



HAL
open science

La novia judía, una novela de la Transición

María Dolores Alonso Rey

► **To cite this version:**

María Dolores Alonso Rey. La novia judía, una novela de la Transición. cuadernos angers-la plata, 2006, 6, pp.21-34. halshs-00129052

HAL Id: halshs-00129052

<https://shs.hal.science/halshs-00129052>

Submitted on 5 Feb 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La novia judía, una novela de la Transición

M^a Dolores Alonso Rey Universidad de Angers
Cuadernos Angers-La Plata

Al periodo de atonía¹ por el que pasó la novela española en los años previos a 1975 le siguió el del desencanto. Este sentimiento invadió a críticos y novelistas ante la inexistencia de imaginadas obras maestras que verían la luz en la democracia². Se creía que el cambio de régimen político generaría una nueva narrativa, pero la realidad fue otra como José María Martínez Cachero indicaba al analizar la novela escrita durante el lustro 1976-1980 :

« ni la vida de los premios ni la presencia entre nosotros de hispanoamericanos y de retornados del exilio, ni la libertad permitida por la supresión de la censura oficial produjeron muchas y sustanciales novedades »³.

En realidad el cambio fue paulatino⁴. Consistió en un abandono progresivo de la experimentación y en la recuperación de la narración de una historia en la que la imaginación, la fantasía, el humor, el culturalismo... tenían cabida⁵. Se multiplicaron los tipos de novela. Hecho que permite hoy hablar de ruptura y renovación⁶ :

« ... apareció una nueva novela pues, en primer lugar, era formalmente distinta a su antecesora experimentalista, y porque, en segundo lugar, al ser distinta, significó que hubo ruptura con lo anterior, y en consecuencia, renovación »⁷

Ahora bien, esta recuperación del *romance*⁸ no es exclusiva de las letras españolas, sino que forma parte de una tendencia, etiquetada como postmodernidad, apreciable en otras literaturas europeas como Umberto Eco ha señalado⁹.

Uno de los novelistas que cultivó con acierto esta poética del *romance*¹⁰ en la transición fue el crítico literario Leopoldo Azancot (1935). Su primera novela *La novia judía*¹¹ recibió una

¹ Santos Sanz Villanueva, « La novela » en *Historia crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, Vol. 9, p. 251.

² Cf. *El año cultural español 1979*, Madrid, Castalia, 1979 ; « Sobre el desencanto cultural », Pueblo-suplemento, 23-VI-1979.

³ José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980*, Madrid, Editorial Castalia, 1985, p. 452.

⁴ « Con *La saga/fuga de J. B.* (1972) comienza, con toda probabilidad, la verdadera « transición novelística », Darío Villanueva, « la novela » en AA. VV., *Letras españolas*, Castalia, Madrid, 1987, p. 19-64.

⁵ *Id.*, p. 453.

⁶ « Hacia el año 1985 comienza a hablarse en los medios culturales de la existencia de una nueva narrativa » Constantino Bértolo, « Introducción a la narrativa española actual », *Revista de Occidente*, 98-99 (189), p. 29-60.

⁷ Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Marenostrum, 2003, p. 60.

⁸ Cf. Clara Reeve, *The Progress of the Romance* (1785)

⁹ Umberto Eco, *Postille au « nom de la rose »*, Paris, Librairie Générale Française, 1987.

acogida muy favorable : además de quedar finalista en el premio Ateneo de Sevilla en 1977, cosechó varios premios (« Reseña », « Ikkurath » y « B'nai B'rith ») y fue traducida al francés y al inglés.

El objetivo de este trabajo es analizar en *La novia judía* los procedimientos narrativos característicos de la poética del *romance* para crear una historia de personajes y sucesos fabulosos, apoyándose en la historia y en la cultura, capaz de divertir, cautivar y conmover al lector¹². Para ello estudiaremos en primer lugar las técnicas, las instancias y la organización de la materia narrativa ; en segundo lugar los elementos fabulosos y en último lugar el trabajo sobre el lenguaje.

Comienza la novela *in medias res* narrada en tercera persona por un narrador omnisciente tradicional y así acaba, formando un marco narrativo bien diferenciado del resto de la narración por la tipografía. Un anciano rabino cuenta a dos discípulos su biografía (narrador intradieгético y homodieгético) y la historia de la novia judía (narrador intradieгético y heterodieгético) previamente transmitida por su maestro. La cadena de transmisión narrativa de la tradición oral no se interrumpe¹³. Alternan pues primera y tercera persona que remiten a historias diferentes y a tiempos y a espacios diferentes.

No existen referencias cronológicas concretas, aunque el narrador da algunos indicios para situar aproximadamente el tiempo presente de la narración hacia el último cuarto del siglo XVII. Así se presenta como la cuarta generación de judíos conversos a raíz de la expulsión de los Reyes Católicos en 1492. Proclama que fue coetáneo del rabino Hayim Vital (1542-1620) (« Hubiera podido conocer a rabí Hayim Vital [...] Pero no fue así ») y que, ya anciano, abandonó Roma por Israel impulsado por la herejía de Zabbatai Zevi, quien se proclamó Mesías en 1665 (« determiné abandonar Roma y unirme a las huestes del salvador de Israel »).

Safed, el espacio del presente narrativo, es una ciudad en decadencia : « casas abandonadas ; campos en barbecho, quizá para siempre, que las fieras rondan al anochecer ; desolación y ruina »). Fue receptora de judíos españoles tras la expulsión en 1492. Hasta finales del siglo XVI, constituyó un centro religioso de primer orden donde se reanudó la transmisión de la cábala iniciada en el medievo en el norte de España y en Provenza.

La indeterminación temporal es mayor en la historia de la novia Débora, situada en la España medieval : « Hace muchos siglos, cuando aún musulmanes y cristianos se repartían España ». Frente a esta indeterminación temporal, el tiempo narrativo se trata cronológicamente. El anciano cuenta primero su vida desde su infancia hasta su vejez así como la historia de la novia judía narrada siguiendo las pautas de planteamiento, nudo y desenlace, si bien, gracias a la perspectiva temporal, la narración se interrumpe para interpretar los hechos, valorarlos, aducir ejemplos o interpolar otras breves historias. El narrador-personaje no tiene control alguno sobre la narración que transmite. Su poder reside en la organización de la materia y en la ilustración de ciertos episodios con pasajes autobiográficos que confirman la verosimilitud de la historia. La

¹⁰ Cf. Fernando Sánchez Dragó, « Contra la villana realidad », *El viejo Topo* n°35

¹¹ Leopoldo Azancot, *La novia judía*, Barcelona, Editorial Planeta, 1977.

¹² Las siguientes novelas son ejemplo de esta poética : *La saga/fuga de J.B.* (1972), *La isla de los jacintos cortados* (1980) de G. Torrente Ballester ; las novelas de Raúl Ruiz : *El tirano de Taormina* (1980), *Sixto VI. Relación inverosímil de un Papado infinito* (1981), *La peregrina y prestigiosa historia de Arnaldo de Monferrat* (1984), *Los papeles de Flavio Alvisi* (1985).

¹³ Santos Alonso aproxima este procedimiento al de los juglares de la literatura medieval. Cf. *La novela en la transición*, Madrid, Libros Dante, 1983.

linealidad del planteamiento narrativo y su cronología, pese a los incisos, se sustenta en el desplazamiento espacial de los personajes, lo que da al relato un aire de libro de viajes. El anciano cuenta su infancia en Granada, su juventud en Salamanca y su madurez en Roma. Las desventuras de Débora la llevan de Tudela a Toledo y, de ahí, de Sevilla a la Granada nazarí donde se cierra el relato.

La verosimilitud de la narración autobiográfica reposa en la ubicación espacial del relato, en la alusión a hechos y personajes históricos –especialmente a matanzas de judíos y a los cabalistas más destacados de la mística judía- así como en la visión de España desde el punto de vista de un converso. Por supuesto, esta visión de España sólo es posible tras la desaparición de la censura franquista. España es para el anciano judío por línea paterna su odiada tierra natal : « una tumba maloliente, plena de podre y carroña, cargada de gases corruptos », « una tierra que aborrecía », « la detestada España ». Es una tierra de persecución :

« la estirpe en la que me inscribo llegó al término de su vagabundeo –Toledo, Córdoba, Sevilla : siempre huyendo del recuerdo de los otros- por las hostiles tierras de España »

El paisaje humano es tan hostil como degradado : los Reyes Católicos son « reyes malditos (¡execrada sea su memoria !) », las gentes con las que se topa son « campesinos de toscas cabezas de cartón piedra », venteros « de descontrolada codicia que podía conducirlos al asesinato aleroso », « soldados vagabundos, enloquecidos por el hambre y el sol », « clérigos fanatizados ». Su actitud vital oscila entre el disimulo, el sobresalto y el miedo al Santo Oficio. Italia es en cambio tierra más acogedora donde lleva una vida de libertinaje y afirma su identidad étnico-religiosa, no sólo al casarse con la hija de un rabino sino al inscribirse en la tradición talmudista y cabalística :

« ser mestizo, de frontera, ¿tenía derecho a reivindicar una herencia reservada de siempre a los más puros, a los que permanecieron fieles, y de la que por justicia estaba excluido el lamentable tropel de los bastardos, entre los que me encontraba ? »

La duda sobre la verdadera identidad del personaje-narrador surge al final del relato cuando, ante las preguntas de sus discípulos, sugiere que pudiera ser el diablo :

« ¿Qué pensaríais si yo ahora dijera : soy el diablo, que he venido para buscar vuestra perdición, para arrastraros tras de mí a las tierras desérticas del error ? »

Posibilidad inquietante ya que el propio narrador había contado cómo en el ocaso de Safed la transmisión de la tradición se interrumpió y falsos religiosos ocuparon el vacío dejado :

« ¡Ay aquellos maestros no habían dejado sucesores que, [...] pudieran sustituirlos !: dados a la demonología y a la magia equívoca y a otras aberraciones perniciosas »

La identidad demoníaca del narrador se refuerza con su lenguaje gestual vigoroso pese a su senectud : « Y soltando una carcajada, se alzó con inusitada agilidad y apagó de un manotazo la vela, que rodó por el suelo ». Hecho que encuentra paralelo en el vigor de su anciano maestro ante sus dudas : « con un ademán inesperadamente enérgico de su diestra momificada, las aventó ». Y en los movimientos enérgicos de un anciano nigromante que en la historia de la novia judía invoca a las fuerzas del mal : « a pesar de lo arduo de la escalada y de sus muchos años, no daba muestra de fatiga ».

Estamos ante algo más que un simple elemento fantástico, ya que, al ser el diablo, la moral de su relato resulta una adulteración de la mística y espiritualidad judías, exponente del ocaso espiritual de Safed. En efecto, la autobiografía del maestro-narrador se centra en relatar sus variadas experiencias sexuales prematrimoniales y en aducirlas como casuística que ayude a entender las de los protagonistas del relato de Débora. En primer lugar este hecho contrasta con la moral judía general que sólo admite las relaciones sexuales en el marco del matrimonio, pues éste es concebido como un acto religioso, y que condena como pecados sexuales todas las demás prácticas¹⁴. En segundo lugar contrasta con la concepción que del cuerpo tenían los místicos judíos, en particular con las enseñanzas del ZoHaR¹⁵ en cuya tradición se inscribe el maestro-narrador. El ZoHaR, que considera el cuerpo y sus placeres como obra de Satan, insiste en el ascetismo como vía para alcanzar la unión mística¹⁶.

La historia de la novia judía se ofrece como historia que encierra un contenido oculto para quien va en busca de la verdad:

« las verdades que tú buscas, únicamente pueden ser entrevistas a través de sombras especulares, de imágenes enigmáticas. Si verdaderamente quieres encontrar una respuesta [...] atiende luego al relato que voy a hacerte »

De este modo nos encontramos con dos niveles de significación como si de una alegoría se tratase: por un lado las peripecias de la acción y por otro su significado profundo. La materia narrativa se dispone en siete episodios separados unos de otros por las reflexiones y ejemplificaciones del maestro-narrador. En primer lugar se narran en Tudela los esponsales de los novios Débora y Baruch tras los cuales el maestro expresa sus consideraciones; en segundo lugar, la muerte de la novia que el maestro interpreta como un enigma; en tercer lugar, el dolor de Baruch y la aparición del alma de la novia Débora en el cuerpo de un muchacho, más las relaciones eróticas homosexuales de los novios que el maestro valora e ilustra con sus propias experiencias sexuales –onanismo y relaciones bisexuales-. En cuarto lugar, el viaje de Débora en el cuerpo del muchacho y Baruch durante el cual encuentran el fenómeno de la licantropía cuya realidad subraya el maestro aduciendo hechos culturales y relatos. En quinto lugar, ya en Toledo, tras un episodio goliárdico en una taberna, presencian la matanza y violación de judíos así como su encuentro con un fantasma nigromante y demoníaco. El maestro insiste en la realidad de los crueles hechos ilustrándolos con su biografía –narra su asistencia a un auto de fe en Salamanca y a prácticas crueles en Roma- y con una serie de datos históricos referentes a las persecuciones de judíos en toda Europa desde el medievo. En sexto lugar, la encarcelación en Sevilla de Débora, encarnada en el muchacho, y la reanimación del Golem por parte de Baruch para rescatarla, así como la muerte del cuerpo en el que se encontraba Débora. Estos hechos dan pie a las reflexiones del maestro sobre la naturaleza mística del sexo. Por último el apresamiento de

¹⁴ Dictionnaire encyclopédique du judaïsme, Paris, Cerf, 1993, p. 1047.

¹⁵ « l'Espagne donna essor à un livre que se situe immédiatement après la Bible et le Talmud[...] La critique est unanime à reconnaître en Moïse de Léon (1250-1305) le compilateur ou l'auteur du Livre de la Splendeur [...] nous sommes en fait en présence d'une immense théologie mystique du judaïsme dont le but est de décrire la vie intérieure de Dieu et l'itinéraire de l'homme en marche vers l'union mystique » André Chouraqui, *Histoire du judaïsme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 82.

¹⁶ « La source du corps est l'Autre Côté et les plaisirs corporels sont des présents à Satan. [...] l'idée que le corps est la création de l'Autre Côté, indique la voie de l'ascèse qui brise le corps pour permettre à l'âme d'accéder à la lumière » *Encyclopédie de la mystique juive*, Paris, Berg international éditeurs, 1977, p. 795-797.

Baruch en la granada nazari, su muerte y la unión de su alma con la de Béborá en cuerpos diferentes.

El significado profundo de esta historia radicaría en el hecho de que el misticismo de la cábala española reactualizada en Safed explica la Creación de Dios, la Historia de Israel y la búsqueda de la salvación del alma basándose en un esquema que comprende tres fases: Creación, Exilio, concebido como separación, y Redención, concebida como unión. De este modo, los episodios previos a la muerte de la novia corresponderían a la Creación. Posteriormente el mal penetra en el mundo perfecto de la novia, el jardín, y provoca su caída en el pozo y su muerte. Comienza el exilio de su alma en otro cuerpo y un errático viaje en el que su destino individual se inscribe dentro del sufrimiento del exilio colectivo judío. Finalmente, con la muerte del cuerpo del novio Baruch, las dos almas se unen.

Conviven en este relato materiales tomados del misticismo judío con episodios Bíblicos y leyendas tradicionales del judaísmo de los países del Este e incluso alusiones a episodios cinematográficos. La historia de Débora, que ama más allá de la muerte, recoge el motivo folklórico judío del Dibbuk, un demonio que entra en el cuerpo de un vivo y rige su comportamiento (« Un dibbuk! Un cuerpo animado por un alma ajena! »), aunque no hay que olvidar que la transmigración de almas está recogida también en el santo ZoHaR. La presencia demoniaca se explica como consecuencia del malogrado matrimonio. El matrimonio es, según el ZoHaR, el prototipo de la unión de Dios y de la CHEhhinah, la presencia de Dios en el mundo. Al no poder unirse en matrimonio, el alma se separa de la divinidad y pasa bajo el control de las fuerzas del Mal¹⁷. De ahí que el viaje que emprenden sea tenido por un castigo: “camino de purgación y prueba, de iniciación y castigo”. El ZoHaR es invocado también cuando el personaje-narrador introduce relatos de origen bíblico que ocupan lugar importante en la mística judía, como es el caso de Lilith, primera supuesta mujer de Adán, creada de la misma materia que él, que rechaza su sometimiento sexual, demonio hembra, devoradora de niños, seductora y castradora... De las numerosas interpretaciones que existen sobre el personaje, retiene sólo el aspecto que más se ajusta a su historia, el de la soledad del hombre :

« En adelante, Adán —todos nosotros- buscará sin consuelo a Lilith -en Eva y en los hombres-, de modo infructuoso Lilith —señala el Zohar- únicamente se tomará visible -¡pero tan poco !- para presidir los ritos infames de la masturbación... ».

Las leyendas judías están presentes en la novela gracias al *golem*. Aquí el autor no hace alusión a la leyenda como elemento de referencia externo, sino que la adapta a la trama del relato. La leyenda cuenta que el rabino de Praga Yehoudah Loew creó y dio vida, mediante encantamientos, a un ser de arcilla, lo que parece un remedo de la creación del hombre. Este ser, que salvó a los judíos en diferentes ocasiones, acabó por escapar al control de su creador quien acabó destuyéndolo. Desde el punto de vista simbólico, el golem se convirtió en el salvador providencial del pueblo judío y en el símbolo del alma colectiva. Así, Baruch encuentra en un subterráneo un ser de arcilla al que trata de dar vida permutando las letras del tetragrama, el nombre de Dios escrito pero impronunciable. Su sangre y no el tetragrama le da vida. El golem no sólo no evita la decapitación de Débora encarnada en Jacob, sino que asesina en la judería de Sevilla como en la leyenda original. Pero el alma de Débora pasará al cuerpo de Baruch quien, apresado en el reino musulmán de Granada, vivirá el último episodio fantástico. Jugará a vida o muerte contra un ejército de autómatas cuya pieza más importante se accionará cuando el rey le

¹⁷ *Ibid.*, p. 830.

gane una partida de ajedrez a un muñeco. Podemos establecer un paralelismo entre este episodio y la película de Ingmar Bergman *El séptimo sello* (1956), inspirada en las pinturas medievales vistas en su infancia en las iglesias suecas. En esta película, un caballero de vuelta de las cruzadas juega contra la muerte una partida de ajedrez que va a perder. Puede vivir durante el intervalo del juego pero la muerte reina en el mundo en forma de epidemia de peste.

Para la recreación de épocas pretéritas la imitación lingüística es un recurso que obliga al lector a viajar *en* el tiempo¹⁸. Aunque tal imitación léxico-semántica no se da en esta novela, la destreza expresiva y la voluntad estilística de Leopoldo Azancot han sido saludadas por la crítica¹⁹. Analizaremos algunos de los recursos más relevantes. Para ambientar la escena de los esposales recurre a un romance amoroso, para la escena de los clérigos bebedores de la taberna toledana, a los versos en latín de los *Carmina Burana*²⁰ transformados en el coro *In taberna quando sumus* perteneciente a la obra *Carmina Burana* de Carl Orff²¹. Pero más que un viaje lingüístico, el lector de esta novela emprende un viaje cultural que le lleva al judaísmo. Abunda el léxico religioso judío : Tseruf, Yodré Merkaba, sernicha, Agadah, halacha, chequina, devekuth, dayyan...

El poder del personaje-narrador reside en la palabra, pues asienta su autoridad y magisterio en un discurso que fascina. Rememora el pasado, que a veces reinventa (« exhalé -creo- un gemido ») recreando sensaciones, de ahí la profusión de verbos como “ver”, “oir” y “sentir” :

« me veo pálido el semblante, bajando al sótano[...] oigo el fluir de la sangre en mis venas[...] Siento — sí, aún lo siento- el cabeceo monorítmico de mi virilidad »

Conduce el pensamiento de sus discípulos mediante el uso de imperativos (« Escuchad ”, “ No deduzcáis de mis palabras. »), « Os lo ruego ahora - considerad con atención, -con mente casta. ») o de interrogaciones retóricas gracias a las cuales relanza la narración (« ¿El viaje? Un mal recuerdo ») o se adelanta a sus posibles preguntas o dudas (« ¿Acaso cabe dudar sobre esto: que su misterio resiste, imbatible, el asedio de los más sabios ? »)

Gusta de periodos largos de perfecta construcción, bien ponderados. La oración se alarga mediante incisos, biniembraciones, profusión de circunstanciales, extensiones a base de subordinadas relativas que ritman y mantienen la curiosidad del lector hasta el final. Baste como ejemplo la siguiente oración :

« **Yo no los concocí**, [para mi desgracia]; ni tampoco, a la muchedumbre callada [—hombres, mujeres, niños, tristes ancianos—] que [a través de los desiertos de arena y de agua, [bajo las espadas]], trajeron a la tierra de Israel, [desde el extremo Occidente] la llama temblorosa de una fe [que sus perseguidores y verdugos creían haber apagado para siempre], **pero sí sé** del incendio magnífico que tuvo su origen en la diminuta candela: el Safed de ayer, [cuyo aroma vertiginoso, cuyo calor de fuego astral, cuyo resplandor, (velado por la trama del recuerdo,) aún obnubila mis sentidos] »

Las comparaciones son abundantes y desarrollan a menudo una imagen plástica que

¹⁸ Fernando Gómez Redondo, “Edad media y narrativa contemporánea. La eclosión de lo medieval en la literatura”, Atlántida, nº3, 1990.

¹⁹ José María Martínez Cachero, *Op. cit.* p. 460.

²⁰ Se trata de una colección de 300 poemas goliardescos del siglo XIII escritos en latín y en una mezcla de latín y alto alemán. Se encontraron en 1803 en el monasterio benedictino de Beuern (Baviera, Alemania)

²¹ Carl Orff, *Carmina Burana* (Poemas de Beuern), 1985, Polydor International.

reúne color y sonido :

« ... para que sus oraciones posterguen el inevitable crepúsculo que, como una banda de cuervos, se cierne, con graznidos y entrechocar de alas, sobre la comunidad de los justos »

La metáfora parece que se convierte en alegoría por la impetuosidad del discurso:

« ... aquellos que le eran más próximos, halcones a quienes el sonido de la voz reverenciada, al despojarles de la caperuza que cubría sus ojos, impulsaba -con brincos y vuelos fieros, hacia la presa de su huidiza palabra »

A veces lo que parece brillante metáfora continuada es en realidad una referencia cultural del judaísmo, lo cual contribuye a reforzar la verosimilitud de lo narrado. Tal es el caso de la alusión al árbol sefirótico, estructura que ordena la progresión mística²²:

« el rabí, empavorecido, trepaba entonces por el árbol de la plegaria secreta, se aferraba a su tronco, a sus ramas, con el corazón palpitante, a fin de combatir el vértigo que lo dominaba, a fin de eludir la caída en el abismo sin término del Señor »”.

El mismo vigor metafórico despliega en la narración de episodios eróticos: « dejando que sus pechos emergieran, espuma blanca sobre el verde brocado ». Con la adjetivación consigue efectos impresionistas: « mis labios cercaban —escarlata sobre el rosa oscuro- uno de sus pezones ». Con la gradación y el polisíndeton consigue mostrar la progresión de la pasión : « y su lengua, musculada, rozó la mía, que se endureció y se hinchó, y midió sus fuerzas con la de ella ». Son frecuentes las metáforas y comparaciones eróticas relacionadas con la sensualidad de las frutas : « mis labios se cerraban sobre la eréctil pulpa carnal », « aquel pubis de rizos oscuros bajo el que estaba el esplendor frutal del sexo en calma », « creció hasta que el prepucio se le abrió como una fruta madura ». No faltan las perifrasis: « el músculo en que se gloriaba mi cuerpo » , « su carne más íntima », « las flores turbadoras de tu intimidad secreta ». Las enumeraciones son recurso bastante utilizado tanto para la descripción de la perfección del cuerpo humano que suele seguir el orden clásico descendente (« fiera cabeza, cuello rotundo, anchos y cuadrados hombros, espaldas inabarcables, cintura breve, nalgas de curva purísima.. ») como para sugerir el caos progresivo de la violencia :

« ... comprendieron que los gritos, los ayes, el rumor de pasos precipitados, el galopar de caballos y el retumbar de cuerpos contra el suelo, los incendios y las fogatas en las encrucijadas, las voces de mando y el repetido silbido de las hojas de negro hierro [...] configuraban el espectáculo aterrador de una matanza de judíos por cristianos en celo »

Para concluir señalaremos que *La novia judía* es algo más que una novela encasillable únicamente dentro del subgénero de novela erótica²³. Es ante todo una novela representativa de la poética del *romance*. Se aleja del presente y de su realidad²⁴ para explorar lo fabuloso, lo misterioso, rescatando un aspecto poco conocido de una de las culturas que componían la España medieval: el misticismo judío. El erotismo está tan presente en las novelas de este periodo que se

²² Encyclopédie de la mystique juive, *Op. cit.* p.841 .

²³ Santos Alonso, *Op. cit.* p. 97

²⁴ Sobre una crítica al escapismo y a la falta de compromiso social-marxista de la novela actual, Cf. José Antonio Fortes, *Novelas para la transición política*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1987.

convierte en un rasgo de época, pero en *La novia judía* se integra dentro del sistema cultural y espiritual en el que se inscribe la historia.

Dejando aparte la concepción del sexo, el amor y el matrimonio en el judaísmo, diversos materiales culturales tienen cabida en la novela para recrear el mundo medieval y moderno: elementos biográficos de cabalistas distinguidos, personajes bíblicos, leyendas judías, romances castellanos, textos de composiciones musicales o escenas que recuerdan obras cinematográficas. Tal coexistencia de elementos diversos se considera ejemplo de integración postmoderna²⁵. En cuanto a las técnicas narrativas, como en la novela histórica que se impone en los años 80 y 90 en España, la autobiografía sostiene la verosimilitud textual. A pesar del aspecto cerrado y unívoco de la novela, distintos grados de interpretación son posibles dependiendo de la iniciación del lector a la cultura evocada. Así, *La novia judía* puede leerse como una novela erótica, admirarse como una imponente reconstrucción culturalista o como una alegoría espiritual.

²⁵ Cf. M^a Carmen Africa Vidal, *Hacia una patafísica de la esperanza. Reflexiones sobre la novela postmoderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990.