



Análisis del personaje protagonista  
de *La tabla de Flandes*,  
de Arturo Pérez-Reverte

Autor/a: Delfina Almeida Álvarez

Director/a: Arturo Peral Santamaría

Junio de 2018

UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS (MADRID)

**TRABAJO DE FIN DE GRADO – TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**



# Índice

1. Introducción	3
2. Introducción al autor	5
2.1. Biografía	5
2.2. Obra	7
2.2.1. Características de la obra literaria de Arturo Pérez-Reverte	9
2.3. La tabla de Flandes	11
2.3.1. Trama de la novela	13
3. Estado de la cuestión	16
3.1. El estudio del personaje literario	16
3.2. Los héroes literarios	23
3.2.1. Personajes de Arturo Pérez-Reverte	26
4. Marco teórico y metodología de este trabajo	28
4.1. Las dimensiones del personaje literario	28
4.2. Metodología de este trabajo	30
5. Análisis de los personajes	31
5.1. Julia	31
5.1.1. Dimensión física	31
5.1.2. Dimensión psicológica	33
5.1.3. Dimensión ética	36
5.1.4. Dimensión social	38
6. Conclusiones y propuestas	41
7. Anexos	47

## 1. Introducción

El objetivo del presente trabajo consiste en llevar a cabo un análisis del personaje protagonista de la novela *La tabla de Flandes*, del escritor español Arturo Pérez-Reverte. Aunque el análisis de un personaje literario puede efectuarse desde distintas perspectivas para su estudio, las escogidas para este trabajo han sido las cuatro que se han considerado más importantes y representativas del personaje estudiado: la física, psicológica, ética y social.

A lo largo de la historia, al mismo tiempo que se han publicado obras literarias con diferentes personajes, ha existido un afán por estudiar y analizar dichos personajes, como se explica en mayor profundidad en el punto 4 de este trabajo. Los estudiosos siempre han querido entender la razón de ser de un personaje, sus gustos, su comportamiento y sus actos, por lo que existen multitud de publicaciones en este ámbito, algunas de las cuales han servido como base teórica para el desarrollo del análisis de este trabajo de fin de grado.

El trabajo se ha estructurado de la siguiente forma: en primer lugar, en el apartado 2 se presenta al autor de la novela que nos ocupa, su breve biografía y la descripción de su obra literaria, donde se incluye su trayectoria profesional y algunos de sus títulos más destacados. Además, en el apartado 2.2.1. se analizan las características más representativas de su obra literaria, para cerrar el apartado con la presentación de la obra que se estudiará, *La tabla de Flandes*, el contexto en el que se publicó y la trama.

El apartado 3 engloba algunos de los estudios de mayor relevancia para el análisis que se llevará a cabo en este trabajo, que incluyen trabajos de investigación sobre la figura del personaje literario a lo largo de la historia, así como un análisis sobre las características de los héroes literarios en general, y, más concretamente, de las novelas de Pérez-Reverte.

En el apartado 4 se sitúa al lector en los términos teóricos que se refieren a las dimensiones elegidas del personaje literario, junto con una explicación de lo que constituye cada uno de estos aspectos, y se explica la metodología del análisis que se efectúa en el apartado siguiente, el 5. En el apartado 6 se redactan las conclusiones surgidas del análisis práctico anterior. Por último, en el 7 se incluyen los anexos que sostienen cada una de las afirmaciones presentadas en el apartado 4.2. y analizadas en el 5.

## 2. Introducción al autor

### 2.1. Biografía

Arturo Pérez-Reverte Gutiérrez nació en Cartagena, España, el 25 de noviembre de 1951. Se licenció en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid, donde de manera contemporánea cursó tres años de Ciencias Políticas. Comenzó su trabajo como periodista en el diario *Pueblo*, puesto que conservó durante doce años; y durante 21 años, desde 1973 hasta 1994, ejerció como corresponsal de guerra en conflictos armados como la guerra del Golfo, Angola, Bosnia, Chad, Chipre, Croacia, Eritrea, Líbano, Mozambique, Malvinas, Sahara o Nicaragua (López de Abiada, López Bernasocchi, 2000, p. 498). Esto le proporcionó infinitas experiencias que se han visto reflejadas en muchas de sus obras, y gracias a sus reportajes sobre la guerra de la antigua Yugoslavia, ganó el premio Asturias de Periodismo. Paralelamente a este oficio, fundó en el año 1977, junto con su compañero en el diario *Pueblo* Vicente Talón, la revista *Defensa*, que trataba mayoritariamente sobre temas militares.

Más tarde, a principios de la década de los años 1990 presentó un programa de radio en RNE llamado *La ley de la calle*, con horario nocturno y que trataba fundamentalmente sobre personajes marginales de distintos ámbitos. Por este programa, Reverte también logró el premio Ondas en el año 1993, aunque el director de RTVE de aquella época, Jordi García Candau, clausuró el programa después de tres años. Durante un breve tiempo, Reverte también fue presentador del programa de Televisión Española *Código uno*, sobre la crónica negra, y que abandonó poco tiempo después por encontrarse insatisfecho con el contenido del programa. Tras ello, volvió a ejercer como reportero de guerra, y presentó su dimisión a Televisión Española en el año 1994, debido a un escándalo en el que se vio implicado gracias a unas líneas de su novela *Territorio Comanche* (novela que refleja sus experiencias como corresponsal de guerra), en las que supuestamente reconocía el empleo de facturas falsas para justificar sus gastos durante sus jornadas de trabajo como reportero de guerra.

Tras esta dimisión abandonó temporalmente su trabajo como periodista para dedicarse por completo a la literatura, en concreto y especialmente a la novela histórica. De esta época surgen novelas como *El húsar* (la primera que publicó en esta etapa) y *El maestro de esgrima*. Años más tarde y siendo ya un escritor de éxito, en 1996 publicó su novela más famosa: *El capitán Alatriste*. Según ha afirmado él mismo, la idea para crear dicha obra nació a partir de los libros de historia de España de su hija, que cursaba Bachillerato en aquel momento, y que no dedicaban suficiente atención al Siglo de Oro, un momento esencial de nuestra Historia, sin el que no es posible comprender nuestro presente.

Desde aquel período hasta la actualidad, Pérez-Reverte ha publicado 22 novelas y numerosas colecciones de artículos, recogidos en su página web *Zenda* y en el suplemento de la revista *XL Semanal*, para la que escribe desde el año 1991 artículos de opinión bajo el nombre de *Patente de corso*. Esta revista, un suplemento del grupo *Vocento* adherido a 25 periódicos españoles se ha convertido en una de las secciones más populares de la prensa de España, ya que cuenta con más de cuatro millones de lectores (según datos de la *web* oficial de Arturo Pérez-Reverte).

## 2.2. Obra

Aunque Pérez-Reverte comenzó su actividad con la escritura de reportajes y artículos periodísticos, pronto comienza a dedicarse a la literatura, y en el año 1986 termina y publica la que sería su primera novela, *El húsar*.

En el año 1996 se publica la que muy probablemente sea la colección más célebre de Pérez Reverte: *Las aventuras del capitán Alatriste*, conformada por *El capitán Alatriste*, *Limpieza de sangre*, *El sol de Breda*, *El oro del rey*, *El caballero del jubón amarillo*, *Corsarios de Levante* y *El puente de los asesinos*. Ya desde el mismo momento de su publicación se convirtió en una de las sagas de literatura con más éxito de España. En ocasiones se ha llegado a comparar al personaje de Diego Alatriste con otras célebres figuras de la literatura mundial, como el Sherlock Holmes de sir Arthur Conan Doyle o el Hércules Poirot de Agatha Christie.

Pero el éxito de Pérez-Reverte no se limita en exclusiva a la literatura, ya que algunas de sus novelas han sido adaptadas con mucho éxito al cine, como por ejemplo *El club Dumas*, novela en la que se basó Roman Polanski para rodar su película *La novena puerta*. Además, ha logrado consolidarse como escritor de éxito en parte gracias a su triunfo entre los jóvenes, con novelas enmarcadas en una época histórica y centradas en aventuras de caballeros, tramas de intriga y lógica e incluso algo de historia de España, unido a la reinención de la novela histórica de manera que ha resultado atractiva a los sectores jóvenes de la sociedad.

En 1990 publica la novela *La tabla de Flandes*, una novela sobre una joven restauradora de cuadros que en uno de sus encargos halla una inscripción oculta en la tabla de la pintura que la lleva a comenzar una investigación para comprender qué se esconde detrás de dicha inscripción y que desencadenará una serie de acontecimientos que en ocasiones llegarán a poner en peligro no solo su propia vida, sino la de sus más allegados.

Según Rafael de Cózar, el éxito indudable de la obra narrativa de Pérez-Reverte no se debe solo a su calidad literaria, la agilidad de su lectura, su buena publicidad editorial o los estudios previos en periodismo del autor, sino que es gracias a los temas tratados en sus novelas, que coinciden con los nuevos intereses de los lectores contemporáneos, gracias a la combinación de la aventura y la heroicidad, con personajes fieles a sus códigos éticos, en una época como la que vivimos actualmente en la que la ética ha perdido parte de su presencia en numerosos ámbitos (de Cózar, 2004, p.5).

Como prosigue de Cózar, nos encontramos en una nueva época para la apreciación de la literatura. En un ejemplo de continuidad desde Galdós hasta los autores de la generación del 98, de Cózar expone que comenzaron los esfuerzos por lograr situar la novela intelectual en un determinado sector de la sociedad, y alejarla del «lector de la calle», hecho que se consiguió en el siglo XX. Según continúa, a lo largo de las últimas décadas ha nacido una fase que busca devolver este género a su «justo medio» y recuperar la importancia de la ficción, hecho que de Cózar atribuye y agradece al fenómeno de masas que supone Pérez-Reverte, entre otros autores contemporáneos (de Cózar, 2004, p.5).

### **2.2.1. Características de la obra literaria de Arturo Pérez-Reverte**

Arturo Pérez-Reverte es el autor de una serie de novelas definidas por unas características literarias propias, con rasgos que a menudo se repiten en varias de sus obras. El impacto de este escritor no se limita solo al plano literario, sino también el social: sus novelas cuentan con más de tres millones de ejemplares vendidos en treinta países, con traducciones a diecisiete idiomas y algunas de ellas convertidas en la inspiración de varios guiones cinematográficos (Martín Nogales, 2000, p.202).

Las novelas de Reverte han tenido mucho éxito también en el extranjero, donde con frecuencia tras la publicación de una de sus obras, recibe un premio como el de la Academia Sueca de Novela Detectivesca, o el nombramiento en 1997 como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia, una de las condecoraciones culturales más relevantes de este país.

Gran parte de la obra de Reverte la constituyen novelas históricas, y en ellas el autor define minuciosamente conceptos como la guerra, la historia y la ideología, analizando de este modo el pasado y facilitando que el lector pueda ligarlo al presente, para que así el público recupere una «memoria colectiva y una identidad nacional “perdida”» (López Ramírez, 2012). No obstante, en cada obra combina varios tipos de novelas: aventuras, policiaca y criminal, de amores imposibles, psicológica, entre otras (Santos Sanz Villanueva, 1995). Además, Reverte se caracteriza por el cuidado minucioso de cada detalle que incluye en su narrativa histórica, ya que, como se aprecia especialmente en novelas como *El húsar* (1986), tanto la ropa de los personajes como los bares, los carteles o la descripción de lugares como las iglesias y de luchas como las ideológicas esconden un trabajo «enciclopédico» por parte de Pérez-Reverte (Perona, 1995).

Otro de los aspectos destacados de la obra de Pérez-Reverte son las detalladas descripciones espaciales, quizás una de las obras en las que se refleja esta característica

de manera más evidente es *La piel del tambor* (1995), según indica Ángel Basanta en su reseña de dicha novela publicada en el suplemento *ABC Cultural* del periódico *ABC*.

Por otra parte, en cuanto a los personajes, la obra de Pérez-Reverte incluye habitualmente personajes muy diversos, desde el más inocente al más embustero, el aprovechado y el religioso devoto, el caballero guerrero y el restaurador de obras de arte. Sobre la creación de sus personajes, Reverte expuso:

«Yo me río solo. Cuando estoy escribiendo y se me ocurre una de esas cosas maquiavélicas, una de esas cosas que mis amigos llaman revertelandia, contar con el enigma, con las trampas, me río y pienso qué hijo de puta es tal personaje, qué tierno es el otro. Porque yo no los veo como creación, sino que de alguna forma los voy encontrando, los planifico, pero después es como si estuviera leyendo, como si lo tuviera escrito en mi cabeza y fuera leyendo poco a poco. Me sorprende y me divierte aunque sepa cómo va a terminar. La literatura te permite hacer cosas que no puedes hacer en la vida, vives mil vidas. Lo maravilloso de la literatura es que uno puede recrear el mundo como le apetece. Soy feliz escribiendo». (Pérez-Reverte, 2003).

En el próximo apartado 3.2., se presentará, dentro de la temática del estudio de los personajes literarios a lo largo de la historia, un análisis sobre los héroes literarios en la literatura universal, y más concretamente, de los personajes de Arturo Pérez-Reverte.

### 2.3. La tabla de Flandes

La primera edición de la novela *La tabla de Flandes* se publicó en el año 1990 por la editorial Harcourt, y el éxito que obtuvo terminó de consolidar la notoriedad de Pérez-Reverte en el mundo de la literatura contemporánea. Aunque en esta obra la acción transcurre en la época actual, existe un referente histórico muy claro que aparece representado por un elemento central de la novela que además da título a la misma: La tabla de Flandes, una pintura del siglo XV titulada *La partida de ajedrez* que esconde un gran misterio que Julia, la protagonista de la novela, deberá resolver.

En esta obra, el lector se encuentra, como es habitual en las novelas de Pérez-Reverte, con un relato de crimen e intriga que incluye elementos policíacos, históricos y culturales. Sobre la concepción de esta novela, Pérez-Reverte escribió en el antiguo periódico *El Sol*:

«*La tabla de Flandes* nació en un coche-cama, a la luz de una pequeña lámpara de cabecera, entre las páginas de un libro de problemas de ajedrez. De pronto, lo vi. Una partida que se juega hacia atrás, una joven [...]. Y un misterio. Un cuadro. Un cuadro flamenco, del siglo XV, en el que dos personajes juegan una partida. La partida de ajedrez. Un enigma desvelado quinientos años más tarde. *Quis necavit equitem*. Quién mató al caballero. El mundo de la pintura, el arte como enigma, la vida como juego. Una mujer atrapada por un cuadro. Y un jugador oculto, misterioso, omnipotente [...]. Ya no pude conciliar el sueño aquella noche, entre el traqueteo de las vías, en la estrecha litera del coche-cama. Pasaron dos años antes de que lograra conciliarlo de nuevo» (Pérez-Reverte, 1990).

El éxito de esta novela traspasó las fronteras españolas, y cuatro años después de su publicación, en 1994, se estrenó una película estadounidense basada en esta novela, dirigida por Jim Mcbride y protagonizada por Kate Beckinsale y Michael Gough. Además, gracias a esta obra, Pérez-Reverte obtuvo varias distinciones y reconocimientos a nivel no solo nacional, sino en todo el mundo. Destacan los siguientes honores:

- 1993: La revista Lire elige a Pérez-Reverte como uno de los diez mejores novelistas extranjeros en Francia por [La tabla de Flandes](#).
- 1994: [La tabla de Flandes](#) es distinguida con el Premio de la Academia Sueca de Novela Detectivesca a la mejor traducción extranjera.
- 1994: *The New York Times Book Review* cita [La tabla de Flandes](#) como una de las cinco mejores novelas extranjeras publicadas en Estados Unidos.
- 1995: [La tabla de Flandes](#), nominada por la Swedish Academy for Detection como uno de los mejores thrillers traducidos en Suecia durante 1995.

Página oficial de Arturo Pérez-Reverte, *Premios y distinciones*

### **2.3.1. Trama de la novela**

Julia, una joven restauradora de obras de arte debe restaurar el cuadro «La partida de ajedrez». De manera inesperada descubre, gracias a una radiografía, una inscripción en la pintura con el mensaje en latín *QUIS NECAVIT EQUITEM* (en español, *¿Quién mató al caballero?*); entonces comprende el valor que puede llegar a tener la obra y decide investigar más a fondo sobre ella. ¿A qué caballero se refiere? ¿Se trata, quizás, de un crimen jamás resuelto? Comienza por intentar averiguar, junto a César, un íntimo amigo, y Álvaro, su ex novio, quiénes son los personajes que aparecen en el cuadro. Consiguen revelar la identidad de los personajes de la pintura: se trata de Roger de Arras, Fernando de Ostenburg y Beatriz de Borgoña, duquesa consorte del segundo, por lo que Julia indaga sobre estos personajes y averigua que Roger de Arras fue asesinado en circunstancias nunca aclaradas. A continuación, decide indagar sobre la partida de ajedrez en sí, para lo que contrata a uno de los mejores ajedrecistas de su ciudad, Muñoz, que juega en el club Capablanca, un hombre bastante extraño, de muy pocas palabras, que nunca ríe y de quien no se sabe el nombre. Muñoz es capaz de reconstruir los movimientos de las piezas de la partida jugándola al revés, ya que Julia y César sospechan que las piezas eliminadas de la partida pueden guardar relación con el misterioso caballero asesinado.

A partir de este punto comienzan a suceder cosas inusuales, y Julia empieza a vivir situaciones extrañas: alguien la llama por teléfono cada noche, pero cuando ella contesta, al otro lado parece no haber nadie. No obtiene respuesta.

Además, Álvaro aparece muerto (asesinado, aparentemente) en la bañera de su casa, y parece que el crimen tiene algo que ver con la historia del cuadro que está restaurando Julia, ya que en la escena del crimen aparece una tarjeta anónima con un mensaje que representa un movimiento en el tablero por el que se elimina al caballo blanco, lo que da a entender que Álvaro correspondía a esta pieza: el asesino quiere terminar la partida que empezó hace cinco siglos. Además, varios testigos afirman haber

visto a una mujer con un abrigo largo, negro y unas gafas de sol en el edificio donde vivía Álvaro.

Una tarde, Julia había quedado con César. Como llega antes de tiempo, decide aparcar el coche y dar un paseo. Cuando se encuentra con César, vuelven al coche y descubren que hay un bote de *spray* para reparar neumáticos apoyado en el techo, y que uno de los neumáticos ha sido pinchado y reparado después. Julia pregunta a una mujer que está sentada en un banco en la acera si ha visto algo, y esta le dice que otra mujer había estado parada un rato frente al coche, con un abrigo largo, negro y unas gafas de sol.

Otra noche, Julia recibe una llamada de Menchu, que se encuentra borracha en un local y le pide que la vaya a buscar, Julia va inmediatamente y sospecha que también está drogada, así que se la lleva a su casa y la acuesta para que duerma. Al día siguiente se marcha de la casa por la mañana y deja a Menchu durmiendo. Cuando vuelve a casa, se la encuentra muerta sobre la cama. El cadáver tiene una cuerda alrededor del cuello y una botella metida en la vagina. Además, falta el cuadro y hay otra tarjeta anónima con un mensaje que desvela el movimiento por el que la torre blanca queda eliminada de la partida. El asesino ha efectuado otro movimiento.

La policía arresta a Max, el novio de Menchu, como principal sospechoso y porque le han visto entrar y salir de casa de Julia. Cuando está en comisaría pide hablar con Julia para contarle lo que ha pasado.

Resulta que él y Menchu querían robarle el cuadro a Julia, por ello habían planeado que esta fuera al local a buscar a Menchu, para poder meterse en casa de Julia. A la mañana siguiente, Max debía ir a buscar el cuadro a casa de Julia (Menchu le abriría la puerta) y luego quemarían la casa, para que pareciera que el cuadro se había quemado con la vivienda. Pero por la mañana, cuando Max llegó a casa de Julia, se encontró la

puerta abierta y a Menchu muerta, aunque dice que aún no tenía la botella en la vagina y el cuadro estaba todavía allí. Según cuenta, no se atrevió a tocar nada (no se llevó el cuadro) y se fue corriendo dejando todo como estaba.

César y Julia le creen porque no piensan que Max haya sido capaz de matar a Menchu. Vuelven a casa de Julia y preguntan a los vecinos si han visto entrar a alguien esa mañana, además de a Max. El portero les cuenta que ha visto a una mujer con un abrigo largo, negro y unas gafas de sol.

A partir de este punto, Julia y César comprenden que cada vez que la dama negra elimina una pieza de la partida, se produce un asesinato en la vida real. Las piezas blancas están en peligro, tanto en la partida como en la vida real, ya que corresponden a ellos mismos. Muñoz descubre dos detalles en los movimientos del asesino que le hacen sospechar de César: uno es que las piezas negras tuvieron la oportunidad de eliminar a la dama blanca (Julia en la vida real) y no lo hicieron. César protegía siempre a Julia en la vida real, pero también lo estaría haciendo presuntamente en la partida; y el segundo es el hallazgo, en el club Capablanca, de una revista en la que figuraba César como campeón juvenil de ajedrez.

Muñoz comunica a Julia sus sospechas y deciden hablar con César. Al final, termina por confesarlo todo, y afirma que lo ha hecho porque padece de SIDA en fase terminal y quería irse de este mundo liberando a Julia de aquellos que entorpecían su crecimiento personal y profesional. Planeó la partida y vio que la dama negra debía morir, por lo que el juego terminaría con su suicidio. Había robado el cuadro para repartir el dinero entre Julia y Muñoz y que estos además quedaran completamente limpios tras los asesinatos.

### 3. Estado de la cuestión

#### 3.1. El estudio del personaje literario

*Personaje: Cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica.*

Definición de la palabra «personaje» según la Real Academia Española

El término *personaje* nace de la persona (Johnson, 1995. P.8), por lo que son dos conceptos indudablemente conectados entre sí. Igual que la literatura está ligada a la vida, los personajes de la misma nacen, en muchas ocasiones, como espejos de los seres humanos. Por ello, lo que se expondrá a continuación será un análisis del ser humano que podría aplicarse asimismo a los personajes literarios.

Según la teoría expuesta por Carroll Johnson en su artículo *La construcción del personaje en Cervantes*, «los seres humanos nos autoconstruimos continuamente mediante lo que decimos y lo que hacemos según las situaciones en que nos encontramos» (Johnson, 1995. P.8). Esta afirmación conlleva la idea de que existen múltiples versiones de un mismo ser humano, es decir, múltiples posibles comportamientos humanos que dependen no sólo de la persona en sí, sino también del entorno en el que se encuentra. Estos posibles comportamientos dependen también de los instintos y de la conciencia o inconsciencia (Freud, 1923). Estos últimos términos han sido estudiados por numerosos intelectuales a lo largo de la historia. Según el filósofo alemán Karl Marx, la conciencia es uno de los elementos que nos permite distinguir al hombre del resto de animales, aunque no es esta la que forma al hombre como ser social, sino que la existencia del ser social forma la conciencia (Fromm, 1961).

Todo esto parece confirmar que la personalidad del ser humano no es un conjunto indivisible, sino que se conforma a partir de varios fragmentos que en ocasiones están incluso desvinculados entre sí (Johnson, 1995), en los que incluimos tanto la conciencia como la consciencia e inconsciencia. Llegados a este punto, cabe explicar brevemente la diferencia entre conciencia y consciencia, ya que no son

términos sinónimos. El primero se refiere a la capacidad de distinción entre el bien y el mal, mientras que el segundo abarca un significado más general de «percepción o conocimiento», según el diccionario de la Real Academia Española.

Prosiguiendo con nuestro análisis, podemos plantearnos ahora el origen de la personalidad humana que nos ocupa. Los seres humanos nos construimos y somos contruidos (Johnson, 1995). Esto significa que en la elaboración de la personalidad participamos tanto nosotros mismos, en primera persona, como el mundo que nos rodea, en tercera persona. Se trata de una especie de colaboración entre el mundo interno y externo. De este modo conformamos una existencia, que nos diferencia del resto de cosas inanimadas que únicamente poseen esencia (Sartre, 1964) o, como afirmaba Ortega y Gasset, el hombre en lugar de esencia es dueño de una historia (Johnson, 1995), que da forma y moldea su personalidad.

Entonces, la historia personal de cada ser humano viene determinada por el conjunto de actos voluntarios frente a las posibilidades que plantea la vida, que formaría parte de la intervención del mundo interno (Johnson, 1995), junto con la colaboración de terceros, es decir, nuestra circunstancia, como recordaba Ortega y Gasset en su obra *Meditaciones del Quijote* (1914). Sucede lo mismo con los personajes literarios: cada uno de ellos es fruto de una historia (sea o no conocida por el lector) y en consecuencia actúa de uno u otro modo en función de su personalidad, que, como ya hemos dicho, es el fruto de la colaboración del mundo interno y externo del individuo.

No obstante, la crítica literaria mantiene una línea divisoria entre los términos persona y personaje, siendo el primero el que se refiere a la realidad y el segundo a la ficción literaria (Johnson, 1995). Aunque, como hemos dicho, los personajes son un reflejo de las personas: en términos globales, sin la persona no existiría el personaje. Aun así, en su artículo sobre la construcción de los personajes en la obra de Cervantes, Carroll Johnson concluye que, de manera exacta, «la distinción entre persona y personaje es ilusoria» (pág. 12), puesto que, en el lenguaje cotidiano, muchas veces

intercambiamos estos términos como si fueran sinónimos, por ejemplo, cuando nos referimos a alguien y decimos que esa persona «es un personaje».

Si nos adentramos en el mundo de la literatura, uno de los primeros en estudiar los personajes literarios fue el filósofo griego Aristóteles, en su obra *Poética*, en la que critica algunos aspectos de la narrativa, la poesía y el teatro de su época, además de analizar la forma de presentar a los personajes al lector, criticando especialmente la narración en tercera persona, por excluir esta completamente al narrador de la historia, y la falta de profundidad y de carácter de algunos personajes (Trueba, 2004). Este estudio que ofreció el gran filósofo de la Antigua Grecia sobre los personajes literarios se estableció de manera tan férrea en la tradición retórica que las ideas expuestas en esta obra han sobrevivido hasta nuestros días (Sánchez Alonso, 1998). No obstante, Aristóteles defendía una sumisión del personaje a la acción, lo cual deja de lado algunas de las obras más notorias de la literatura universal, en las que el personaje parece ser independiente no solo de la acción, sino también del propio narrador, como ocurre en *Ulises*, de Joyce, o *En busca del tiempo perdido*, de Proust (Sánchez Alonso, 1998).

Por este motivo, ya que no se pueden ignorar obras de cierto peso en el mundo de la literatura como las mencionadas anteriormente, algunos intelectuales del siglo XX, aunque no dejan de tomar la teoría de Aristóteles como punto de partida, continúan por vías distintas. En este caso encontramos el ejemplo del estructuralismo francés, que entiende al personaje como un mero actante (Torneró, 2011) dentro de la acción narrativa; y la teoría de Paul Ricœur, que se adentra en la dimensión ontológica del personaje (Torneró, 2011).

En esta línea, Ricœur afirma que, dentro de una obra narrativa, el argumento es el elemento que muestra el carácter del personaje, quien al mismo tiempo contribuye al desarrollo de la propia trama (Ricœur, 1997. P. 83), mientras que Aristóteles, en su obra *Poética*, situaba uno de sus puntos de referencia en la imitación que según él debían llevar a cabo los personajes (término al que se refería como *mímesis*, traducido

por Ricœur como «imitación creadora»), motivo por el cual rechazaba, como hemos dicho, la narración en tercera persona por dejar de lado la imitación del narrador dentro de la historia. Esto se explica con la visión de la Antigua Grecia de los actores, típicamente considerados como imitadores de una realidad alternativa (Sánchez Alonso, 1998).

No obstante, Ricœur no deja de lado ni se opone a lo propuesto por Aristóteles, sino que lo recupera para mostrar en su obra *Retórica, poética y hermenéutica* cómo algunos autores y lectores no han comprendido el punto de vista del filósofo griego. Además, une el análisis del carácter del personaje con la propia trama de la obra, así como las situaciones que atraviesa el personaje en las que percibe una amenaza para su identidad, para también estudiar la forma en la que el lector reconstruye en su mente la historia y el personaje (Torneró, 2011).

Por otra parte, encontramos otra corriente, la del *New Criticism*, teoría norteamericana del siglo XX citada por Sánchez Alonso en su obra *Teoría del personaje narrativo*, cuyos defensores justifican que la misión del escritor no se limita a representar el mundo, sino a crear otras realidades nuevas. Esta idea choca directamente con la expuesta por Aristóteles, así como la creencia de la antigüedad griega en general, centrada en la creencia de que el personaje (o el artista que lo interpretara) debía representar la realidad de la manera más fiel posible, lo que era responsabilidad íntegra del autor de la obra.

El escritor argentino Ernesto Sábato, por su parte, en su obra *La libertad de los personajes*, citada por Sánchez Alonso, defendía, como su propio nombre indica, la libertad de los personajes literarios. Según Sábato, el creador del personaje no puede coartar los actos que este lleva a cabo, los conoce y los prevé, pero no puede intervenir para impedirlos ni reprimir la libertad de estos para actuar. Según indica, los seres humanos reales son libres, también lo deben ser los personajes de una novela, puesto que, de lo contrario, dichos personajes serían falsos y la novela no sería más que un

intento de narrativa sin ningún valor. Por su parte, B. Tomachevski, en su obra *Teoría de la literatura*, sostiene que el personaje literario no es sino un conjunto de elementos cuya finalidad reside en conectar los distintos componentes de la trama (Tomachevski, 1982).

El lingüista ruso Vladimir Propp, sin embargo, propone la teoría de que los personajes están determinados por funciones (término que emplea para indicar las acciones que desempeñan los personajes), entre las que diferencia hasta 31 tipos distintos. No obstante, se centra principalmente en dos de ellas, ya que las considera la parte central que contribuye al desarrollo de la trama: la función del personaje que ocasiona un daño y la del que ansía y busca poseer algo que no tiene, de manera que a partir del enfrentamiento entre estas dos funciones opuestas y a través de otras secundarias, la obra llega a un desenlace (Propp, 1968). Aunque el análisis de Propp se sitúa en la narrativa del cuento, estas dos funciones que él considera esenciales pueden extrapolarse hacia otros campos de la literatura.

El francés Barthes, aunque en un principio apoyó la teoría aristotélica del personaje (Sánchez Alonso, 1998), más tarde se unió a la corriente que defendía el despojo de la sumisión del personaje respecto a la trama. Entonces, pasó a concebir al personaje como un conglomerado de semas unidos por un nombre propio, siendo este último el «campo de imantación de los semas» (Barthes, 2001, p.56). Lo que Barthes pretende mostrar es cómo el personaje es, al inicio de la novela, un ente vacío con un nombre propio al que se le atribuyen cualidades narrativas conforme avanza la trama de la obra. Es decir, al lector, cuando comienza a leer la obra, se le presentan una serie de nombres propios, que aún ignora y para él serán vacíos hasta que no continúe su lectura y descubra o conozca cada uno de esos nombres propios, a los que atribuirá unas características u otras en función de cómo los presente el autor. Por ello, el nombre es la referencia que el lector crea en su mente de cada uno de los personajes.

«Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace un personaje. Por lo tanto, el personaje es un producto combinatorio: la combinación es relativamente estable (está marcada por el retorno de los semas) y más o menos compleja (comporta rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios); esta complejidad determina la “personalidad” del personaje [...]»

R. Barthes, página 55 (XXVIII Personaje y figura)

Chatman, además, considera que el personaje comienza a caracterizarse conforme va avanzando la trama y se le van atribuyendo adjetivos narrativos (Chatman, 1990). Para este autor existen dos facetas del personaje: la paradigmática (aquellos atributos y características que definen al personaje) y la sintagmática (la cadena de acontecimientos que se suceden a lo largo de la novela). Según Chatman, estas facetas se expresan también en dos tipos de relaciones: horizontales y verticales (Chatman, 1990). Las relaciones horizontales se refieren a las dimensiones física y psicológica del personaje, mientras que aquellas verticales incluyen aquellos signos que determinan la definición de un personaje (Chatman, 1990).

Tanto la teoría de Barthes como la de Chatman coinciden en el fondo con la de Hamon, que propone que el nombre del personaje funciona como el elemento de identificación del mismo, que al inicio es un elemento vacío (como decía Barthes) que se va constituyendo conforme avanza la trama y se le atribuyen distintas características.

Por su parte, Umberto Eco, en su obra bibliográfica *Confesiones de un joven novelista*, se pregunta por la definición del personaje de ficción, y encuentra la respuesta en una definición semiótica del término. Para él, un personaje representa un conjunto de propiedades propias de una cultura determinada, transmitido a través de una expresión como puede ser una palabra o una imagen y que conforman lo que conocemos como «sentido» o «significado» (Eco, 2011). Esta idea la explica Eco de manera más clara mediante el ejemplo de la palabra «perro», que transmite al lector la idea de un mamífero, una criatura labradora, un can, y constituye el ente de «el mejor

amigo del hombre» (Eco, 2011). Esta interpretación, añade Eco en dicha obra, varía en función de la cultura de la comunidad colectiva a la que pertenecen los lectores.

### 3.2. Los héroes literarios

Dentro de la literatura podemos hablar de héroes y antihéroes, personajes que representan una serie de ideales relacionados con la trama de la novela (de Cózar, 2004, p. 6). De este modo, podemos diferenciar, como indica Rafael de Cózar, varios tipos generales de héroes literarios: el héroe épico, que encarna ideales colectivos; el de las novelas de caballerías, un personaje con un pensamiento más individualista y que normalmente incluye un crecimiento personal a lo largo de la novela; el héroe romántico y el moderno, notablemente más realista y cuya definición como personaje incluye un abanico más amplio de posibilidades para el autor (de Cózar, 2004, p.6).

A continuación se presentarán aquellos tipos de héroes que guardan una mayor relación con los personajes de las novelas de Reverte.

Quizás el perfil más relevante para la creación del héroe de una novela sea el del héroe griego. Normalmente, los héroes griegos son dioses o semidioses, por lo que existe un elemento sobrenatural que hace que el personaje no alcance sus logros gracias a sus propios esfuerzos, sino a poderes u objetos mágicos (de Cózar, 2004, p.6). Además, poseen capacidades físicas extraordinarias, como es el caso de Hércules, o bien una inteligencia excepcional, como Belerofonte, que domó a Pegaso y logró vencer a Quimera, pero finalmente, su orgullo lo lleva a intentar llegar con Pegaso al Olimpo, por lo que Zeus le hace caer y Belerofonte muere como castigo por su orgullo (de Cózar, 2004, p.7). Este ejemplo muestra que los héroes, aunque sean dioses o semidioses, también tienen defectos y cometen errores por los que reciben castigos. Otro ejemplo lo encontramos en Edipo, hijo de Laios y Yocasta. Se trata de un héroe desgraciado que mata a su padre para casarse con su madre (de Cózar, 2004, p.7).

Otro héroe literario, como hemos mencionado previamente, es el héroe de caballerías, un personaje solitario que viaja para resolver entuertos y buscar aventuras, cada una de las cuales le aporta un crecimiento personal a lo largo de la novela (de Cózar,

2004, p.9). Este tipo de héroe suele ser el capitán de un ejército que además representa un modelo de ciudadano que defiende la patria (recordemos que la defensa de la patria era un valor esencial en la época de estas novelas), por lo que encarna una especie de ideal nacional para los lectores (de Cózar, 2004, p.9). Otra de las características de este héroe se define a través de su relación con las mujeres, a quienes siempre salva (recordemos también la visión machista de la época que recurre a la situación en que una mujer debe ser salvada por un hombre como si esta no fuera capaz de salvarse a sí misma); y con las que mantiene numerosas relaciones amorosas (de Cózar, 2004, p.9).

Por otra parte, a partir de la figura del héroe surge inevitablemente la del antihéroe, que ofrece una oposición al héroe igual que el mal se opone al bien, por lo que se emplea esta figura con una intención moralizadora (de Cózar, 2004, p.5). En las novelas en las que aparece el antihéroe generalmente se presenta una visión de cómo debería ser el mundo, en lugar de reflejarlo como realmente es. Como expone de Cózar, Reverte incluye héroes que representan también aquello socialmente considerado como negativo, como vemos en *La Reina del Sur*, que trata sobre la reina del imperio de la droga, o *El maestro de esgrima*, la historia de un espadachín a sueldo (de Cózar, 2004, p.19). Estos podrían considerarse de manera superficial como antihéroes, ya que sus ideales se oponen a la ética común, pero las novelas de Reverte no son moralizadoras (de Cózar, 2004, p.19-20).

De este modo vemos que la figura del héroe en la literatura queda definida también por la parte antagonista, lo cual puede relacionarse con la novela picaresca, dadas las difíciles circunstancias del pícaro (en comparación con la generalmente complicada vida del antihéroe), por lo que el rasgo heroico de este tipo de personajes reside en la supervivencia en una realidad en la que deben sufrir la oposición de la sociedad, en ocasiones incluso de las fuerzas del orden (de Cózar, 2004, p.20-21).

Un claro ejemplo de una antiheroína, como hemos dicho antes, lo encontramos en *La Reina del Sur* con Teresa Mendoza, la protagonista, que encarna el prototipo de un

personaje marginal como lo es la reina del imperio de la droga. Además, esta novela refleja el mundo tal y como es, en oposición al rasgo que mencionábamos previamente de las novelas con intención moralizadora, presentando con naturalidad aspectos como la corrupción o, claramente, el consumo de drogas en la sociedad (de Cózar, 2004, p.19-20).

Así, encontramos distintos puntos en común con las novelas de Pérez-Reverte: los héroes revertianos, igual que los pícaros, son personajes duros por endurecimiento de la vida y las experiencias por las que han pasado, deben salir adelante y para ello hacen uso de su valor y valentía, los rasgos más notorios de su heroicidad, igual que los héroes de caballerías. Además, en algunas de las novelas de Reverte es habitual que los héroes sean profesionales de algún campo, a menudo el artístico, como Julia de *La tabla de Flandes* o Jaime Astarloa, de *El maestro de esgrima*.

### **3.2.1. Personajes de Arturo Pérez-Reverte**

Los personajes protagonistas de las novelas de Pérez-Reverte se caracterizan por sus rasgos de héroes literarios (de Cózar, 2004). Quizás el más famoso de estos personajes, y el ejemplo más evidente de lo que representa un héroe literario sea el capitán Alatraste, pero existen otros ejemplos no tan claros, de héroes, a veces colectivos, como los soldados españoles de *La sombra del águila*, en su interminable viaje por toda Europa en busca de la supervivencia; o incluso heroínas, como Teresa Mendoza, protagonista de *La Reina del Sur*, también en continua persecución de la supervivencia (de Cózar, 2004).

Otra de las características del heroísmo literario, que también aparece de manera casi constante en las novelas revertianas, es el factor muerte, una realidad que rodea al héroe y con la que este debe convivir. En este ámbito, según cita de Cózar en su ensayo *El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte*, se encarnan la supervivencia, la fortaleza para salir adelante, la presencia continua del riesgo y la ausencia del miedo, son atributos básicos de los héroes de la narrativa revertiana. Habitualmente, el héroe literario (y revertiano) vive situaciones en las que lo más lógico sería que falleciera, y sin embargo no solo sigue vivo, sino que además salva la situación y evita el desastre (de Cózar, 2004, p. 4).

Un ejemplo de la supervivencia extrema del héroe lo vemos en Reverte en su obra *La Carta esférica*, en la que tanto Coy como Tánger Soto logran sobrevivir en situaciones extremas. Además, en esta obra encontramos también el elemento de la no profesionalidad, ya que tanto Coy como Tánger, incluso sin ser expertos, consiguen superar a los que sí lo son. Otro ejemplo de héroe revertiano que desafía a la muerte es Jaime Astarloa, de *El maestro de esgrima*, que se mueve en un ambiente en el que la muerte tiene una enorme presencia a través del arte, aunque a diferencia de los protagonistas de *La Carta esférica*, Astarloa sí que domina la profesión, y es gracias a ello que logra sobrevivir (de Cózar, 2004, p.4).

Otra característica clara e innegable del héroe literario es su profundo y arraigado sentido del honor. En muchas ocasiones es gracias a la coherencia con sus principios morales y éticos ligados inevitablemente a su propio honor lo que lleva al héroe a sobrevivir. Este rasgo, aplicado a la narrativa de Pérez-Reverte, lo encontramos habitualmente despojado de ataduras religiosas, así como de las creencias y costumbres morales del resto de la sociedad (de Cózar, 2004, p.4).

## 4. Marco teórico y metodología de este trabajo

### 4.1. Las dimensiones del personaje literario

Del mismo modo en que los objetos inanimados poseen tres dimensiones (la altura, la anchura y la profundidad), los seres humanos constan de fisiología, sociología y psicología. Si no conocemos estas dimensiones de la persona, no podremos llegar a apreciarla (Egri, 1946). Si se realiza un estudio de un individuo, saber si es educado, religioso o ateo no será suficiente, es necesario preguntarse por qué es así (Egri, 1946). Con los personajes literarios sucede lo mismo. Siguiendo los pasos de Egri y centrándonos en su clasificación de las dimensiones de la persona y del personaje, encontramos las siguientes:

- **Dimensión física:** La más simple de las dimensiones (Egri, 1946). Incluimos aquí cuestiones externas como sus rasgos corporales, su edad, su sexo su fisonomía o su vestimenta (Galán Fajardo, 2006). Se limita a la apariencia del personaje, se trata de la faceta más superficial del mismo. La manera en que un personaje se proyecta físicamente en sociedad influye en cómo los demás lo perciben, y está relacionado con el estado mental de dicho personaje (Egri, 1946).
- **Dimensión psicológica:** Definida por aspectos intangibles, como las características mentales y emocionales del personaje, así como sus rasgos cognitivos o afectivos, que dan como resultado la personalidad (Sánchez Ferlosio, 1955).
- **Dimensión social:** Se refiere al contexto en el que el individuo interactúa con otros (Galán Fajardo, 2006). Engloba aspectos como el comportamiento del personaje y su forma de presentarse en sociedad, del mismo modo que la manera en que esta lo percibe. Egri, en su obra *The Art of Dramatic Writing* explica esta dimensión a través del ejemplo de un niño que ha nacido en un sótano y se ha criado jugando en una calle sucia, en oposición a aquel que ha

nacido en una mansión y ha crecido jugando en ambientes limpios y maravillosos<sup>1</sup>.

- **Dimensión ética:** La ética es la reflexión individual sobre la propia libertad y la de los demás, fundamentalmente unida a la reflexión política, jurídica e incluso económica (Savater, 1998).. Trata del pensamiento del sujeto que se sabe libre: sobre lo que va a hacer con su libertad (Savater, 1998). Es la faceta espiritual del personaje literario, engloba aspectos como los principios morales y valores éticos de cada personaje, sus creencias religiosas (López Quintás, 1994).

---

<sup>1</sup> Egri, L.: *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. Pág. 34.

## **4.2. Metodología de este trabajo**

El enfoque metodológico de este trabajo de fin de grado se centra en un análisis práctico de uno de los personajes protagonistas de la novela *La tabla de Flandes*, de Arturo Pérez Reverte, Julia. Dicho análisis se llevará a cabo a través de las descripciones hechas por el autor en la propia novela, según cuatro de los aspectos que conforman las dimensiones de los personajes literarios (física, psicológica, social y ética), que se han explicado con anterioridad de manera teórica y detallada en el punto 5.2. del presente trabajo.

No obstante, dicho análisis constituye la parte práctica de este trabajo, que se desarrollará a continuación, previa presentación tanto del autor como de la obra que nos ocupa, así como los términos claves, reflejados y detallados en el marco teórico; y los estudios previos que se han realizado en este campo de la literatura a lo largo de la historia y que la autora de este trabajo considera más representativos en relación con lo que se estudiará a continuación. Por ello, el conjunto de la parte práctica surge de los fundamentos teóricos, que se han investigado previamente.

Para la puesta en práctica de la teoría analizada anteriormente, se elaborarán tablas con fragmentos de la obra que resulten relevantes para el estudio de lo enunciado en el párrafo anterior y que se incluirán en los anexos al presente trabajo. Dichos fragmentos representarán aquellas descripciones o diálogos que reflejen o detallen cuestiones estrechamente relacionadas y que simbolicen las diferentes dimensiones de nuestro personaje central, Julia, la protagonista femenina de la novela.

## 5. Análisis de los personajes

### 5.1. Julia

#### 5.1.1. Dimensión física

Sobre el físico de Julia se dice verdaderamente poco, solo se presentan sus rasgos fisonómicos esenciales, como el color de pelo, la constitución física de manera muy simple y en contadas ocasiones se ofrece una breve descripción sobre su vestimenta. Esto nos aporta un dato relevante en cuanto al personaje de Julia, y es la poca importancia de su físico. El autor ni siquiera relata de qué color tiene los ojos, por lo que vemos que Reverte no quiere que el lector dé importancia a la apariencia de la protagonista, porque no la tiene. En cuanto a sus rasgos faciales, hace alusión a una modelo de Leonardo, pero aclara que Julia es un poco más bella. Esto da al lector la imagen de una belleza clásica, delicada, natural y auténtica, sin rasgos excesivamente llamativos o marcados.

No obstante, como apreciamos en el fragmento 1.1<sup>2</sup> del anexo a este trabajo, Julia es una chica con el pelo corto, en concreto con un corte a la altura de los hombros, de color marrón. Físicamente, no está en forma ( véase anexo, fragmento 1.4), otro dato que refleja la nula importancia del físico de Julia. Se intuye, además, que no es una persona que llame la atención por su apariencia, apenas suele maquillarse y no se interesa por su forma de vestir, como vemos en el fragmento 2 del apartado del anexo ya mencionado, donde la escena y los actos de Julia nos la presentan como alguien que no presta la más mínima atención al físico y que tampoco es demasiado atenta con su ropa.

Un rasgo esencial e imposible de ignorar en Julia es la cantidad de cigarrillos que fuma. Esto se ve desde el primer pasaje en el que aparece Julia (véase anexo, fragmento

---

<sup>2</sup> Los fragmentos serán citados de la siguiente forma: En el anexo, las dimensiones del personaje aparecen numeradas, dentro de las cuales cada fragmento se organiza también de forma numérica correspondiente a cada dimensión. Por ejemplo, la dimensión física es la número 1, por lo que el primer fragmento de este apartado será el 1.1, el segundo, 1.2, el tercero, 1.3, y así sucesivamente.

1.3). En el pasaje señalado, Julia se ha levantado hace relativamente poco y ya va por su tercer cigarrillo del día. Lo incluimos en la dimensión física porque conforme avanza la novela, el lector raramente puede imaginar a Julia físicamente sin un cigarrillo en la mano. Podríamos reflejar esta característica también en la dimensión social de Julia, pero debido a su personalidad no parece que fume por una convención social, ya que la mayoría de las veces fuma en casa, estando sola, y habitualmente el cigarrillo va acompañado de un café. Por esta razón, no parece que Julia tenga un olor agradable, sino más bien a café y tabaco (véase anexo, fragmentos 1.2 y 1.5 ).

Como vemos, a Julia se la describe físicamente con adjetivos muy simples, el autor no profundiza en absoluto en las descripciones que hace de la apariencia de la protagonista, por lo que la imagen física que genera el lector de este personaje es bastante sencilla. Los elementos de descripción que utiliza Reverte son muy básicos: cabello corto, ojos oscuros (ni siquiera sabemos si son marrones o negros), no especifica la altura ni la constitución de Julia.

En el primer fragmento del Anexo, en el apartado «Dimensión física», se ve claramente la diferencia entre la descripción de los objetos y obras de arte que rodean a Julia, en este caso, un espejo, y la descripción de la propia Julia. Resulta bastante evidente la manera en la que Reverte cuida los adjetivos con los que describe el espejo veneciano en confrontación con cómo describe el físico de Julia, descripción que además no realiza sin incluir referencias artísticas.

### **5.1.2. Dimensión psicológica**

El primer dato que el autor nos presenta sobre la dimensión psicológica de Julia es su pasión por el arte en general, y más en concreto, la pintura, aunque también adora la música, en especial la clásica y el *jazz* (véase anexo, fragmentos 2.2. y 2.3). Esta fascinación supera prácticamente todos los demás ámbitos de su vida, es decir, Julia vive entre el desorden porque se preocupa más por indagar en cuestiones culturales o artísticas que, por ejemplo, de ordenar su casa o el estudio donde trabaja, como veremos en la dimensión ética. Además, los gustos de Julia son descritos de manera que el lector se imagina una escena agradable, envolvente. Cuando Julia se ducha con la música de Vivaldi, el autor hace que el lector se sienta envuelto por el vapor de agua y perciba esa atmósfera de relajación en la que se sumerge Julia cada mañana.

Mientras trabaja con el cuadro de Van Huys, se revela que Julia ha estudiado latín (véase anexo, fragmento 2.1), no lo domina, pero sí lo conoce lo suficientemente bien como para interpretar ciertos mensajes. La pasión de Julia por el arte que se ha mencionado anteriormente lleva al lector a pensar que seguramente haya estudiado este idioma por su inevitable relación con el arte: en numerosas obras figuran frases en latín que Julia querrá poder leer y comprender. Además, tiene una memoria fotográfica para las obras de arte que hace que pueda verlas de manera nítida incluso cuando no las tiene delante, o cuando no puede ver nada (véase anexo, fragmento 2.13).

Por otra parte, Julia es también una persona bastante reflexiva, que intenta siempre analizar lo que ocurre a su alrededor e incluso lo que ella misma siente (véase anexo, fragmentos 2.5 y 2.6), intenta encasillar y controlar sus sentimientos o, al menos, darles una explicación que para ella resulte lógica. En el ejemplo mencionado, Julia da un paseo volviendo a casa con el coche para reflexionar porque está muy agitada con el asunto del cuadro (después de haber hablado con Feijoo y Belmonte), y empieza a analizar lo que siente, pero al final se da por vencida. La forma en la que Reverte describe esta situación, y la manera en la que se hace preguntas, genera en el lector un sentimiento de identificación con los sentimientos de Julia en ese momento: parece

como si al cuestionar lo que siente Julia en ese momento con continuas preguntas que invitan a la reflexión, también estuviera incluyendo al lector en dicha introspección. Reverte en esta situación emplea elementos del lenguaje, especialmente adjetivos (véase anexo, fragmento 2.7) que transmiten al lector el mismo sentimiento de pavor que experimenta Julia; si analizamos este fragmento, veremos que la reflexión de la protagonista incluye expresiones que consiguen que el lector empatice con lo que está viviendo Julia y se le erice el vello.

En varias ocasiones el miedo se apodera de Julia, y decide dejar de reflexionar sobre aquello que le genera esa sensación de malestar. Aún así, es una persona valiente: en el fragmento 2.10 del anexo, Menchu y ella están hablando con Lola Belmonte, la sobrina de Belmonte, el dueño del cuadro, que quiere quedarse con la pintura cuando descubre su valor, y su decisión es legítima porque es la heredera. Julia y Menchu se reúnen con Belmonte para que les venda el cuadro, después de descubrir, por su parte, lo que puede llegar a valer con la inscripción y la investigación consecuente que están llevando a cabo, pero Belmonte dice que ya que su sobrina Lola y el marido de esta, Alfonso, se están ocupando de él ahora que está en silla de ruedas y bastante perjudicado por su edad, él debe corresponderles de algún modo, insinuando que cuando él fallezca, la pintura pasará a ser propiedad de su sobrina. En el fragmento indicado se aprecia, otra vez, que Julia es una persona un tanto miedosa, pero valiente a su vez, ya que, aunque una situación le genere un sentimiento de miedo, no duda en hacer frente y plantar cara a quien sea, sin acobardarse ni echarse para atrás. Julia siente el miedo, pero se niega a que otros lo aprecien en ella. Los adjetivos empleados en este fragmento para describir a Lola provocan en el lector un sentimiento de rechazo desde un primer momento: la sobrina de Belmonte no solo tiene una personalidad detestable, sino que, además, físicamente parece una bruja de un cuento para niños, y los adjetivos que acompañan las escenas en las que participa no son en absoluto positivos (*barbilla huesuda, venenoso, peligrosa*).

Otra de las características más notorias de Julia es su paciencia (véase anexo, fragmentos 2.11 y 2.12). César odia profundamente a Álvaro porque este hizo sufrir a

Julia durante mucho tiempo. Por ello, cada vez que Julia menciona a Álvaro, con quien se ha reencontrado porque la está ayudando a descifrar el significado del cuadro de Van Huys, César reacciona con una fina ironía cargada de odio y continuamente le dice que es un cerdo, que le gustaría arrancarle los ojos y que se imagina escenas en las que él mismo hiere a Álvaro mientras Julia, vestida de diosa, baila en dirección al Olimpo, donde los dioses borrachos la saludan y otros duermen. La única frase que repite Julia en esta ocasión es «Por favor, César», dejando clara su infinita paciencia, especialmente si se trata de su querido César. Dadas las veces en las que se repite una situación de este tipo, para Julia podría ser incómodo hablar de Álvaro, que a pesar de todo lo que ha pasado sigue siendo una persona importante para ella, o bien podría molestarse con las reacciones de César, y sin embargo se muestra con una paciencia infinita y no se coarta en seguir comentando con César lo que siente o piensa respecto a Álvaro, aunque la de César no sea una ayuda muy útil.

Por último, el rasgo que mejor representa a Julia laboralmente es su rectitud, es una persona muy correcta, hace adecuadamente su trabajo y por ello tiene muy buena reputación en el mundo del arte, la restauración y los museos (véase anexo, fragmento 2.4 y fragmento 4.1). No obstante, más adelante, en su dimensión ética, descubriremos una actitud que rompe con esta línea de rectitud y transparencia que ha caracterizado siempre a Julia.

### **5.1.3. Dimensión ética**

Como ya hemos mencionado en el apartado anterior, Julia es una joven que adora la cultura por encima de todo, esta pasión es tan grande que hace que descuide otros aspectos de su vida. Como resultado, es bastante desordenada (véase anexo, fragmento 3.1). Trabaja y vive entre el caos que caracteriza su estudio. En él, tiene todos los elementos y materiales de trabajo desordenados, colocados al azar en las estanterías o incluso en el suelo. Y este rasgo no es exclusivo del lugar en el que vive y trabaja, sino también de ella misma. No presta especial atención ni a su físico ni a su vestimenta, a lo largo de la novela existen pocas descripciones (detalladas o fugaces) de cómo va vestida Julia, pero cuando se menciona, normalmente lleva ropa holgada y descuidada (véase anexo, fragmento 3.2).

En el apartado precedente mencionamos que Julia es una persona muy profesional, presta mucha atención a su trabajo, que realiza de forma metódica y con una firme disciplina (véase anexo, fragmento 3.3). Siente un gran respeto por cualquier forma de arte, y por ello, dado que su trabajo consiste en tratar y manipular obras de arte antiguas, muchas de ellas extremadamente valiosas, siempre lo hace de manera que se conserven de la mejor manera posible los elementos originales de la pieza. Es por esto que la reputación de Julia como restauradora de obras de arte es impecable (véase anexo, fragmento 3.4). Además, el principio deontológico personal que rige el trabajo de Julia es el valor del tiempo que se refleja en una obra de arte (véase anexo, fragmento 3.5). Muy probablemente este sea el motivo por el que las restauraciones llevadas a cabo por Julia tenían un resultado tan pulcro.

Además, como ya hemos dicho, Julia tiene un historial «limpio», sin secretos ni trapos sucios. Por ello sorprende que cuando Montegrifo, el director de subastas, la intenta sobornar utilizando el patético método de halagar su físico (véase anexo, fragmento 4.17), ella primero duda y lo comenta con César, y al ver la posibilidad de ganar tanto la consideración en la empresa de Montegrifo como una importante cantidad de dinero, acepta el soborno pero rechaza personalmente a Montegrifo, quien

ya ha aprovechado para acercarse a ella físicamente con otras intenciones (véase anexo, fragmento 4.18).

No sabemos nada acerca de las creencias religiosas de Julia, pero está claro que para ella la religión no tiene ninguna importancia, dado que a lo largo de toda la novela no hay ninguna referencia a ello. Podemos intuir que Julia es atea, o agnóstica, pero sea como fuere, la religión no tiene peso en su vida. Tampoco otras doctrinas o dogmas, lo único que rige la vida de Julia son sus propios principios morales y personales.

#### **5.1.4. Dimensión social**

Ya hemos analizado antes la reputación de Julia, y la visión que los demás tienen de su profesionalidad gracias a ella (véase anexo, fragmentos 4.1 y 4.2), pero a continuación nos centraremos en sus relaciones con algunos de los personajes más importantes de la novela.

El primer personaje que nos viene a la mente si pensamos en las relaciones sociales de Julia es César, el anticuario. No se trata de su padre biológico, pero ha sido la figura paterna de la joven desde que esta era una niña. Aunque no se conoce la infancia de Julia ni en qué circunstancias conoció a César, sí sabemos que él ha estado a su lado toda la vida, desde que ella tiene memoria (véase anexo, fragmento 4.5). Para ella, César representa una figura esencial en su vida a la que acude para todo, tanto para compartir la felicidad de una situación positiva como para buscar consuelo o pedir consejo en una negativa, no le oculta nada (véase anexo, fragmento 4.6). Además, todo lo relacionado con César la hace sentir segura, acogida, tranquila; y todos los adjetivos o verbos con los que se describe la relación entre Julia y César son positivos, reflejan sentimientos agradables (véase anexo, fragmentos 4.3 y 4.4).

No obstante, la relación entre Julia y César puede ser en ocasiones bastante extraña, demasiado amorosa como para tratarse de una figura paterna y una filial. Julia a veces siente celos de César (véase anexo, fragmento 4.7), algo que puede ser normal en una hija hacia su padre, pero en ocasiones se generan situaciones que resultan algo turbias para un tercero (véase anexo, fragmento 4.8). Seguramente el lector se percate de esto en las primeras páginas en las que Julia y César interactúan, y lo compruebe nuevamente conforme avanza en la novela, pero más adelante se confirma incluso entre los personajes de la propia obra, que ven la relación entre Julia y César como algo extraño, que no es en absoluto habitual entre padres e hijas. Menchu es la única que se lo dice directamente, porque ella no esconde ni se calla lo que piensa y se lo dice a Julia sin rodeos (véase anexo, fragmento 4.19), y esta reacciona defendiendo a César y negando que su relación sea extraña. Más adelante, en la misma conversación, Menchu hace un comentario que da a entender al lector que la relación de Julia con César ha

afectado a las relaciones personales de la primera, y menciona a su última pareja, Álvaro, como un ejemplo de lo nocivo que puede ser el vínculo con César, pero Julia interrumpe a Menchu porque parece que no quiere aceptar la realidad de su trato con César (véase anexo, fragmento 4.20).

Por otra parte, esta última pareja de Julia, Álvaro, representa una espina clavada en el corazón de ella. No se saben los pormenores de la relación, por qué se terminó, pero con lo mencionado en el párrafo anterior, podemos intuir que César pudo tener algo que ver con el fin de este amor. Sea como fuere, Julia aún no ha superado a Álvaro, aunque ella se empeñe en que sí (véase anexo, fragmento 4.12). Cuando va a hablar con él por un tema profesional relacionado con el cuadro de Van Huys, Julia empieza a reflexionar y a recordar momentos que vivió con Álvaro desde el primer instante en que lo vuelve a ver, aunque intenta bloquear esos pensamientos para no volver a sufrir ni ponerse a llorar delante de él (véase anexo, fragmentos 4.12, 4.13, 4.14 y 4.15). Por su parte, aunque Álvaro haya rehecho su vida, parece que aún siente algo por Julia, aunque sea solo aprecio amistoso (véase anexo, fragmento 4.15).

En cuanto a la relación de Julia con otros personajes secundarios, no hay nadie en particular que tenga una idea negativa de Julia, lo cual indica la capacidad de ella para agradar desde el principio. Quizás Menchu pueda verla como alguien aburrido, porque Julia representa todo lo contrario a ella, pero la aprecia, y no solo por el dinero que Julia pueda hacerla ganar.

En general, como vemos, los demás se fían de Julia, es una persona que les inspira confianza, como por ejemplo Max, que cuando se encuentra en una situación muy complicada, solo quiere hablar con Julia. Recordemos que la relación entre Julia y Max no es estrecha ni mucho menos, por ello este dato es relevante, porque nos muestra la consideración que personajes algo lejanos a ella tienen de Julia (véase anexo, fragmento 4.22). Otro episodio en el que vemos la confianza que Julia despierta ocurre con Muñoz, el mejor jugador de ajedrez del club Capablanca que está ayudando en el caso del cuadro

de Van Huys para reconstruir la partida que tiene lugar en la pintura. En una ocasión (véase anexo, fragmento 4.21), Muñoz deposita una confianza en Julia que esta no se espera, y le cuenta en muy poco tiempo numerosos aspectos de su vida personal. Julia se sorprende porque no se lo espera en absoluto, y menos de una persona tan reservada como Muñoz, con la que ha hablado muy poco y solo de temas relacionados con el ajedrez y el cuadro. De hecho, en otros pasajes en los que Julia y Muñoz interactúan, este parece ver a Julia como una joven experta en su campo, pero sin nociones de ajedrez (véase anexo, fragmentos 4.9, 4.10 y 4.11), por lo que cuando ella hace preguntas a Muñoz, este la ve como si fuera una niña curiosa.

Por su parte, Montegrifo ve a Julia como una joven físicamente atractiva a la que cree que puede engatusar utilizando su poder. Cuando la intenta convencer para que acepte un soborno, también aprovecha para intentar seducirla (véase anexo, fragmento 4.18), abusando de su poder (es un poderoso director de subastas). Esta escena demuestra que la visión de Montegrifo seguramente no vaya más allá del físico, no parece que considere la inteligencia y los valores de Julia, aunque actúe como si así fuera. Más bien da la sensación de que Julia le conviene simplemente porque tiene relación con Menchu, que es a quien él necesita manipular, y dada la amistad entre ellas, cree que Julia puede hacerlo. Pero no porque Julia sea inteligente ni astuta. Y de paso, aprovecha para ver si hay suerte y puede tener un amorío con Julia.

No obstante y a pesar de los sentimientos positivos que Julia despierta en los demás, no es una persona sociable. De hecho, no tiene amigos más allá de su entorno profesional, y no es que sus relaciones laborales puedan considerarse como amistades. Incluso su ex pareja forma parte de su ambiente laboral. Pero a Julia tampoco le interesa tener amigos, ella prefiere quedarse en casa leyendo hasta la madrugada con un café y un cigarrillo (véase anexo, fragmento 4.23) antes que salir a un local nocturno o de ocio. De hecho, para ella el tiempo de ocio es sinónimo del tiempo de trabajo.

## 6. Conclusiones y propuestas

Conforme a lo expuesto en el precedente análisis del personaje protagonista de *La tabla de Flandes*, podemos concluir las siguientes reflexiones.

Tras la investigación, conocemos mucho más a fondo la forma en la que se estudia un personaje literario y lo que este supone y/o representa dentro de la obra. Asimismo, comprendemos que muchos datos que el autor nos presenta sobre cada personaje, ya sea principal o secundario, tienen una razón de ser. El hecho de que el autor no especifique ciertas características del personaje también nos transmite información sobre el mismo, y contribuye a la imagen que el lector elabora de este.

El hecho de haber investigado también acerca del estudio histórico de los personajes literarios, elaborados por distintos autores a lo largo del tiempo nos ha ayudado a esclarecer conceptos e ideas sobre cómo interpretar los aspectos que se presentan sobre un personaje en una obra determinada. De este modo, hemos podido ver cómo se han percibido los personajes a lo largo del tiempo, tanto en historias ficticias como en aquellas basadas en hechos reales o biográficos, el significado que estos tenían en un período determinado, su relación con la psicología y cómo muchos personajes literarios han servido para encarnar numerosas ideas sociales de la época. Por este motivo, los protagonistas de las obras más notorias de la literatura universal representan ideales (tanto positivos como negativos) que sirven al lector para comprender el marco histórico y social de la época.

Los héroes literarios, como hemos expuesto con anterioridad, en el punto 3.2. del presente trabajo, son un claro ejemplo de ello. El héroe de una novela histórica, como puede ser Alatríste, por continuar en la línea del mismo autor, Pérez-Reverte, nos aclara distintos conceptos sobre la sociedad de aquella época, tanto a nivel local como nacional, sobre las usanzas de ese tiempo, los juicios sociales y los ideales que marcaban el modo de vida y comportamiento, lo que estaba bien o mal, o las percepciones de la sociedad de la época.

Más en concreto, respecto al análisis efectuado sobre la protagonista de la novela que nos ocupa, hemos podido apreciar con mayor detalle los rasgos personales del mismo, vemos que se trata de una persona poco corriente en algunos aspectos, y muy común en otros. Podría perfectamente tratarse de una persona real, no llega a parecer un personaje completamente ficticio, aunque la historia que protagoniza sí lo sea. Tras este análisis, conocemos mucho más en profundidad a Julia, y descubrimos muchos aspectos de ella que no habíamos podido apreciar durante la lectura normal de la novela.

Como hemos visto a lo largo del análisis, el autor emplea una serie de estrategias para provocar en el lector diferentes emociones y sentimientos, no solo hacia los personajes, sino también a cada situación. Lo más destacado en esta obra es el uso de adjetivos. Se trata del recurso más claro y que mejor evidencia el trato de cada personaje por parte del autor. A través de los adjetivos, que abundan a lo largo de toda la obra, el lector crea la imagen del personaje que Pérez-Reverte quiere transmitir, y no solo esto, sino que además, en ciertas ocasiones, el lector incluso puede llegar a sentir las emociones de la protagonista como si fueran propias.

A mi juicio, a pesar de que Julia sea un personaje poco común y muy poco afín a mí (personalmente, concuerdo con ella únicamente en sus gustos), durante la lectura de esta novela me he sentido sorprendentemente identificada con ella, e incluso he llegado a pensar mientras leía que yo misma era Julia, analizando lo que haría en su situación y juzgando sus acciones durante el desarrollo de la trama. Considero que esto responde a la habilidad del autor para emplear el lenguaje de manera que el lector empatice con lo que ocurre en la obra, rechace o apoye a sus personajes y sienta lo mismo que ellos en las situaciones que atraviesan. En ciertas ocasiones, incluso se invita al lector a reflexionar sobre los hechos que han vivido los personajes: quien reflexiona es el personaje, pero el autor escribe de manera que el lector también pueda acompañar esa introspección. Al fin y al cabo, el lector vive la novela en primera persona.

## **Bibliografía**

AMORÓS, A. (1999). Introducción de *La sombra del águila*. Castalia, Recuperado de: [http://www.perezreverte.com/upload/ficheros/noticias/201002/rev\\_sombra\\_a\\_guila.pdf](http://www.perezreverte.com/upload/ficheros/noticias/201002/rev_sombra_a_guila.pdf) [última consulta: 07/04/2018]

BARTHES, R. (2001). *S/Z: An Essay*. Siglo veintiuno editores. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=JW6AS0whvkiC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

BASANTA, Á. (1995). *La piel del tambor*, ABC Cultural, n° 215, 15 diciembre 1995, p. 9

CHATMAN, S. (2013) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona, RBA Libros.

DE CÓZAR, R. (2004). *El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte*. (Polo académico internacional sobre Arturo Pérez-Reverte), Universidad de Sevilla

ECO, U. (2011). *Personajes de ficción como objetos semióticos*. En *Confesiones de un joven novelista*. Madrid, Lumen. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=ZVFD4NnQksC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

EGRI, L. (1946). *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motive*. EE UU, Touchstone. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=1bp7P0-dEMMC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

FREUD, S. (2016). *El yo y el ello*. Madrid, Amorrortu.

FROMM, E. (1961). *Marx's concept of man*. Nueva York, Frederick Ungar Publishing Co.

- GALÁN FAJARDO, E. (2006). *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva*. Madrid, Universidad Carlos III. Recuperado de:  
[https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9475/galan\\_personajes ECOPOS 2006.pdf](https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9475/galan_personajes_ECOPOS_2006.pdf)
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M., LÓPEZ BERNASOCCHI, A. (2000). *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Madrid, Verbum. Recuperado de  
<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=qHDBwv07HJ0C&oi=fnd&pg=PA0&dq=#v=onepage&q&f=false>
- LÓPEZ QUINTÁS, A. (1994). *Cómo formarse en ética a través de la literatura. Análisis estético de obras literarias*, p. 18. España, Rialp. ) Recuperado de:  
<https://books.google.es/books?id=yeh9SUszZh8C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- LÓPEZ RAMÍREZ, M.C. (2012). *El primer tercio del siglo XIX en las novelas de Arturo Pérez-Reverte: guerra, historia e ideología*. Colección *Theses and Dissertations* de la Universidad de Colorado, EE UU.
- MARTÍN NOGALES, J.L. (2000). *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Pamplona, Verbum.
- JOHNSON, C. (1995). *La construcción del personaje en Cervantes*. Universidad de Los Ángeles, California. Recuperado de: <https://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics95/johnson.htm>
- ORTEGA Y GASSET, J. (2014). *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Alianza Editorial.
- PÉREZ-REVERTE, A. (1990). *Las reglas del juego*. Publicado en el periódico *El Sol*, el 30 de enero de 1990.

- PÉREZ-REVERTE, A. Página web oficial. Biografía. Recuperado de <http://www.perezreverte.com/biografia/> [última consulta: 06/04/2018]
- PÉREZ-REVERTE, A. Página web oficial. Premios y distinciones. Recuperado de [http://www.perezreverte.com/upload/ficheros/noticias/201002/cabo\\_trafalgar\\_dossier.pdf](http://www.perezreverte.com/upload/ficheros/noticias/201002/cabo_trafalgar_dossier.pdf) [última consulta: 06/04/2018]
- PÉREZ-REVERTE, A. Página web oficial. *El cabo Trafalgar*. Recuperado de [http://www.perezreverte.com/upload/ficheros/noticias/201002/cabo\\_trafalgar\\_dossier.pdf](http://www.perezreverte.com/upload/ficheros/noticias/201002/cabo_trafalgar_dossier.pdf) [última consulta: 06/04/2018]
- PERONA, J. (1995). *Iglesias como trincheras*. Publicado en *La Verdad*, el 5 de diciembre de 1995.
- PROPP, V. (2003). *Assimilations: Cases of the Double Morphological Meaning of a Single Function*. En *Morphology of the folktale (capítulo IV, pp. 66-70)*. Universidad de Austin, Texas. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=aY7rtbIOC5EC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- RICŒUR, P. (1997). *Retórica, poética y hermenéutica*. Madrid, Universidad Autónoma. Traducción de Gabriel Aranzueque Sahuquillo.
- SÁBATO, E. (1988). *La libertad de los personajes*. En *Heterodoxia (p. 190)*. Madrid, Alianza Editorial. (Citado por Sánchez Alonso)
- SÁNCHEZ ALONSO, F. (1993). «Teoría del personaje narrativo (Aplicación a El amor en los tiempos del cólera)». *Didáctica*. 10. 79-105. Madrid, Servicio de Publicaciones UCM.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1995). Reseña de *La piel del tambor*. «La heroicidad de sobrevivir». Publicado en el periódico *El Mundo*, el 10 de diciembre de 1005, p.12.

SARTE, J.P. (1940). *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Francia, Gallimard.

SAVATER, F. (2002). *Ética y ciudadanía*. España, Montesinos (p.11). Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=f07i9YgCG60C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

TOMACHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal Universitaria.

TORNERO, A. (2011). *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Recuperado del repositorio de la Universidad Pontificia de Comillas.

TRUEBA, C. (2004). *Ética y tragedia en Aristóteles*. Barcelona, Rubí. Recuperado de: <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=Jr47o0ffk54C&oi=fnd&pg=PA7&dq=po%C3%A9tica+arist%C3%B3teles+personaje&ots=dFWAL2mqvS&sig=oG-RbmSwCggGysErMdbEdPh-8pg#v=snippet&q=personaje%20Arist%C3%B3teles&f=false>

## 7. Anexos

### 1. Dimensión física:

1.1.	«Desde la pared, un espejo veneciano de marco dorado le devolvió a Julia [...] su propia imagen: cabello cortado a la altura de los hombros, leves cercos soñolientos bajo los ojos grandes y oscuros, aún sin maquillar. Una modelo de Leonardo [...], <i>ma più bella</i> »; p.12.
1.2.	«La cafetera silbaba en la cocina. Julia se levantó y fue a servirse una taza grande, sin leche ni azúcar. Volvió con ella en una mano, secándose la otra, húmeda, en el holgado jersey masculino que llevaba puesto sobre el pijama. Bastó una leve presión de su dedo índice para que las notas del <i>Concierto para laúd y viola de amor</i> , de Vivaldi, brotaran en el estudio [...]. Bebió un sorbo de café espeso y amargo que le quemó la punta de la lengua. Después fue a sentarse, con los pies desnudos sobre la alfombra, para seguir tecleando en el informe»; p.14.
1.3.	«Y se dispuso a fumar otro cigarrillo»; p. 14
1.4.	«Julia no tenía una especial forma física»; p.70
1.5.	«A las cuatro de la madrugada, con la boca áspera por el café y el tabaco, Julia había terminado su lectura»; p. 45

### 2. Dimensión psicológica:

2.1.	«Julia sabía latín suficiente para traducirlo sin diccionario»; p. 9
2.2.	«Se desnudó, metiéndose bajo la ducha con la puerta abierta y la música de Vivaldi acompañándola entre el vapor del agua»; p.17.
2.3.	«[...] Y, en un rincón, encima de una cómoda Luis XV, un equipo de lata fidelidad rodeado de pilas de discos: Dom Cherry, Mozart, Miles Davis, Satie, Lester Bowie, Michael Edges, Vivaldi...»; pág. 12.
2.4.	«Metódica y disciplinada, pintora de cierto talento a ratos libres, tenía fama de enfrentarse a cada obra con un acusado respeto al original»; p. 18

2.5.	«¿Sentía realmente miedo? [...] El miedo como factor <u>inesperado</u> , como conciencia <u>estremecedora</u> de una realidad que se descubre en un momento concreto, aunque siempre haya estado ahí»; p. 121
2.6.	«Sin embargo, caminando entre los colores de la noche, Julia era incapaz de considerar como <u>cuestión académica</u> lo que sentía»; p.121
2.7.	«Pero aquel miedo, que Julia acababa de descubrir, era <u>diferente</u> . <u>Nuevo, insólito</u> , desconocido hasta entonces, sazonado por <u>la sombra del Mal</u> con mayúsculas, inicial de aquello que está en el origen del sufrimiento y del dolor. El Mal era capaz de abrir el grifo de la ducha sobre el rostro de un hombre asesinado. El Mal que sólo puede pintarse con <u>negro de oscuridad, negro tiniebla, negro soledad</u> . El Mal con M de miedo. Con M de matar»; p. 122
2.8.	«Como cuando era niña, y al final de la escalera de su casa, reunía el valor necesario para asomar la cabeza al interior del desván oscuro»; p. 19
2.9.	«Sus primeros recuerdos se confundían con aquella suave luz dorada entre muebles de época, tallas y columnas barrocas, pesados bargueños de nogal, marfiles, tapices, porcelanas y cuadros de oscura pátina, desde los que personajes contemplaron, años atrás, sus juegos infantiles» ; p. 49
2.10.	«La barbilla huesuda de la sobrina apuntó hacia Menchu de un modo venenoso, y durante un momento Julia creyó que se les iba a echar encima. Realmente podía ser peligrosa [...] hasta el punto de que se dispuso a hacerle frente mientras su corazón bombeaba adrenalina»; p. 70
2.11.	«Por favor, César»; p.52
2.12.	«– Te hizo sufrir – respondió gravemente–. Si me autorizases, sería capaz de sacarle los ojos y echárselos a los perros [...]»; p. 53
2.13.	«Julia apagó la lámpara y permaneció a oscuras con la cabeza apoyada en el respaldo del sofá, observando el punto luminoso de la brasa del cigarrillo que sostenía en la mano. No le era posible ver el cuadro frente a ella, pero tampoco lo necesitaba. Tenía impresos en la retina y en la mente hasta el último detalle de la tabla flamenca; podía verla con los ojos abiertos en la oscuridad»; p.47
2.14.	«A las cuatro de la madrugada, con la boca áspera por el café y el tabaco, Julia había terminado su lectura»; p. 45

### 3. Dimensión ética:

3.1.	«[...] llenando el estudio atestado de libros, anaqueles con pinturas y pinceles, barnices y disolventes, instrumentos de ebanistería, marcos y herramientas de precisión, tallas antiguas y bronce, bastidores, cuadros apoyados en el suelo y vueltos hacia la pared sobre una valiosa alfombra persa manchada de pintura, y, en un rincón, encima de una cómoda Luis XV, un equipo de lata fidelidad rodeado de pilas de discos: Dom Cherry, Mozart, Miles Davis, Satie, Lester Bowie, Michael Edges, Vivaldi...»; pág. 12.
3.2.	«La cafetera silbaba en la cocina. Julia se levantó y fue a servirse una taza grande, sin leche ni azúcar. Volvió con ella en una mano, secándose la otra, húmeda, en el holgado jersey masculino que llevaba puesto sobre el pijama. Bastó una leve presión de su dedo índice para que las notas del <i>Concierto para laúd y viola de amor</i> , de Vivaldi, brotaran en el estudio [...]. Bebió un sorbo de café espeso y amargo que le quemó la punta de la lengua. Después fue a sentarse, con los pies desnudos sobre la alfombra, para seguir tecleando en el informe»; p.14.
3.3.	«Metódica y disciplinada, pintora de cierto talento a ratos libres, tenía fama de enfrentarse a cada obra con un acusado respeto al original»; pág. 18.
3.4.	«[...]Julia se había granjeado ya una sólida reputación en el ambiente de los restauradores de arte más solicitados por museos y anticuarios»; 4pág.18.
3.5.	«la joven poseía la virtud de no perder de vista un principio fundamental: una obra de arte nunca era devuelta, sin grave perjuicio, a su estado primitivo. Julia opinaba que el envejecimiento [...] se convertía, con el paso del tiempo, en parte tan sustancial de una obra de arte como la obra en sí misma»; pág. 18.

### 4. Dimensión social:

4.1.	«A los pocos años de terminada su licenciatura, Julia se había granjeado ya una sólida reputación en el ambiente de los restauradores de arte más solicitados por museos y anticuarios»; p. 15
------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

4.2.	«Metódica y disciplinada, pintora de cierto talento a ratos libres, tenía fama de enfrentarse a cada obra con un acusado respeto al original»; p. 18
4.3.	« <u>Sonrió</u> al pensar en César. Siempre sonreía al hacerlo, desde que era <u>niña</u> »; p. 13
4.4.	(En el anticuario de César) «Bastaron unos pasos por el interior para que se viera <u>envuelta</u> en una sensación <u>acogedora</u> , de <u>paz familiar</u> »; p. 49
4.5.	(En el anticuario de César) «Sus <u>primeros recuerdos</u> se confundían con aquella <u>suave luz dorada</u> entre muebles de época, tallas y columnas barrocas [...]»; p. 49
4.6.	«– Tengo un problema, César [...] Y Julia se lo contó. Sin omitir nada, ni siquiera la inscripción oculta [...]»; p. 50
4.7.	«Julia – como había reconocido en voz alta una vez que él la acusó, entre <u>halagado y divertido</u> , de estarle haciendo una escena de <u>celos</u> [...]»; p.51
4.8.	«– <u>Te amo</u> , César. [...] Cásate conmigo, en el acto [...]. – Cuando seas mayor, <u>princesita</u> . – Ya lo soy. – Todavía no, pero cuando lo seas, Alteza, osaré decirte que te amaba. Era un diálogo <u>íntimo</u> y lleno de <u>recuerdos</u> , de claves compartidas, tan <u>viejo</u> como su amistad», p. 53
4.9.	«Julia se levantó de la mesa para acercarse al cuadro, observando la posición de las piezas pintadas. –¿Cómo sabe que acaban de mover las negras?»; p. 105
4.10.	«Julia se había vuelto hacia Muñoz y le dedicaba una mirada incrédula. Hasta aquel momento, el ajedrez no había significado otra cosa para ella que un juego de reglas algo más complicadas que el parchís, o el dominó, que sólo requería mayor concentración e inteligencia»; p. 106
4.11.	«–¿Quiere decir que es posible jugar hacia atrás, hasta el principio, la partida de ajedrez que hay pintada en el cuadro?»; p. 106
4.12.	(Cuando se reencuentra con Álvaro) «Ya no suscitaban en ella los sentimientos de antaño; pero aquellas manos habían acariciado su cuerpo. Hasta el menor de sus gestos, tacto y calor, le quedaba aún impreso en la piel. Su huella no la habían borrado otros amores»; p. 28

4.13.	«Procuró controlar el latido de sus sentimientos. Por nada del mundo estaba dispuesta a ceder ante la tentación de los recuerdos [...] se esforzó por mantener fija la atención en las palabras de su ex amante, no en él»; p. 29
4.14.	(Álvaro, en el mismo encuentro) «Tras los primeros cinco embarazosos minutos, Álvaro la había mirado con ojos reflexivos, intentando calcular la importancia de lo que, después de tanto tiempo, la llevaba de nuevo allí. Sonreía con afecto, como un viejo amigo o compañero [...] relajado y atento, poniéndose a su disposición con aquella tranquila eficacia [...]»; p.29
4.15.	«[...] ajeno en apariencia a la pasada intimidad que, sin embargo, Julia sentía flotar entre ambos como el sudario de un fantasma. Pero quizás a él le ocurre lo mismo, pensó. Tal vez desde el punto de vista de Álvaro también ella parecía demasiado lejana; indiferente»; p. 29
4.16.	«Julia se aferró al sonido de su voz como a un madero en un naufragio, sabiendo con alivio que no podía hacer dos cosas al mismo tiempo: recordarlo antes y escucharlo ahora»; p. 29-30
4.17.	«—Usted me gusta, y no sólo como restauradora. Me gusta mucho, si he de serle sincero. Me parece una mujer inteligente y razonable, además de muy atractiva... Me inspira más confianza su mediación que acudir directamente a su amiga, a la que considero, permítame, un poco frívola»; p. 157
4.18.	«Al cabo de unos instantes miró la mano derecha de Montegrifo, que estaba sobre el mantel muy cerca de la suya, e intentó calcular cuántos centímetros había progresado en los últimos cinco minutos. Suficientes para que ya fuese hora de ponerle punto final a la cena»; p. 158
4.19.	«—No te metas con él. Ya sabes que César es sagrado. —Lo sé, hija. Siempre con tu César por aquí y por allá, y así desde que te conozco... [...]. Lo vuestro es para ir al psicoanalista y saltarle un fusible. Os imagino tumbaditos juntos en el diván, hablándole de la cebolla esa de Freud: “Verá usted, doctor, de pequeña no quería tirarme a mi padre sino bailar el vals con el anticuario. Que además es mariquita, pero me adora...” Menudo pastel, nena»; p. 208
4.20.	«—Porque hay algo turbio en lo vuestro, chatita. Recuerda que incluso cuando estabas con Álvaro...

	–Déjame en paz con Álvaro [...]»; p. 208
4.21.	(Muñoz, en mitad una conversación con Julia sobre la partida de ajedrez del cuadro de Van Huys) «Y entonces hizo algo que la joven recordaría siempre con estupor. Allí mismo, en un instante, con sólo media docena de frases, tan desapasionado y frío como si se estuviera refiriendo a una tercera persona, le resumió su vida, o Julia creyó que así lo hacía»; p. 194
4.22.	(Durante la reunión de Julia con el inspector jefe Feijoo, tras el homicidio de Menchu, hablan de Max, el novio de la víctima y presunto asesino) «–Esto es un poco irregular –dijo con aspereza–. Porque se trata del presunto autor de dos homicidios... Pero insiste en que no hará una declaración en regla hasta hablar con usted»; p.320
4.23.	«A las cuatro de la madrugada, con la boca áspera por el café y el tabaco, Julia había terminado su lectura»; p. 45