



*La tabla de Flandes y La piel del tambor* de  
Arturo Pérez-Reverte:  
Hacia una nueva poética de la novela criminal

Agustín Martínez-Samos

Assistant Professor of Spanish  
[amartinezsamos@stx.rr.com](mailto:amartinezsamos@stx.rr.com)  
Texas A&M International University

---

**Resumen:** Este artículo intenta mostrar como en *La tabla de Flandes* y *La piel del tambor* se produce una metamorfosis estética capaz de reinventar la poética de la novela criminal. Mediante una reorganización de sus elementos ontológicos, rasgos estructurales y argumentativos de la “novela enigma” y la “novela negra”, subgéneros de la novela criminal, aparecen alternativa e indistintamente distribuidos en las dos obras de Pérez-Reverte. Nuestro autor no se limita a explorar el género mediante el uso de los parámetros fijos que lo caracterizan, si no que desarrolla una ficción más flexible, dinámica y realista que trasciende las fronteras de lo establecido. De esta manera, ambas novelas poseen un papel integrador dentro de la literatura española contemporánea gracias al examen de los dispositivos socio-culturales de la cambiante España de finales de siglo veinte.

**Palabras clave:** novela criminal, Pérez Reverte

La mejor receta para la  
novela policíaca: el  
detective no debe saber  
nunca más que el lector.  
Agatha Christie

Tanto *La tabla de Flandes* (1990) como *la piel del tambor* (1995) suponen para Arturo Pérez-Reverte la culminación de una aproximación válida y fehaciente a la novela criminal [1]. Esta propuesta narrativa coincide con la reinante popularidad del género en la España de fin de siglo; popularidad que se establece gracias a la facultad que tiene de proponer un relato capaz de satisfacer el interés del lector asiduo a este género novelesco, el del público general y el de la crítica especializada. Desde el ocaso de los años setenta, la novela criminal ha tenido la virtud de doblegar las barreras que separaban las culturas de “banda ancha” de la alta cultura [2]. Autores como Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Juan Madrid y Antonio Muñoz Molina, además de Andréu Martí, Carlos Pérez Merinero o Francisco González Ledesma han contribuido a la expansión de este género literario gracias a su dimensión crítica, a su gran poder de convocatoria y a la calidad artística de sus textos [3].

Este artículo intenta mostrar como en *La tabla de Flandes* y *La piel del tambor* se produce una metamorfosis estética capaz de reinventar la poética de la novela criminal. Mediante una reorganización de sus elementos ontológicos, rasgos estructurales y argumentativos de la “novela enigma” y la “novela negra”, subgéneros de la novela criminal, aparecen alternativa e indistintamente distribuidos en las dos obras de Pérez-Reverte. Nuestro autor no se limita a explorar el género mediante el uso de los parámetros fijos que lo caracterizan, si no que desarrolla una ficción más flexible, dinámica y realista que trasciende las fronteras de lo establecido. De esta manera, ambas novelas poseen un papel integrador dentro de la literatura española contemporánea gracias al examen de los dispositivos socio-culturales de la cambiante España de finales de siglo veinte.

## Un principio, una división

Nacida en las sociedades capitalistas occidentales de la segunda mitad del siglo diez y nueve, la novela criminal aparece como consecuencia de las vicisitudes derivadas de la industrialización y el mercantilismo. Retrata una sociedad en la que se opone la ubicua presencia del poder policial al incremento de la criminalidad. Este género literario se concentra en el acto criminal como la fuerza narrativa, diferenciando la novela criminal de cualquier novela en la que aparece un acto delictivo. Valles Calatrava confirma su origen como resultado del conflicto derivado de la oposición binaria Bien/Mal, “unas prácticas textuales que sitúan al crimen como tema básico y lo desarrollan planteando un enfrentamiento entre éste y la justicia” (19). Como reflejo del sistema operativo judicial de la sociedad, este tipo de novela muestra una investigación, por parte de las fuerzas representantes del orden, de un crimen y de una conducta criminal sospechosa. El punto concluyente de dicha investigación es el desvelar el inexplicable e incomprensible misterio [4].

Dos son las tendencias estéticas independientes que coexisten dentro de la novela criminal, la “novela enigma” y la “novela negra”. Por lo general, la “novela enigma” o “de detectives” es una narración rápida, rígida y metódica. El detective, privado o aficionado, es un ser sistemáticamente deductivo, de carácter lógico-científico. Con una moral intachable, su *modus operandi* le lleva a utilizar la razón como herramienta investigadora para resolver el enigma planteado ya que éste “es el elemento antagónico de la razón y que, por tanto, solo se puede aclarar racionalmente. De ahí que la categoría de enigma solo se debe reservar para la modalidad del relato de investigador” (Valles Calatrava 42). A través del desarrollo de la ficción, se llega a observar a los posibles sospechosos como inocentes. Se comprueba que con la solución del crimen se restaura el orden social rebasado y que el verdadero culpable es el personaje más inesperado. Las cualidades racionales y positivistas de “la novela enigma” tienden a asociarse con una clara dicotomía moral que se confirma como el eje central de su dimensión artística [5].

La segunda tendencia, “la novela negra”, la *hard boiled novel* americana que pusieron de moda Dashiell Hammett y Raymond Chandler en las décadas de los años 30 y 40, es una narración más incisiva y controversial en donde el deambular del detective por el entramado urbano muestra el verdadero rostro de la sociedad. Esta abrupta atmósfera emerge con “unas características propias entre las que destacan el realismo, la crítica social, el escenario urbano, el culto a la violencia y un planteamiento distinto del binomio crimen/justicia” (Paredes Nuñez 11). Dejando de lado la oposición entre la Justicia y el Crimen y posibilitando que el acto delictivo se quede sin resolver, la importancia del hilo narrativo de la “novela negra” radica en las acciones y los juicios morales provenientes de unos personajes que rechazan el mundo que les rodea por corrupto y alienante. De ahí el carácter de testimonio crítico de las sociedades capitalistas occidentales que esta narrativa posee, ya que, como observa Martínez Reverte, “la novela negra entra en el juego de lo social. Es más comprometida en lo social y en lo político” (40-41).

## Acogida y evolución de la “novela enigma”: *La Tabla de Flandes* o instrucciones para el cambio

Una lectura inicial de *La Tabla de Flandes* nos permite observar que el intento de solucionar un misterio inicial es el catalizador de la dinámica de la novela. Julia tiene la tarea de restaurar un cuadro de la escuela flamenca del siglo quince llamado “la partida de ajedrez”, en donde los personajes Roger de Arras y Fernando de Ostenburgo, contemplados por la esposa de este último, Beatriz de Borgoña, juegan al ajedrez. El cuadro contiene en clave secreta un enigma en latín, *Qui necavit equitem*-quien mató al caballero, cuyo desenlace pasa por el hallazgo del verdadero culpable del asesinato de Roger de Arras. Al mismo tiempo, dos misterios consecuentes se llevan a cabo en el plano de acción de los personajes: el robo de “la partida de ajedrez” y los asesinatos de Álvaro Ortega y Menchu Roch, amigos de Julia y relacionados con el mundo del arte. Son crímenes que se entrelazan y se solucionan conforme se desvela el secreto que envuelve al cuadro. Por esta razón, Julia junto a Muñoz, un excéntrico jugador de ajedrez que se revela como un extraordinario detective lógico-científico, y César Ortiz, un anticuario homosexual e íntimo de Julia, se disponen a resolver dichos crímenes. Mediante los movimientos del juego de ajedrez, la investigación en el plano de los protagonistas y en el plano de la pintura flamenca se transforma en un viaje a través de la mente y del alma de aquellos personajes que representan el ancestral conflicto entre el Bien y el Mal, entre el Crimen y la Justicia.

De acuerdo con los principios estéticos del subgénero de “novela enigma”, *La tabla de Flandes* presenta como fuerza motriz de la narración el descubrimiento de los culpables de los crímenes cometidos contra el orden social. En primera instancia, la interrupción de lo establecido se compensa con el develamiento del autor de la muerte de Roger de Arras para posteriormente descubrir al causante del asesinato de Álvaro y Menchu y del robo del cuadro flamenco. Mediante inducciones y deducciones lógico-científicas, privativas del detective de la “novela enigma”, el maestro de ajedrez Muñoz inicia la solución del *Qui necavit equitem*-quién mató al caballero, al jugar hacia atrás la iniciada y nunca acabada partida presente en el cuadro. Es de esta manera como Muñoz descubre la identidad del que planeó la muerte del noble flamenco. Desvela que el crimen fue cometido por orden del único personaje femenino que aparece en el lienzo, Beatriz de Borgoña. Con este método analítico, el maestro de ajedrez repara y neutraliza, en el plano pictórico, el primer acto desequilibrante:

El caballo blanco movió B4 a C2, y ese movimiento descubrió y puso en peligro a la dama negra. Y fue allí en C2, donde la dama negra, para protegerse de la amenaza de la torre y para ganar una pieza se comió al caballo (...) Si-Muñoz se encogió de hombros-Fue la dama negra la que mató al caballero, signifique lo que signifique (...) Significa que fue Beatriz de Borgoña la que hizo matar al caballero. (*La tabla* 184-185)

La labor del Muñoz-detective continúa con la revelación de la identidad del ladrón de “la partida de ajedrez” y la del asesino de Álvaro Ortega y Menchu Roch. El resultado de esta investigación coincide con el segundo elemento constructivo más característico de la “novela enigma”, el hallazgo del sospechoso más inesperado. Al final de la investigación se procura que el personaje más insospechado, el que aparenta ser el más el íntegro, emerja como el verdadero delincuente. Por esta razón se emplean “falsos inculpadors” que permiten mantener e incrementar la intensidad narrativa y ayudar al lector a transformarse en detective para que, desde la distancia, intente resolver el enigma. Siguiendo con la fórmula racional de investigación basada en las reglas del ajedrez, Muñoz finaliza la partida contra un jugador desconocido que se mantiene en el anonimato. La conclusión de dicha partida le permite descubrir la auténtica identidad de dicho jugador y relacionarle con las actividades delictivas cometidas en el plano comunicativo de los personajes: el desconocido es el ladrón de la pintura flamenca y el esquivo homicida. Al mostrar a César Ortiz como el criminal de turno, el maestro de ajedrez aparentemente desnivela, a favor del orden social, la

balanza que simboliza la oposición binaria entre el Bien y el Mal. El anticuario homosexual y protector de Julia aflora ante los ojos del lector como el culpable más insospechado:

Julia observó que César no la miraba, aunque continuamente, mientras le hablaba a Muñoz, parecía dirigirse a ella.- ¿Cómo supo que era él?-le pregunta al ajedrecista y entonces el anticuario parecía sobresaltado por primera vez. Algo en su actitud cambio; como si Julia, al compartir en voz alta la acusación de Muñoz, acabara de romper un pacto de silencio. Si-le dijo al jugador de ajedrez y esa fue su primera claudicación formal-. Cuénteles como supo que era yo. (*La tabla* 364)

Aunque el marco teórico general de *La tabla de Flandes* coincide con los preceptos estéticos de la “novela enigma”, la utilización del espacio físico taxativo de la “novela negra” manifiesta en esta obra la primera subversión y alteración de las convenciones literarias de estos subgéneros de la novela criminal. En general, el espacio del relato “es la localización física donde se sitúan los personajes y objetos, correspondientes a un criterio ontológico ya establecido desde Aristóteles” (Valles Calatrava 62). Frente al característico e inamovible escenario de la “novela enigma” en donde ocurre el crimen y se desarrolla la investigación, el tratamiento espacial de la “novela negra” se caracteriza por mostrar áreas urbanas públicas determinadas por una correspondencia entre los personajes y el entorno donde se desenvuelven. Deja de ser el espacio de la narrativa un lugar único que restringe y que ahoga, cuya mera función es hacer emerger al sospechoso de turno de una manera más rápida y eficaz. Ahora es un área cotidiana con connotaciones propias que, gracias a la investigación itinerante de los crímenes cometidos, le permite al lector distinguir e identificar las señas de identidad de la vida urbana.

Pérez-Reverte nos ofrece aquí la versión propia del espacio físico de la “novela negra”: una visión de la capital de España fraccionada, que no es estática ni exclusiva. El contacto a lo largo de la geografía madrileña de Julia, Muñoz y César Ortiz con Álvaro Ortega, Menchu Roch, Don Manuel, antiguo propietario de “la partida de ajedrez”, o con el mismo Comisario Feijoo trasciende, por obsoleto, el tradicional “drawing-room”, el típico sistema inquisitivo de la “novela enigma”. Comienza este deambular en el piso de Julia y finaliza en la tienda de antigüedades de Cesar Ortiz, en el castizo centro matritense. Entremedias se encuentran enclaves urbanísticos estratégicos para el devenir de la indagación criminal: la Comisaría de Policía del Paseo del Prado, la cafetería Palace, el club de ajedrez donde juega Muñoz, el piso de Don Manuel, el restaurante en donde cenan Julia y Francisco Montegrifo, el gerente general de la casa inglesa de subastas Claymore, la Plaza Mayor y los comercios del Rastro. Con las descripciones de la tienda de antigüedades de César Ortiz, las del club de ajedrez al que pertenece Muñoz o las del piso-estudio de Julia, el autor intensifica la condición realista de la novela al mostrar las situaciones diarias de los personajes. En el caso de Julia se observa este proceso a partir de la simbiosis que establece con los objetos que forman su medio ambiente, capaces de estimular su conducta, “Julia, que había realizado pruebas con varios disolventes en un ángulo de la tabla, preparo una mezcla de acetona, alcohol, agua y amoniaco, dedicándose a la tarea de ablandar el barniz con tampones de algodón que manejaba mediante pinzas”. (*La tabla* 88)

La representación del concepto de Justicia y sus funciones, como aparecen representados en la “novela negra”, es el segundo aspecto con el que se consuma en *La tabla de Flandes* la transformación de los códigos estéticos de la novela criminal. Generalmente, la recuperación del orden social interrumpido por el delincuente ejemplifica el concepto de Justicia de la “novela enigma” [6]. Mediante el proceso racional de investigación, se resuelve el enigma y se descubre al culpable, que acaba siendo condenado por la sociedad. Frente a esta invulnerabilidad e integridad que

caracteriza al sistema judicial de la “novela enigma”, la “novela negra” ofrece uno más acorde con la realidad histórica social. Existe la posibilidad de que el criminal nunca llegue a ser capturado ni ajusticiado, ni que el orden inicial llegue a ser restaurado. De esta manera, Pérez-Reverte usa aquí los parámetros originales de la representación de la Justicia de la “novela negra”, que le permiten diluir la noción ideológica y moral del binomio Crimen/Justicia. Aunque, como ya se ha indicado, César Ortiz aparece en esta novela como la mente maestra criminal cuyas acciones colapsan el orden establecido, el procedimiento que permite el triunfo de la Justicia y del equilibrio social no termina de concretarse. Tras reconocer ante Julia y Muñoz que sustrajo el cuadro y que acabó con la vida de Menchu y Álvaro, el anticuario les ofrece una suculenta oferta que les cuesta rechazar: una cuenta secreta en Suiza para Julia que le asegurará un futuro lleno de bonanza económica y una recompensa contundente para Muñoz por los servicios prestados. Es un momento trascendental donde se pone a prueba la rectitud moral de estos personajes. Ante esta eventualidad, que profundiza y evalúa las relaciones entre la trama detectivesca y los que en ella están implicados, los detectives aficionados y el criminal se convierten en cómplices inesperados ya que Muñoz y Julia, siguiendo un impúdico código ético, acaban aceptando el plan de César:

-¿Qué piensa hacer ahora?

-Depende de usted Entonces, por primera vez, Julia oyó reír a Muñoz -  
Su amigo Cesar tiene razón-dijo Muñoz-Necesito unas camisas limpias.  
(*La tabla* 411)

Desde el punto de vista estructural, el Bien y el Mal aparecen en la novela de Pérez-Reverte separados por un hilo de ínfimo calibre debido a que “ya no son valores absolutos que se puedan aislar y asignar a unos personajes concretos” (Colmeiro 62). César, que sufre una enfermedad incurable, acaba suicidándose con la aprobación de Muñoz y Julia, impidiendo así que se produzca el reestablecimiento del orden interrumpido. De hecho, el suicidio del anticuario confirma la subversión de los preceptos éticos y artísticos de la “novela enigma” ya que la Justicia nunca se hace acto al no poderle castigar, ni el orden social queda restablecido.

Íntimamente ligada a la representación del concepto de Justicia, encontramos en los agentes de la fuerza del orden público el tercer elemento transformador de los paradigmas tradicionales que caracterizan a la “novela enigma”. Tradicionalmente, el cuerpo de policía se ha distinguido por ser vulgar, mediocre, rutinario y no muy dotado intelectualmente, mas siempre honesto y de confianza. En la “novela negra”, sigue mostrando esta vulgaridad y mediocridad, aunque hay que añadirle, como elementos intrínsecos de su carácter, la corrupción y la brutalidad en sus acciones. La razón de dicho perfil en este subgénero de la novela criminal la encontramos en el talante crítico que ostenta hacia las sociedades modernas. Existe un recelo total hacia sus instituciones al poseer sus elementos constituyentes peculiaridades inmorales. El fraude ético es más tangible al relacionarlo con la corrupción de los agentes del orden, que se dejan comprar al mejor postor, “lo cual trae un debilitamiento en la confianza en la ley y en la justicia” (Colmeiro 62).

Este uso del concepto del cuerpo de policía lo encarna Casimiro Feijoo, el comisario jefe de la delegación de policía del Paseo del Prado. Personaje de dudosa reputación, Feijoo es sobornable si se le ofrece el pago correcto. Aunque dentro de la obra no es una variable que influya en el resultado final de la investigación del crimen-enigma, Pérez-Reverte utiliza su presencia para mostrarnos una sociedad en donde no existen valores absolutos. El comisario Feijoo ha “trabajado” con cierta regularidad con César Ortiz; trabajos que le han proporcionado ganancias sustanciales. Cuando Julia se reúne con Feijoo en la comisaría de policía para discutir las circunstancias que rodearon la muerte de Álvaro, hay un momento de la

conversación en donde irrumpe el nombre del anticuario. Tras el estupor inicial de Feijoo al escuchar el nombre de Ortiz, el narrador nos revela la peculiaridad de las “virtudes” morales del comisario:

El inspector jefe Casimiro Feijoo está lejos de ser un funcionario modelo. Su relación profesional con el mundillo del arte y las antigüedades le permitía cada fin de mes redondear con ingresos extraordinarios la nómina policial. De vez en cuando, al recuperar una partida de piezas robadas, algunas de ellas desaparecían por la puerta falsa. Ciertos intermediarios participaban en estas operaciones dándole un porcentaje de los beneficios. (*La tabla* 120)

El carácter del impúdico comisario es un reflejo de la sociedad española de fines de siglo veinte. Para Pérez-Reverte, si se retrata un mundo considerado corrupto, desnaturalizado e injusto con la existencia de seres a su medida, el cuerpo de policía se presta a reunir sus mismas características.

### **A propósito de la “novela negra”: *La piel del tambor* y las opciones de la escritura de la novela criminal**

Al realizar una lectura detallada de *La piel del tambor*, el estudio de sus fórmulas narrativas nos permite identificarla como una “novela negra”. Es una muestra crítica de la vida urbana actual puesto que examina la naturaleza espuria de la sociedad española contemporánea. La narrativa gira aquí alrededor de dos acciones criminales yuxtapuestas: una iglesia sevillana del siglo diez y siete, Nuestra Señora de las Lágrimas, que “mata para defenderse” (*La piel* 26) y un hacker, llamado Vísperas, que se infiltra en los sistemas informáticos del Vaticano para pedir ayuda en nombre de la iglesia. Para averiguar la identidad del pirata informático y solucionar estos supuestos homicidios, el padre Lorenzo Quart, agente especial del Instituto de Obras Exteriores del Vaticano, viaja a Sevilla. Sus investigaciones en la capital del Guadalquivir se relacionan con un asunto de especulación, chantaje y extorsión que afecta al padre Ferro, el párroco titular de Nuestra Señora de las Lágrimas, a la monja americana Gris Marsala, restauradora de arte que ejerce su labor en dicha iglesia, y al padre Lobato. Por otro lado, las fuerzas extorsionadoras que encabeza Pencho Gavira, conocido banquero y personaje destacado de la alta sociedad sevillana, junto a Celestino Perejil y a los secuaces de alquiler Don Ibrahim, la Niña Puñales y el potro de Mantelete buscan hacerse con el control de la iglesia con la intención de venderla al grupo inversor saudí *Sun Qafer Alley*. En medio de estas dos facciones opuestas se hallan dos personajes que poseen conexiones personales con la iglesia sevillana, Macarena Bruner y su madre Cruz, que aparecerá como la inesperada pirata informática. Así, el enfrentamiento entre el padre Quart y los distintos miembros de la urbe hispalense permite a Pérez-Reverte hacer ostensible la cara destructora de la modernidad. La corrupción de los principios ético-morales de la sociedad española percute la validez de las relaciones humanas, refuta la honestidad de los políticos y económicamente omnipotentes y conduce a los que sirven a la Iglesia Católica a un conflicto espiritual.

En conexión con la inferencia del acto criminal, la “novela negra” se caracteriza por la potencial incapacidad que tiene el detective, el único capaz de reprobar la invalidez moral y la corruptibilidad de la sociedad, de que el crimen se resuelva. Junta esta insuficiencia resolutoria, existe la posibilidad de que el criminal nunca llegue a ser capturado ni ajusticiado, ni que el orden inicial pueda ser restaurado debido a “la complicidad moral de los políticos, los magnates y los agentes del orden” (Colmeiro 63). En *La piel del tambor*, los crímenes cometidos contra el orden

social, crímenes relacionados directamente con lo que acontece en Nuestra Señora de las Lágrimas, nunca llegan a ser neutralizados. La muerte del perito municipal Peñuelas y del padre Urbizu y, más tarde, la muerte del periodista de la prensa amarilla Bonafé carecen de solución. En el caso de los dos primeros, sus muertes se declaran como accidentes que sucedieron en el recinto de la iglesia. En relación a la muerte del periodista Bonafé, el padre Ferro se atribuye la autoría de dicho acto delictivo. Aún así, no existen pruebas fehacientes para poder imputarle el crimen al anciano párroco. No se le arresta ni se le somete a un proceso judicial y, por consiguiente, nunca se subsana el acto criminal. Paradójicamente, durante gran parte de la narrativa, el verdadero culpable de la muerte del periodista Bonafé permanece en paradero desconocido. Este misterio no queda aclarado hasta que, en los momentos finales de la novela, el narrador desenmascara a Gris Marsala como la causante de la muerte de Bonafé:

La mujer llevaba pantalón tejano, tenía el pelo gris recogido en una corta trenza y apoyaba las manos en los hombros de sus alumnos mirando a la cámara con ojos claros y fríos, desafiantes. Unos ojos idénticos a los que Honorato Bonafé había visto por última vez antes de caer fulminado por la ira de Dios. (*La piel* 589)

El deambular metropolitano de la investigación criminal muestra en la “novela negra” un mundo injusto donde se manifiesta el verdadero rostro de la realidad de los personajes. El carácter itinerante del detective marca la naturaleza de la información obtenida durante el transcurso de las pesquisas. En *La piel del tambor*, el padre Quart pretende desarrollar su labor investigadora mediante el establecimiento de vínculos comunicativos con todos los seres del cosmos narrativo. Este continuo traqueteo urbano le posibilita escrutar cada estrato de la sociedad andaluza y adquirir el conocimiento indispensable para intentar discernir la identidad de Vísperas y de los asesinos de Peñuelas, Urbizu y Bonafé. Así, la primera visita a Nuestra Señora de las Lágrimas en donde dialoga inicialmente con Gris Marsala (64-75, 85-93), la entrevista con el arzobispo Monseñor Corvo y con el padre Ferro en el Palacio Arzobispal (112-145), la entrevista con Macarena Bruner en la recepción del hotel donde se hospeda durante su estancia en la capital hispalense (155-165), el encuentro en la Jefatura Superior de Sevilla con el subcomisario Navajo (175-180) o la segunda visita a la iglesia sevillana (181-198) revelan rasgos distintivos y cualidades afectivas que encierra cada estamento social. Culmina este proceso investigador ambulante con el circunstancial descubrimiento de la identidad del pirata informático. Gracias a Macarena Bruner, Quart va a vérselas cara a cara con el hacker: Cruz Bruner de Lebrija, duquesa del Nuevo Extremo y madre de Macarena, es Vísperas.

Este examen crítico del espacio urbano cuestiona el funcionamiento correcto de las estructuras sociales que lo sustentan. En un mundo donde la línea divisoria entre el Bien y el Mal se ha desvanecido y por el precio apropiado se abren las puertas del Paraíso, la sociedad arbitraria y deshonesto por donde deambula el detective humilla y consume al más débil. *La piel del tambor* denuncia el envilecimiento del mundo contemporáneo en donde las capas sociales que lo componen, perjudicadas por actividades de dudosa reputación, muestran peculiaridades corruptas. Pérez-Reverte revela la esencia de esta sociedad explotadora y violenta mediante el comportamiento de los denominados “pilares de la sociedad”, tanto los que corresponden al ámbito socio-económico como al espiritual. En el primer caso, se observa el comportamiento reprensible que despliega Pencho Gavira, el joven vicepresidente del Banco Cartujano y ex-marido de Macarena Bruner. Mediante el chantaje y la intimidación, Gavira manipula maquiavélicamente todos los hilos de la política local para satisfacer su codicia. De una conversación sobre la compra de Nuestra Señora de las Lágrimas que mantiene con Don Octavio Machuca, su inmediato superior en la jerarquía bancaria, se desprende el dominio que ejerce sobre aquellos cuya influencia le pueden proporcionar grandes beneficios:



-Ya tenemos al alcalde (...)

-Tú y el alcalde.

-Sí-confirmó voluntarioso, alerta, atento a cualquier matiz: exactamente el tipo de actitud que le había ayudado a ser lo que era-. Accede a recalificar el terreno y a vendérselo acto seguido.

-Habrá un escándalo-objetó el viejo banquero.

-Le da igual. Dentro de un mes expira su mandato, y sabe que no será reelegido.

-¿Y la prensa?

-La prensa se compra, Don Octavio-Gavira remedó el gesto de pasar páginas con las manos-. O se le dan mejores huesos a roer. (*La piel* 99-100)

En esta conversación que sostienen los dos banqueros sevillanos, se nos dan detalles de otro de los integrantes más “destacado” de la sociedad hispalense; el ilustrísimo arzobispo de Sevilla, Don Aquilino Corvo. Víctima de su propia avaricia e ignorando cualquier ápice de caridad cristiana, Don Aquilino es partícipe activo en el juego corrupto al que le ha invitado Don Octavio y que ha consentido Gavira:

-El arzobispo quiere su parte-habló Machuca, por fin-. A Dios lo que es de Dios, ya sabes.

Asintió Gavira con mucho cuidado:

-Naturalmente.

Ahora el viejo se había vuelto a mirarlo.

-Pues dáselo, y santas pascuas.

No era tan fácil, y ambos lo sabían. El viejo cabrón.

-Estamos de acuerdo don Octavio-puntualizó Gavira. (*La piel* 101)

Se confirma la debilidad que el arzobispo tiene por el control y las posesiones materiales en una discusión que mantiene con el Padre Quart. Las palabras de Don Aquilino muestran la facilidad que posee de alejarse de lo espiritual para acercarse a lo terrenal; situación que, gracias a la aclaración que nos hace el narrador, ilustra la ignominia de aquellos que supuestamente decidieron entregar su vida por el bienestar espiritual de los ciudadanos de a pie:

-Pues todo en el aire. El Banco Cartujano tiene a punto una operación para utilizar el solar, de la que mi diócesis-monseñor Corvo pareció reflexionar sobre aquel posesivo y rectificó suavemente-: *esta* diócesis, saldría beneficiada. Aunque no tengamos otro derecho sobre ese terreno que el moral, fruto de tres siglos de culto, el Cartujano nos cede una generosa compensación. (*La piel* 123)

Sin embargo, la reconstrucción de los parámetros estéticos del género de novela criminal se encuentra también presente en las páginas de *La piel del tambor*. Aún siendo catalogada como “novela negra”, en esta narrativa localizamos la presencia de paradigmas originales de la “novela enigma”. En primera instancia, el descubrimiento del sospechoso más inesperado. La “novela negra” muestra un universo de criminales establecidos y organizados, capaces de crearse una vida alrededor del crimen. Por el contrario, en la “novela enigma”, la solución final del conflicto pasa por sacar a la luz al culpable más moderado, el menos siniestro y el más discreto de todos. Así, Pérez-Reverte, siguiendo los preceptos de la “novela enigma”, se inclina por el culpable más insospechado para dotar de identidad a Vísperas. La futura revelación de la caracterización del hacker se reta constantemente y se reinventa en el transcurso de la obra, ya que mantenerla en el anonimato intensifica el valor dramático de la intriga literaria. Transformaciones físicas y de estado de ánimo que sufre el padre Quart, cambios en la expresión facial y en el lenguaje corporal, se introducen al saber que Cruz Bruner es el trasgresor Vísperas. El proceso comienza con la primera reacción de Quart al encontrarse dentro del espacio íntimo de la pirata informática, “miró a Macarena y luego movió la cabeza esperando que todo fuese una gran broma que pretendían gastarle entre ella y su madre” (*La piel* 576); luego, tras intentar digerir la información recién adquirida, siente que “aquello era una pesadilla” (*La piel* 577) y cuando, finalmente, Cruz Bruner le explica con todo lujo de detalles cómo irrumpe en el sistema informático del Vaticano, no le queda otra alternativa que asumir la realidad del asunto, “desde luego era ella. Vísperas en persona” (*La piel* 581).

Junto al uso del personaje más inesperado como el autor de los actos delictivos, la intertextualidad permite a Pérez-Reverte manipular un espacio significativo único para la fusión estética de la “novela enigma” con la “novela negra”. La intertextualidad se formaliza mediante un proceso comunicativo por el que un texto se convierte en “la absorción y transformación de otro texto anterior” (citado en Moi 37) [7]. En el caso de nuestro autor, existen dos enlaces intertextuales provenientes de *La tabla de Flandes* en *La piel del tambor*. El primero de ellos lo representa la presencia del ya conocido cuadro “La partida de ajedrez”, obra pictórica que Julia restaura y que sirve como fuerza narrativa en *La tabla*. El segundo de estos enlaces intertextuales surge con la inclusión de dos personajes de dudosa reputación: Francisco Montegrifo, el gerente de la casa de subastas Claymore, y el Comisario Inspector Feijoo, personaje que además ya había aparecido en una novela anterior de Pérez-Reverte, *El club Dumas* (1993) [8]. A partir de la intención del autor de mantener una atmósfera enigmática y llena de incertidumbre en *La piel del tambor*, la presencia de estas referencias textuales incita al lector a reevaluar la validez de la distinción estética que separa la “novela negra” de la “novela enigma”.

Aparece el cuadro “la partida de ajedrez” como primer referente intertextual durante el encuentro que mantienen el Padre Quart y Gris Marsala en la casa de la monja. Con la presencia de la obra pictórica, se establece un nexo que contribuye a observar la producción de los dos textos de Pérez-Reverte como un corpus literario interconectado. Cuando el narrador ofrece una vista general del modesto habitáculo de Marsala, éste se detiene en un particular duplicado que cuelga en una de las paredes, “En la pared, protegida por un cristal, había una lámina con la reproducción de un cuadro. Le echó un vistazo al pie impreso: *la partida de ajedrez*, de Pieter Van Huys” (*La piel* 412). En *La tabla de Flandes*, la pintura de Van Huys contiene el enigma *Qui necavit equitem*-quién mató al caballero, que tiene que resolverse mediante un sistema de investigación racional y analítico. El contacto que tiene el padre Quart con la reproducción del cuadro en casa de Gris Marsala sirve como recordatorio del enigma que el propio eclesiástico tiene que solucionar y que le ha estado eludiendo a lo largo de toda la narrativa: identificar al pirata informático Vísperas. Gracias a las posibilidades ilustrativas derivadas del uso de la pintura flamenca como vínculo entre textos, tanto el misterio por descifrar como el proceso investigador de Lorenzo Quart quedan asegurados. Por lo tanto, la resolución del

enigma que exhibe el cuadro presente en *La tabla* trasciende su espacio textual original para establecerse en *La piel*, garantizado así el proceso de intertextualidad entre las dos obras narrativas de Pérez-Reverte.

Igualmente, la aplicación de la intertextualidad le permite al autor mostrar una corrupción de los principios ético-morales que se produce en las entrañas de la vida cotidiana de la sociedad española. La presencia del Comisario Feijoo y de Francisco Montegrifo en las páginas de *La piel del tambor* explica el desplazamiento de significados dentro de la narrativa, motivado por el interés de instaurar relaciones sincrónicas a través de y entre los textos. En la conversación que mantiene el padre Quart con el subcomisario Simón Navajo en el despacho del policía sevillano, surge como foco de atención la posible participación del padre Ferro en la muerte del periodista Bonafé. Durante este diálogo emergen los nombres de Feijoo y Montegrifo; personajes que ratifican una nueva poética de la narrativa criminal basada en la presencia de constantes diálogos entre los textos del universo Reverte:

Navajo dejó leer al confuso Quart los informes y faxes correspondientes. Su amigo el inspector jefe Feijoo había trabajado hasta última hora en Madrid para seguir la pista de las perlas. Aún no estaba determinado con exactitud, pero los indicios apuntaban una vez más a Francisco Montegrifo, el marchante madrileño que ya fue contacto del padre Ferro en la venta irregular del retablo de Cillas, diez años antes. Y Montegrifo había puesto en circulación las perlas del capitán Xaloc. La descripción, al menos, coincidía con una partida detectada en manos de cierto perista, un joyero catalán confidente de la policía, experto en blanquear material adquirido de modo ilegal. Por supuesto, nada podía probarse a Montegrifo sobre su presunta mediación; pero los indicios eran más que razonables. (*La piel* 552)

Frente a la pesquisa de la “novela negra”, basada en recabar información en un mundo donde no existe distinción moral entre los portavoces del Crimen y la Justicia [9], el *modus operandi* que Pérez-Reverte le otorga al Padre Quart contiene el manejo lógico-científico de la investigación propio de la “novela enigma”. Detective de mente alerta cuya ética de trabajo es sumamente respetada y valorada por las autoridades eclesiásticas, el representante del servicio secreto del Vaticano hace uso constantemente de un sagaz y metódico procedimiento deductivo que le ha permitido resolver, durante su dilatada carrera profesional, los crímenes a los que se ha ido enfrentando:

La caridad o la compasión, por ejemplo, no eran su fuerte. Tampoco la humildad, a pesar de su naturaleza disciplinada. Adolecía de todo eso, pero no de minuciosidad, o rigor, y ello lo hacía valioso para sus superiores. Como sabían quienes aguardaban tras aquella puerta, el padre Quart era preciso y fiable como una navaja suiza. (*La piel* 21)

Con estas particularidades propias del infalible detective de la “novela enigma”, su conducta, su discreción y su saber hacer se afilian para alcanzar los objetivos programados en la investigación. Su línea de comportamiento y su mecánica operativa quedan confirmadas por la descripción que Monseñor Spada ofrece de Quart: “Es cierto. Lealtad y prudencia, ¿Verdad?... ¿O debo emplear la palabra profesionalidad?-había un jocosos malhumor en la voz del prelado-. Siempre esa maldita disciplina que lleva puesta como cota de malla...” (*La piel* 44). Este carácter cuidadoso y prudente junto a la escrupulosidad y perseverancia con que lleva a cabo sus pesquisas se corrobora en dos claras ocasiones. La primera muestra al padre Quart interrogando “amigablemente” a la monja Marsala. Intenta sonsacarle información sobre la verdadera situación en la que se encuentra Nuestra Señora de las Lágrimas y sobre los “accidentes” allí ocurridos. De las palabras del narrador se

desprende una gran sagacidad profesional que caracteriza cada movimiento del clérigo:

Sangre de Dios. Quart guardó silencio un instante, observando primero la punta de los zapatos y luego los ojos de la mujer. Después se dijo que era un cabo de ovillo tan bueno como cualquier otro para empezar a tirar. Así que se aproximó un poco hasta casi rozarla con el hombro, antes de mirar a su alrededor con aire exageradamente suspicaz. La mujer lo observaba con malicia jovial. Dispuesto a aceptar sólo a medias la complicidad que ella ofrecía, alzó las cejas con la inocencia de un jesuita veterano. De hecho, el gesto lo había aprendido en el seminario. De un jesuita. (*La piel* 66-67)

La segunda ocasión presenta al Padre Quart desplegando su procedimiento inquisitivo para averiguar si tras la fachada inocente del padre Oscar se puede esconder la verdadera identidad del elusivo Vísperas. Tras introducirse en la habitación del joven ayudante del padre Ferro, nuestro detective se concentra en la mesa de trabajo del párroco como foco de sus indagaciones. Después de escudriñar minuciosamente la superficie del escritorio, Quart decide franquear los cajones. Es allí donde la presencia de cierto número de disquetes de ordenador despierta su curiosidad. Ante esta circunstancia, el detective evalúa las ventajas y desventajas de sustraerlos ya que pueden contener información comprometedoras que confirmen a Oscar como Vísperas. Aunque es una situación capaz de retener sus movimientos y el proceso detectivesco en el que está involucrado, Quart opera con cautela hasta tomar la decisión correcta y, a partir de ahí, actuar en consecuencia:

Podía ser Vísperas y podía no ser. De un modo u otro era poco de una parte y mucho de la otra. Escaso como prueba y excesivo como material a comprobar sobre el terreno, concluyó Quart como fastidio mientras examinaba el contenido de las cajas. Revisarlo todo requería tiempo y oportunidad, y él no andaba sobrado de ninguna de las dos cosas. Tendría que ingeniárselas para volver otra vez y copiar cada uno de aquellos disquetes en el disco duro de su portátil, a fin de revisarlo más tarde en busca de indicios. Obtener copias podía llevarle una larga hora, más la dificultad de alejar de nuevo a los dos sacerdotes durante el tiempo necesario. (*La piel* 198)

Es evidente que el carácter de detective sistemático propio de la “novela enigma” que caracteriza a Quart conlleva el entendimiento de su complicada y vital figura. Gracias a la estrategia narrativa de Pérez-Reverte, las acciones desarrolladas por nuestro detective eclesiástico propician una línea de ruptura que diluye los límites establecidos entre los dos subgéneros de la novela criminal, la “novela enigma” y la “novela negra”.

### **Una (re)visión del género**

Al examinar la estética narrativa usada por Pérez-Reverte en las novelas *La tabla de Flandes* y *La piel del tambor*, se observa la presencia de una nueva poética de la novela criminal derivada de la subversión de los elementos convencionales que separan a la “novela enigma” de la “novela negra”. Las posibilidades creativas surgidas de estas dos narrativas ofrecen al lector una fusión, y una compatibilidad subsiguiente, del significado artístico que ambos tipos de novela criminal exhiben. Nuestro autor establece aquí un área creativa específica en donde implanta elementos propios de la estética de la “novela negra”, el retrato realista del espacio urbano, la

representación de la justicia y el perfil de las fuerzas del orden, dentro de *La tabla de Flandes*. Igualmente, introduce fundamentos propios de la “novela enigma”, la identidad del sospechoso criminal, el carácter infalible del detective y el método de la investigación criminal, dentro de *La piel del tambor*. Sería contraproducente decir que las intenciones del autor no son la revitalización del género criminal al transformarlo en uno más fluido y dinámico, capaz de superar barreras técnicas y de estilo y seguir evolucionando. Juntamente, sería insuficiente cualquier esfuerzo que negara la intención del autor de separar sus obras de la tradicional visión de la crítica en dividir las obras de literatura en arte popular y arte culto. Pero no cabe duda que las novelas de Pérez-Reverte rompen estas barreras gracias a la trasgresión genérica, a la complejidad literaria y al interés popular que causan. Así que, consciente o inconscientemente, la producción narrativa de Pérez-Reverte coincide con lo planteado por Juan Madrid en relación al status particular que le asigna este último a la novela criminal, “Para mí, ésta es la literatura que quiero. Y yo solamente escribo novelas que me gustaría leer. A mí me gustaría transmitir esto a mis lectores, causarles placer. Y a la recíproca, que me lo causen a mí” (20).

## Notas

- [1] Pérez-Reverte ya había hecho una pequeña incursión en el género criminal con *El maestro de esgrima* (1988). Aquí la resolución del crimen, restablecer el status quo alterado por el acontecimiento transgresivo, se convierte en un elemento de apoyo logístico para la esencia de la obra.
- [2] En la introducción a *la novela policíaca española: teoría e historia policíaca* (1994) de José F. Colmerio, Manuel Vázquez Montalbán confirma la evolución de la novela policíaca y de la crítica que la estudia, siendo ambas capaces de establecer un espacio de respetabilidad estética dentro del panorama literario nacional, “es una prueba de que la mirada displicente de la alta cultura ante el intrusismo de una parte cualificada de la novela policíaca contemporánea empieza a quedarse entre la obsolescencia y la miopía”. (10)
- [3] El tradicional rechazo padecido por la novela criminal, por razones achacadas a su alejamiento del canon literario, comienza a diluirse debido a la adaptación de variantes estéticas y temáticas al momento socio-histórico de su producción y propagación. Desde el atalaya crítico proveniente del rasgo socio-realista, la novela criminal saca a luz las dudas e infortunios que se perciben en el entorno social al mostrar en sus páginas los efectos de la corrupción, la decepción por las consecuencias que acarrea la incompleta recuperación de la memoria histórica, la falta de un funcionamiento fluido de la democracia, etc. Entre las obras más destacadas, sobresalen *Tatuaje* (1974), *los mares del sur* (1979), *Asesinato en el comité central* (1981) de la serie dedicada al detective Pepe Carvalho, *la verdad sobre el caso Savolta* (1975), *el misterio de la cripta embrujada* (1978) y *El laberinto de las aceitunas* (1982), siendo las dos últimas novelas de Eduardo Mendoza parodia y homenaje al género, *Las apariencias no engañan* (1982) y *Nada que hacer* (1984) de Juan Madrid y *Beltenebros* (1989) y *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina.
- [4] Sobre la estructura de la novela criminal, véase Madrid, Juan. “Sociedad urbana y novela policíaca”. Paredes Nuñez, Juan. Ed. *La novela policíaca española*. Granada, Servicios de publicaciones de la Universidad de Granada, 1989. 14-16.

- [5] Sobre las construcciones antagónicas del investigador y del criminal como símbolos del Bien y del Mal, véase Colmeiro, José F. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos, 1994. 57-59.
- [6] La relación existente entre el reposición del equilibrio inaugural subvertido por el acto criminal y el consecuente ajusticiamiento del criminal se observa en Colmeiro, José F. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos, 1994. 60-61
- [7] Nuestra traducción al planteamiento de Kristeva recogido en *The Kristeva Reader* de Toril Moi: “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another”. (37)
- [8] La configuración por parte de Pérez-Reverte de un cosmos literario en donde los personajes y sus objetos personales deambulan por todos y cada uno de los planetas narrativos se advierte en José Belmonte Serrano, “Un paseo por Revertelandia: La obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte”, *Murgetana* 101 (1999): 128.
- [9] La inclinación moral del detective, personaje central de la novela negra, que se desarrolla a partir de la pérdida de absolutos se discute en Madrid, Juan “Sociedad urbana y novela policíaca”. Paredes Nuñez, Juan. Ed. *La novela policíaca española*. Granada, Servicios de publicaciones de la Universidad de Granada, 1989. 20.

## Bibliografía

- Belmonte Serrano, José. “Un paseo por Revertelandia: La obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte”. *Murgetana* 101 (1999): 115-129.
- Colmeiro, José F. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Coma, Javier. *La novela negra*. Barcelona: Ediciones 2001, 1980.
- García Gallardo, M. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arcos Libros, 1988.
- Madrid, Juan. “Sociedad urbana y novela policíaca”. Paredes Nuñez, Juan. Ed. *La novela policíaca española*. Granada: Servicios de publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.
- Martínez Reverte, Jorge. “La novela policíaca como novela”. Paredes Nuñez, Juan. Ed. *La novela policíaca española*. Granada: Servicios de publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.
- Moi, Tori. Ed. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Navajas, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.

Paredes Nuñez, Juan. *La novela policíaca española*. Granada: Servicios de publicaciones de la Universidad de Granada, 1989.

Pérez-Reverte, Arturo. *La tabla de Flandes*. Madrid: Alfaguara, 1990.

\_\_\_\_\_. *La piel del tambor*. Madrid: Alfaguara, 1995.

Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*. Granada: Servicios de publicaciones de la Universidad de Granada, 1991.

Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Editorial Planeta, 1981.

© Agustín Martínez-Samos 2007

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**