĖ, 1994, p. 149.

44. ORTIZ, 1982, p. 74.

por la crítica literaria de las últimas décadas, se expresa en una intervención del extenso soliloquio de la reina:

Me canso. Cada vez que la historia requiere un orden, una cronología, unos hechos, la pluma pesa y siento la nulidad de mi tarea. No son batallas lo que quiero contar.⁴⁵

La narratividad más o menos lineal que da cuenta de la historia acontecimental más clásica, y a este canon responden, aun en sus variantes tipológicas, las crónicas medievales, no puede dar cuenta de otros registros del alma humana que, siendo parte de la historia también, se han orillado, entre otras circunstancias, por la imposibilidad de la escritura historiográfica tradicional de recogerlos. A esa tarea pretende consagrarse Urraca porque, a pesar de su reiterada confesión de la ambición perseguida de conseguir el Imperio, “no son batallas” lo que quiere que su crónica refleje. La estructura de la crónica que Urraca va tejiendo es una estructura circular, que sugiere una concepción cíclica del tiempo, con recurrentes *flash-backs*. El eterno retorno se consigue estableciendo paralelos a través de varias generaciones, consiguiendo trabar un discurso discontinuo y fragmentado, a través de frases cortas y un uso aleatorio de la memoria con recurso a lo sensorial frente a la racionalidad⁴⁶.

Es aquí donde aparecen otros de los papeles que Urraca hubo de jugar en su vida, y que Lourdes Ortiz recrea, que no los documentos que nos hablan de su existencia. Como bien sabía Urraca, y se recoge en el libro, ella era poco más que una pieza de ajedrez dentro del gran tablero de las alianzas políticas. Pero Urraca también fue hija, madre, mujer del mundo y, en la novela, cronista. Lourdes resalta estas múltiples facetas, que todos los seres humanos representamos en la vida, con cambios continuos en la persona gramatical escogida para que Urraca explye su relato, oscilando entre la primera y la tercera persona del singular⁴⁷.

La conciencia de los límites de la veracidad del discurso oral (“quizá invento”), frente a la autenticidad que aparentemente otorga la letra escrita le permite a Lourdes Ortiz jugar hábilmente con la información, sin la

45. *Ibidem*, p. 71.

46. CIPLIJAUSKAITĖ, 1994, pp. 151-153, 160. PULGARÍN, 1995, p. 176. Al hilo de estas reflexiones, Ann Belford Ulanov explica cómo la percepción del tiempo es siempre cualitativa en la mujer y cuantitativa en el hombre. Según esta autora, “cuando se trata de la mujer, no se debería hablar de *chronos*, sino de *kairós*. El tiempo femenino es siempre personal, lo cual influye su percepción global del mundo y de la vida, que suele producirse como una iluminación repentina frente a la exposición masculina, que se destaca por racional, progresiva y lógica” (cit. en CIPLIJAUSKAITĖ, 1994, p. 39).

47. CIPLIJAUSKAITĖ, 1994, p. 150.

necesidad de ajustarse a los implícitos imperativos de la novela histórica como género, pues todo acto de comunicación se reconoce como ficción. De hecho, el estilo literario oscila entre las características del escrito y del oral.

Urraca privilegia la historia que el pueblo transmite a través de los juglares, rechazando los intereses espúreos de las propagandas cancillerescas (“Pero Urraca tiene ahora la palabra y va a narrar para que los juglares recojan la verdad y la transmitan de aldea en aldea y de reino en reino”⁴⁸). Es decir, privilegia el ámbito de lo que la moderna crítica literaria denomina “teoría de la recepción”, y ella narra para que la juglaría recoja su verdad y la difunda⁴⁹, lamentándose de las versiones de sí misma que su propio pueblo escucha:

Los juglares mezclan sus canciones obscenas con retahílas en las que aparezco ante mi pueblo como la mujer virago; soy para ellos la que nunca descendió del caballo, la que disfrutaba con el roce de las armas, la que saboreaba el rojo de la sangre.⁵⁰

y contra la que la reina escribe su crónica.

7.—*El fin de Urraca/Urraca*

Lourdes Ortiz escoge un final misterioso para la novela o, mejor expresado, un final abierto, que le permita a quien lee especular con lo que ha podido pasar, coherente con los procedimientos narrativos de la novela histórica postmoderna, y aprovechando la falta de documentación histórica para legitimar este fin inconcluso⁵¹.

Significativamente, el último párrafo se dirige a Roberto, al monje, es decir, a quien lee, a su interlocutor válido, y ella se nombra en primera y en tercera persona a la vez. La novela concluye con una invitación al sueño:

48. ORTIZ, 1982, p. 10, justo al comienzo del libro, como una declaración de principios, por más que en relato fragmentado aparezcan dudas sobre la propia labor de la escritura, en realidad, reflexiones sobre la metaliteratura: “A veces pienso que escribo esta historia para mí misma; que nadie, ni juglares ni poetas, la repetirán por los pueblos y las cortes. Pero, cada vez más, necesito contar” (*Ibidem*, p. 153).

49. CIPLIJASKAITĖ, 1994, p. 150.

50. ORTIZ, 1982, p. 127.

51. La crítica histórica ha especulado con la muerte de Urraca debida a un parto, al dar a luz a uno de sus hijos ilegítimos, quizá porque Constanza, su madre, no pudo parir más después de alumbrar a Urraca (FUENTE, 2003, pp. 155-156).

Ven, ven ahora. Déjate ir dentro de mí, porque tu reina, monje, ya tampoco puede más.

Descansa ahora, duerme tranquilo. Yo todavía tengo que terminar algunas cosas, pero no te impacientes, porque Urraca va en seguida a dormir a tu lado. Poncia fue cuidadosa y me enseñó la hierba adecuada, la que no hace daño y permite trasladarse, sin apenas esfuerzo, a ese lugar donde, según tú hay una luz que ofusca a todo el que llega y le hace postrarse...⁵²

La decisión de acabar así, con una implícita alusión al suicidio, reforzada por la sucesión de imperativos (“ven”, “déjate”, “descansa”, “duerme”...) provoca un final donde la reina es soberana de sus actos, decisora de su propio fin. Al ser liberada prevé que su crónica quedará inconclusa, por quedarle más vida por delante, pero también por no haberlo contado todo, legando la tarea al monje⁵³.

Ante una biografía fracasada, en la que Urraca ha sido centro de intereses contrapuestos, la escritura le permite a la reina ofrecer la mejor versión de sí misma, y dejar para la posteridad sus propias expectativas. La escritura como trasunto de la propia vida, el acto de comunicación como acto fundante de realidad, la combinatoria de palabras y sentidos como estrategia para dotar de sentido el mundo y su existencia, como en su momento le dijo a Urraca el médico judío de su padre, Cidellus:

“siéntate a la luz de un buen candil, apártate del exterior, cierra las puertas y ventanas y delante del papel vacío juega con las letras, mézclalas, permútalas, trastócalas, hasta que tu corazón se exalte y, cuando te des cuenta de que de esa combinación surgen cosas nunca antes dichas ni sabidas, cosas que jamás hubieras podido conocer gracias a la tradición, concentra tu mente y permite que fluya la imaginación. Y muchas cosas entrarán en ti, gracias a las letras combinadas...”⁵⁴

En definitiva, la escritura en primera persona como salvación y consecución de la posteridad, como la propia Urraca/*Urraca* había avisado:

No hay elixires que garanticen mi supervivencia; sólo queda la letra. Y por eso esta escritura que quería servir de venganza y testimonio es sólo ceremonia fúnebre.⁵⁵

52. ORTIZ, 1982, p. 196.

53. PULGARÍN, 1995, p. 169.

54. ORTIZ, 1982, pp. 154-155.

55. *Ibidem*, p. 165.

8.—*Bibliografía*

- ALONSO, Amado (1984): *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La gloria de don Ramiro"*. Madrid, Gredos.
- ANDRÉS ARGENTE, Josefina de (2003): *Lourdes Ortiz (1943)*. Madrid, Ediciones del Orto.
- BERNAL, Assumpta; COPERÍAS, M.ª José; GIRONA, Nuria (eds.) (2002): *Narrativa i història*. València, Universitat de València.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1996): "Novela histórica femenina". En CASTILLO, J. R.; GUTIÉRREZ CARBAJO, F.; GARCÍA-PAGE, M. (eds.): *La novela histórica a finales del siglo XX* [Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca, 3-6 julio 1995]. Madrid, Visor, pp. 39-54.
- CALLEJA PUERTA, Miguel (2001): *El conde Suero Vermúdez, su parentela y su entorno social. La aristocracia asturleonese en los siglos XI y XII*. Oviedo, KRK.
- CIPLIJUSKAITĖ, Birutė (1994): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos (especialmente pp. 148-160).
- FUENTE, María Jesús (2003): "Urraca, el poder de la reina en el siglo XII". En: *Reinas medievales en los reinos hispánicos*. Madrid, La Esfera de los Libros, pp. 153-175.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2002): *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona. Ediciones Península.
- Ínsula* (2000), nº 641 [dedicado a "La nueva novela histórica"].
- IRISARRI, Ángeles de (2000): *La reina Urraca*. Barcelona, Booket.
- LOBATO YANES, Elena (1989): "La religiosidad de una reina: doña Urraca". En: *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid, Al-Mudayna, pp. 385-396.
- LOBATO YANES, Elena (2000): *Urraca I: La Corte Castellano-Leonesa en el siglo XII*. Palencia, Diputación de Palencia.
- LUKÁCS, George (1977): *La novela histórica*. México, Biblioteca Era.
- MARTIN, Rhona (2003): *Escribir novela histórica*. Barcelona, Paidós. [1ª ed. inglesa en 1988].
- MONTERDE ALBIAC, Cristina (1995): *Diplomatario de la reina Urraca de Castilla y León (1109-1126)*. Zaragoza, Anubar.
- MORALES VILLENA, Gregorio (1986): "Entrevista con Lourdes Ortiz". *Ínsula*, 479, pp. 1 y 10.
- NAVARRO VILLOSLADA, Francisco (2003): *Doña Urraca, reina temeraria*. Barcelona, Belacqua.
- ORTIZ, Lourdes (1982): *Urraca*. Madrid, Debate [otras eds.: 1991, 1994, 1995, 1998, 2004 y 2005].
- PORTER, Phoebe (1988): "Conversaciones con Lourdes Ortiz". *Letras femeninas*, 14, 1-2, pp. 32-41.
- PULGARÍN, Amalia (1995): "La necesidad de contar por sí misma: Urraca de Lourdes Ortiz". En: *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista* (cap. IV). Madrid, Espiral Hispano Americana, pp. 153-201.
- REYLLY, Bernard F. (1982): *The Kingdom of León-Castilla under queen Urraca, 1109-1126*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- RUIZ ALBI, Irene (2003): *La Reina Doña Urraca (1109-1126): Cancillería y colección diplomática*. León.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (2000): *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid, Cátedra.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2004): "De Edad Media y Medievalismos: Propuestas y perspectivas". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, pp. 229-247.
- VALLS, Fernando (1989): "Historia y novela actual". *Historia* 16, 163.