

Una Jael ajusticiada:
Gabriela Zahara del Valle en *El clavo* de Pedro Antonio
de Alarcón

Conxita Domènech
University of Wyoming
Adriana Noya
University of Wyoming

Resumen

En este ensayo, dejamos de lado la repetida preocupación sobre si *El clavo* de Pedro Antonio de Alarcón se consideraría una novela detectivesca, y procedemos a analizar a un personaje abandonado por la crítica, Gabriela Zahara del Valle. A partir de “Le Clou” del francés Hippolyte Lucas y de *El clavo de Jael* del español Antonio Mira de Amescua, Alarcón construye un personaje femenino complejo y desviado, para después dominarlo y ajusticiarlo. La crisis inicial se resuelve siempre al final de la narrativa y el personaje desviado regresa —quizás con unas consecuencias nefastas— a su posición apropiada. La subyugación de la protagonista plasmará el sentimiento tradicionalista del autor: los valores tradicionales de género habrían sido alterados por la Revolución Industrial, por las revoluciones de 1848 y por los primeros movimientos en defensa de los derechos de la mujer. Alarcón muestra en sus obras el rechazo a los cambios políticos, sociales y culturales del liberalismo. Con *El clavo*, ese rechazo se dibujará en forma de mujer.

Nadie de mí se lastime,
los que me ven tan amarga
muerte morir, porque yo
no la tengo por desgracia;
contenta muero por ver
que el cielo, con esta traza
de mi predestinación
el bien que mi muerte aguarda.

—Luis Vélez de Guevara

A modo de preámbulo: *El clavo*, hacia una novela nacional

Aunque a Pedro Antonio de Alarcón (1833–91) se le conoce internacionalmente gracias a *El*

sombrero de tres picos (1874), veintiún años antes, este autor granadino ya había escrito una novela corta, *El clavo* (1853), con una misma técnica, con un propósito similar y con un resultado que no dejará de pulir hasta alcanzar aquella obra cumbre de madurez. Alarcón es un autor meticuloso que retoca obsesivamente sus obras.¹ Además, busca y rebusca en la literatura española y, no solo nacional, también en textos universales para así tomar prestado todo aquello que pueda utilizar en sus obras. Esta minuciosa labor se realiza con una intención mayúscula: crear una novela nacional española. James D. Fernández sostiene esta intención: “*El sombrero de tres picos* should be seen as a text which enters into the contemporary discussion of . . . the creation of a national novel in Spain” (236). Sin embargo, el proyecto literario-nacional de Alarcón no se inicia con *El sombrero de tres picos*, sino que más bien comenzaría con esta novela corta de juventud: *El clavo*.

Para su novela nacional, Alarcón construye una historia con un personaje femenino complejo y desviado a partir de diversas fuentes literarias. La tarea de Alarcón consistirá en ensalzar con nostalgia las formas tradicionales del pueblo español (Lorenzo 29) y, sobre todo, en domesticar al personaje femenino. El resultado restablecerá los valores tradicionales españoles y, por ende, los roles anticuados de género.² La crisis inicial se resuelve siempre al final de la narrativa y el personaje desviado regresa —quizás con unas consecuencias nefastas— a su posición apropiada. En *El sombrero de tres picos*, la rebelde *señá* Frasquita —personaje tomado de *La serrana de la Vera* (1613) de Luis Vélez de Guevara (1579–1644)— es domesticada y feminizada al final de la novela (Domènech et al. 1). En este ensayo proponemos que *El clavo* con su protagonista Gabriela Zahara del Valle explora esa misma dinámica de desviación de género y de restauración. Alarcón compone *El clavo* a partir de “Le Clou” (1843) del francés Hippolyte Lucas (1814–99) y de *El clavo de Jael* (c. 1601) del español Antonio Mira de Amescua (c. 1574–1644), y con la constante presencia de las Santas Escrituras y de la literatura del Siglo de Oro. Una vez construida la historia y dibujada una protagonista fuerte y de gran personalidad, Alarcón pasará a domesticar y a ajusticiar a Gabriela Zahara del Valle. La subyugación de la protagonista reafirmará unos valores españoles y unos roles de género alterados por la Revolución Industrial, por las revoluciones de 1848 y por los primeros movimientos en defensa de los derechos de la mujer.

Con el fin de comprender los tres nombres de la protagonista —Blanca/Gabriela/Mercedes—, empecemos con un breve resumen: Felipe —el narrador— conoce a una viuda enigmática de gran belleza durante un viaje entre Granada y Málaga. Aunque ella no le deja saber su nombre, esta mujer será la protagonista de la novela. Meses más tarde, Felipe visita a su amigo el juez Joaquín Zarco, quien ha mantenido una relación amorosa con una mujer misteriosa llamada Blanca en Sevilla. Ante la insistencia de Zarco y, también, ante su embarazo, Blanca acepta la propuesta de matrimonio del juez. Zarco debe abandonar Sevilla durante un mes antes de casarse con Blanca. No obstante, el juez logra arreglar sus asuntos en menos tiempo. Cuando Zarco vuelve a Sevilla, Blanca ha desaparecido. En la visita de Felipe a Zarco y en un paseo por el cementerio, los dos amigos descubren una calavera perforada por un clavo. Tras varias indagaciones, el juez llega a la conclusión de que Gabriela Zahara del Valle asesinó a su esposo perforándole la cabeza con un clavo. Poco después, Felipe coincide con la joven viuda del inicio y se

¹ Sobre la labor intensa de revisión que Alarcón sometía sus obras, véase “Pedro Antonio de Alarcón y *De Madrid a Nápoles*: Análisis de variantes textuales” de Jordi Canals Piñas.

² Concordamos con Mikel Lorenzo en la política tradicionalista y antimoderna de Alarcón. Aunque Lorenzo estudia las *Historietas nacionales* (1881), su definición de “tradicición” se aplica perfectamente a *El clavo*: “La tradición se explicita para Alarcón como el apego del pueblo español por la monarquía y la religión católica que se constituyen en partes esenciales de su legado patriótico. Parte de este concepto de la tradición proviene de filósofos conservadores como Edmund Burke” (28).

entera de su nombre: Mercedes. Finalmente, Gabriela es detenida y ambos amigos se dan cuenta de que Blanca, Gabriela y Mercedes son una misma persona. Como es de esperar, Gabriela es condenada a muerte. Zarco consigue que la indulten, pero ella no resiste la tensión y muere a pies del patíbulo. El magistrado emigra a Cuba donde ejerce su profesión con una intachable reputación, se casa y tiene un hijo.

Un subtítulo muy criminal: *Causa célebre*

Alarcón explica con simpleza las fuentes de inspiración de sus relatos. Por ejemplo: asegura que *El sombrero de tres picos* se basó en “la historieta vulgar . . . de EL MOLINERO Y LA CORRIGIDORA” (Prefacio, mayúsculas en el original). En *Historia de mis libros* —una especie de testamento literario—, expone la base de inspiración de la novela corta que nos ocupa: “*El clavo* es, por lo tocante al fondo del asunto, una verdadera causa célebre, que me refirió cierto magistrado granadino cuando yo era muy muchacho. Como algunas otras novelillas mías, primero la escribí y publiqué muy sucintamente, y la desarrollé después en ediciones sucesivas” (*El capitán Veneno* 10). Pese a la argumentación de que su historia está basada en lo relatado por un magistrado de Granada, *El clavo* parece deberle mucho a la literatura universal.

Empecemos con la tradición literaria francesa: los términos “causa célebre”, a los que se refiere el autor y con los que subtitula *El clavo*, provienen de los vocablos franceses “*causes célèbres*”. Acuñados en el siglo XVIII, estos dos vocablos pasaron a la fama tras la compilación de ciertos casos legales conocidos como *Nouvelles Causes célèbres*,³ y adquirieron notoriedad en Francia debido a la truculenta extravagancia de los sucesos. Sin duda, *El clavo* sigue el patrón de una causa célebre digna de interés público. Joan Torres-Pou especula que el subtítulo hace alusión a una escandalosa boda real (208): la de la célebre Isabel II (1830–1904) con Francisco de Asís (1822–1902). Era *vox populi* que el rey no cumplía con sus funciones de alcoba como marido y que la reina mantenía relaciones extramatrimoniales. Aunque la explicación de Torres-Pou es recurrente e insólita, parece poco plausible y un tanto forzada por las diversas razones que exponemos a continuación. Primero: relacionar una simple y desconocida criminal con la reina sería impropio en un autor del siglo XIX. Segundo: existe una gran diferencia temática entre ambos sucesos. Tercero y último: las causas célebres relataban sucesos criminales y no chismorreos de personajes famosos de la época. Por lo tanto, establecemos que las raíces de *El clavo* no se hallan en la realeza española, sino más bien en la tradición literaria.

En 1843, Hippolyte Lucas publica en el *Almanach Prophétique* de París el cuento “Le Clou”, en el que relata brevemente una historieta donde los elementos principales son el hallazgo de una calavera con un clavo insertado en esta. Emilia Pardo Bazán (1851–1921) señalaría, de inmediato, las similitudes entre *El clavo* español y “Le Clou” francés (43).⁴ A pesar de la referencia sobre el magistrado de Granada dada por el propio Alarcón, coincidimos con Pardo Bazán y con la crítica posterior, quienes afirman que algunos componentes centrales del relato peninsular son tomados del cuento francés.⁵ Cabe destacar que la forma novelesca de ambos relatos no es simi-

³ Véanse las *Nouvelles Causes célèbres ou fastes du crime* compiladas por Jean-François Constant Mocquard y por Jean Gabriel Cappot.

⁴ “Le Clou” narra la historia de un joven que se pasea por un cementerio y que encuentra una calavera atravesada por un clavo. Averigua el nombre del fallecido, es decir, de la calavera, y se presenta, sin más, en casa de su viuda. El joven confrontará a la viuda —ahora casada en segundas nupcias— y a su nuevo esposo ante la mirada atónita del hijo de ella. “Le Clou” puede leerse en Internet en el dominical de *Le Figaro*.

⁵ Para más información sobre la influencia de “Le Clou” en Alarcón, véanse *Pedro Antonio de Alarcón* e “Imperfect Myths: Being an Observation on Detective Stories by a Continental Reader” de José F. Montesinos y, también, la edición de las obras de Alarcón realizada por Carlos Clavería y por Jorge García López.

lar. Es más: Alarcón no solo completa y cambia la estructura del cuento en sí, sino que también incorpora a la causa célebre otros elementos extraídos de los autores y de las obras que analizaremos seguidamente.

El mismo Alarcón declara que sus grandes maestros fueron Walter Scott (1771–1832), Alexandre Dumas (1802–70), Victor Hugo (1802–85), Honoré de Balzac (1799–1850) y George Sand (1804–76) (*Historia de mis libros* 200–01). Esta influencia se aprecia especialmente en la elección de una temática criminal o policíaca, prácticamente inexistente hasta ese momento en la literatura peninsular. Asimismo, Ricardo Landeira considera que *Los crímenes de la rúa Morgue* (1841) del escritor estadounidense Edgar Allan Poe (1809–49) habría aportado a *El clavo* elementos esenciales que, en general, servirían para confundir al lector/a: escenas oscuras, personajes anónimos, encuentros inesperados y una cronología desordenada (62). Aunque los relatos de Poe fueron publicados doce años antes que la obra española y la propuesta de Landeira parecería acertada, los elementos citados también se vincularían con la novela gótica propia de la escena romántica. Por su parte, José F. Colmeiro asegura que la influencia de Poe en *El clavo* es dudosa: el autor norteamericano era más bien desconocido en España y las traducciones de sus obras no llegaron a Europa hasta aproximadamente un año después de la publicación de la novela breve en cuestión (90). John Eugene Englekirk afirma que las reminiscencias de Poe en la novela española son simplemente “un interesante caso de afinidad literaria” (125). No cabe duda de que Alarcón estaba informado sobre el trabajo del escritor norteamericano, así y todo, concordamos con Colmeiro y con Englekirk: debido a la escasez de traducciones de la obra de Poe en la península y en Europa en general, probablemente, el autor granadino aún no había leído *Los crímenes de la rúa Morgue* cuando escribió *El clavo*. Concluimos esta sección con un autor francés que podría haber influenciado más a Alarcón que el propio Poe, Jules Barbey d’Aureville (1808–89): “Devoto del Diablo y siervo de Dios, dandi inconformista y mundano recalcitrante era, además, ultracatólico... [y] conocedor de Poe... Barbey, el anti-moderno, interpela la conciencia del mal sin forzar la condena del bien” (Ramírez Gómez 405–6). Clarín (1852–1901), Benito Pérez Galdós (1843–1920), Pardo Bazán y otros autores posteriores se interesarían en su obra. No parece descabellado que Alarcón, con el que comparte cambios ideológicos y ardiente religiosidad, también conociera su obra.⁶

Una Jael del siglo XIX: De Mira de Amescua a Alarcón

Abandonemos las fuentes extranjeras y pasemos a las españolas o, más concretamente, a fuentes españolas basadas en las Sagradas Escrituras. Mientras los relatos de crímenes se popularizaban, una historia sobre una mujer que mata a su esposo insertándole un clavo en el cráneo no parece verosímil. Cabe destacar la dificultad y la poca eficacia del asesinato, sobre todo cuando la criminal es una mujer de escasas proporciones. Eso sí, el clavo ofrece un elemento más a la obra completa del fetichista Alarcón —coleccionista de objetos simbólicos en su narrativa: el sombrero y el clavo, entre otros.⁷ Y, también, le da un tono bíblico al relato. Los clavos y clavarlos en el cuerpo humano se relacionan rápidamente con Jesucristo.⁸ Aún más, la elección del clavo como arma para realizar un asesinato no es una mera coincidencia y se asocia claramente con la historia de Jael del Antiguo Testamento (Jueces 4:21). En el Libro de Jueces, Débora profetiza

⁶ Queremos agradecerle al evaluador/a anónimo la sugerida conexión entre Alarcón y Barbey d’Aureville. También, gracias por todos sus comentarios acertados y, sobre todo, por remitirnos al artículo de Mikel Lorenzo.

⁷ Encuéntrase otro de estos objetos simbólicos en *Los seis velos* (1855). En esta novela breve, Alarcón usa el velo como lo hizo anteriormente con el clavo y como lo hará posteriormente con el sombrero.

⁸ Para más información sobre los clavos de Cristo, véase *Relics of the Christ* de Joe Nickell.

que una mujer destruirá a los enemigos de Israel. Jael, una mujer cananea, lleva a cabo dicha profecía cuando Sísara, el líder del ejército enemigo, huye tras una cruel batalla y se presenta en la tienda de ella pidiéndole cobijo. Jael no solo lo acoge, sino que va más allá: lo abriga, le ofrece leche y lo calma de sus temores hasta que se queda dormido. Mientras Sísara duerme, la cananea le atraviesa la sien con una estaca y con la ayuda de un mazo. Esto es: Jael cumple el vaticinio augurado por Débora.⁹

Pese a que Alarcón podría haber utilizado la Biblia para crear esta novela breve, argumentamos que se basa en *El clavo de Jael* de Mira de Amescua.¹⁰ Esto no quiere decir que Alarcón abandone en ningún momento la religiosidad. Muy al contrario, Alarcón recurre a fuentes tradicionales —incluidas la Biblia, Mira de Amescua y Lucas—, que se conectan fácilmente con su tortuosa evolución política y con el posterior desengaño romántico al devenir político de la nación española. Además, la comedia de Mira de Amescua sigue la historia bíblica de Jael, pero “con esta materia tan escasa . . . se vio obligado a desarrollar la narrativa original con ingredientes suficientes para escribir una comedia . . . Heber, por ejemplo, se describe en la Biblia solamente como queneo . . . Mira aumenta mucho esta descripción para hacer que este personaje sea más humano y accesible a los espectadores” (Stroud 87–88). A continuación ofreceremos seis argumentos para demostrar nuestra hipótesis. Primero: ambos autores —Alarcón y Mira de Amescua— nacieron en Guadix (provincia de Granada). Es probable que Alarcón se sintiera cautivado por un autor de su misma tierra. Segundo: Alarcón profesaba fascinación por los autores del Barroco español. Mientras Alarcón adquiere temas y personajes de la literatura universal, son las obras del siglo XVII las que le sirven de mayor inspiración —como se ha sugerido con *El sombrero de tres picos* y como se sugerirá en el siguiente apartado. Tercero: de las comedias del siglo XVII le interesaban, mayormente, las mujeres varoniles, tales como la serrana de la Vera o Jael. Cuarto: Jael le atraviesa la sien a Sísara con una estaca, no con un clavo. En la Biblia, aparece el término “estaca” —tanto en inglés como en español; en inglés se usa el término “peg” o “tent peg”, no “nail”. Ahora bien: Mira de Amescua y Alarcón utilizan el término “clavo”.

El quinto argumento examina las tres protagonistas. Mientras en Alarcón una misma mujer posee tres nombres —Blanca/Gabriela/Mercedes—, en la comedia de Mira de Amescua las protagonistas son tres: Débora, Jael y Tamar. Débora y Jael se asocian con facilidad: ambas aparecen en el Libro de Jueces y desempeñan papeles cruciales en una de las muchas victorias de los israelitas (Stroud 87). Sin embargo, Tamar no se suele relacionar con las anteriores. Tamar es también un personaje bíblico, pero aparece en el Génesis (38:1–30). Judá tiene tres hijos, Er, Onán y Selá. Tamar se desposa con el primer hijo, pero este muere sin descendencia. Según la ley del levirato, Tamar debe casarse con el segundo hijo, Onán, pero la descendencia que tengan nunca le pertenecerá a él. Por esta razón, Onán evita consumir su relación y muere. Como Judá no le entrega su tercer hijo a Tamar, ella se disfraza de prostituta y tiene relaciones sexuales con él —su suegro. Tamar queda embarazada y Judá ordena que la ajusticien como castigo por su adulterio. No obstante, Tamar prueba que Judá es el padre y es perdonada.¹¹ La historia de Ta-

9 Sobre el uso del personaje de Jael en el Barroco, véase “Escenas bíblicas y violencia: Jael y Sísara en el arte barroco español” de María Gabriela Torres Olleta.

10 Para más información sobre *El clavo de Jael*, véase “Warrior Women, Unmanly Men: Mira de Amescua’s *El clavo de Jael*” de Gwyn E. Campbell.

11 Según el Génesis, a Dios “no le agradaba la conducta de los dos primeros hijos de Judá (Er y Onán). Acerca de Er, la Biblia no menciona la razón por la que a Dios le pareciera tan desagradable, al punto de decidir quitarle la vida. En cuanto a Onán, sí explica la razón, la cual consiste en que él no quería tener hijos que según la ley del levirato en aquellos tiempos no serían suyos, sino se considerarían hijos del primer esposo, su hermano mayor. . . Judá le hace una ‘falsa’ promesa a su nuera Tamar, asegurándole que al crecer su hijo menor, Selá, lo entregaría como su esposo . . . el verdadero plan era retener a su hijo menor, porque temía que él también muriera” (Ortiz y

mar no se explica en la obra de Mira de Amescua. En la comedia, Tamar es la criada de Jael y se describe solo como poco habladora. Con todo, hay varias conexiones entre la historia bíblica de Tamar y *El clavo* de Alarcón: los tres hijos recuerdan las tres personalidades de la protagonista; el primer esposo de Tamar y, también, el primer esposo de Gabriela mueren sin descendencia; hay algo oscuro en los esposos de Tamar y de Gabriela que no se cuenta —volveremos al esposo de Gabriela más adelante; Tamar se disfraza y queda embarazada y Gabriela “se disfraza” de Blanca y queda embarazada; Tamar es ajusticiada por adulterio y Gabriela es ajusticiada por asesinato, pero, también, por adúltera; y, finalmente, Judá perdona a Tamar y Zarco perdona a Gabriela.

El último y sexto argumento se encuentra tanto al final de la comedia como al final de la novela breve. Aunque la protagonista de *El clavo de Jael* no muere, las palabras que utiliza Alarcón para terminar su novela coinciden con las de Mira de Amescua. Perdones y bendiciones aparecen al final de la comedia del siglo XVII: “Bendita eres, Jael, / . . . / ¡Deja que bese tus plantas! / . . . / Yo soy el que más erré, / y es bueno que perdón pida” (vv. 2622–27). Esos mismos perdones y bendiciones se hallan al final de la novela del siglo XIX: “¡Perdón! ¡Perdón! . . . ¡Bendito seas! . . . Leído el perdón y legalizado el acto, el sacerdote y Joaquín corrieron a desatar las manos de la indultada” (103).

De comedia barroca a novela criminal: Disfraces y enredos

Landeira afirma que Alarcón altera la secuencia cronológica de los acontecimientos para manipular el conocimiento del lector/a (66). Como hábil escritor y como aprendiz de los autores del siglo XVII, Alarcón utiliza el enredo y el disfraz para mantener a su lector/a intrigado y expectante. El uso de estos recursos alcanzará su cenit en *El sombrero de tres picos*, cuando Lucas —el protagonista— se disfraza de corregidor para vengarse del verdadero corregidor y para engañar a la corregidora. El enredo —tomado por Alarcón de las comedias de capa y espada— ha sido examinado extensamente en *El sombrero de tres picos*. Baste como muestra dos estudios dedicados a ello: el ensayo de Eva F. Florensa y la introducción a la novela de Kevin S. Larsen. En *El clavo*, Alarcón introduce —y veintiún años antes— la misma técnica. Cabe mostrar dos situaciones que provocan el enredo en la novela: Felipe y Zarco conocen a la misma mujer por separado y coinciden con ella en cuatro ocasiones diferentes; y los dos amigos encuentran, de casualidad, el cráneo del esposo de esa mujer.

Aunque el disfraz no es necesario en una novela criminal, añade emoción y dinamismo a la narración. Alarcón seguirá, más de dos siglos después, al maestro español del disfraz —Lope de Vega (1562–1635)— y no olvidará su consejo: “porque suele / el disfraz varonil agradar mucho” (vv. 282–83). Nuestra protagonista se disfraza —y no solo una vez, sino que se disfraza de dos personajes—, si bien ella no requiere atuendo varonil. Gabriela se disfraza de Blanca y de Mercedes para, de esta suerte, actuar como correspondería a un hombre: viajar por su cuenta e, incluso, matar—con un objeto fálico. Incluso más, Alarcón se vale del *Quijote* (1605/1615) en esta novela breve como, también, se valió de la obra de Miguel de Cervantes (1547–1616) en *El sombrero de tres picos*: “evoca en prácticamente todas y cada una de sus páginas el estilo de Miguel de Cervantes” (Larsen 10). El viaje, la venta —o la fonda— y los dos amigos—Zarco y Felipe—recuerdan en todo momento la obra cervantina.

Andruejol 121).

Desorden alarconiano: “La donna è mobile”

A causa de la anticipación de hechos, de la ocultación de datos y de las pistas falsas con respecto a la cronología y a la protagonista, una primera lectura o una lectura descuidada de *El clavo* desorienta o equivoca al lector/a.¹² Para ilustrar la desorientación y el equívoco, cabe recuperar la presentación de la protagonista. La mujer frívola del principio no es más que una mujer abandonada, que ha sufrido un aborto y que “ha sido obligada” a asesinar a su esposo. Ahora bien, todo esto no lo descubrimos hasta mucho después o, en otras palabras, nos damos cuenta en una segunda lectura de la novela. Alarcón podría haber rescatado esas técnicas —la anticipación de hechos, la ocultación de datos y las pistas falsas— del *Quijote*.¹³

En Alarcón, de tradición romántica y española, el personaje perfecto para crear el desorden es una mujer. La protagonista no es una mujer cualquiera. Al contrario: es una mujer dividida en tres mujeres diferentes y esto ya crea un desorden. Alarcón nos presenta a una protagonista difícil de entender y construye a un personaje complejo y singular. Aun cuando la complejidad y la singularidad se considerarían características idóneas en un protagonista masculino, esas mismas características ocasionarían rechazo en una mujer, quien podría ser tildada de calculadora, de manipuladora y, sobre todo, de provocadora. Las características mencionadas —complejidad y singularidad— se relacionarían con la fascinación de los escritores de la época por la mujer. Cabe recordar que *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1821–80) se publica tres años después de *El clavo*. La mujer se convierte en un ser misterioso que, con sus dotes de seducción, amenaza al patriarcado. Las mujeres serán dignas de un estudio detallado para ejercer un control sobre ellas.

La infidelidad y la naturaleza voluble de la mujer —presentes tanto en *El clavo* como en *Madame Bovary*— son los temas del aria de Giuseppe Verdi (1813–1901) titulada “La donna è mobile” y perteneciente a la ópera *Rigoletto* (1851). Se trata de una mera coincidencia que la obra de Verdi se estrenara en el Teatro Real de Madrid el mismo año en el que se publicó *El clavo* (1853) (Subirá 99). Sin embargo, las mujeres protagonistas creadas por escritores masculinos se multiplican hasta finales del siglo XIX y la presentación misógina de ellas constituye una regla a seguir. “La mujer es voluble / . . . / Es siempre mísero quien en ella se confía, / quien le deposita incauto su corazón”,¹⁴ canta el voluble mujeriego duque de Mantua en *Rigoletto*. Sin sorpresa, las palabras del duque de Mantua son repetidas por Zarco cuando le cuenta su desamor a Felipe:

¡Indudablemente era una mujer liviana e hipócrita, que me amó sensualmente, pero que, previendo la habitual *mudanza de su caprichoso corazón*, no pensó nunca en que nos casáramos! Hostigada, al fin, por mi amor y mi honradez, había ejecutado una torpe comedia, a fin de escaparse impunemente . . . ¡Apenas se comprendía semejante perversidad en una criatura tan bella y tan inteligente!

¹² Mariano Baquero Goyanes subraya que “la trama de *El clavo* . . . [es] bastante complicada” (210). De igual manera, Ignacio Javier López destaca la confusión en la obra del guadijeño (56). Concepción Bados Ciria confunde el nombre de la protagonista: en lugar de Gabriela la llama Graciela. Otro cambio en el nombre de la protagonista es realizado por el propio Alarcón: “—¿Cómo se llama usted? —Gabriela Zarco del Valle de Gutiérrez del Romeral” (97). Alarcón le cambia su apellido —Zahara— por el apellido del amante —Zarco. Este cambio —no podemos confirmar que es un error— está presente en todas las ediciones consultadas de *El clavo* y recuerda las inconsistencias —intencionadas o fruto del descuido— del *Quijote*.

¹³ Sobre la anticipación de hechos en el *Quijote*, véase “Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1605” de Amparo de Juan Bolufer. Sobre la ocultación de datos, véase *Lo que Cervantes calló* de José Manuel González Mujeriego. Sobre las pistas falsas, véase “Interpretación simbólica del itinerario de don Quijote” de José Luis Martín García-Arista.

¹⁴ La traducción al español del aria italiana se encuentra en las páginas 56 y 57 del libro de Arcángel Pascual Vardaro.

(74, el subrayado es nuestro)

Según Alda Blanco, lo femenino y la feminización de España representaban un impedimento para la formación de una nación poderosa (123). Asimismo, la movilidad física y económica transformaría drásticamente los roles de género. Mientras las mujeres comenzaban a acceder a la educación pública y al mercado laboral, crecían ansiedades e inseguridades sobre la posición de la mujer dentro de la sociedad. El proyecto literario nacionalista se centraría en la restauración de las categorías tradicionales de género. La novela se ocuparía de la desviación de género y de resolver el conflicto entre la nostalgia por el antiguo orden y los nuevos roles de género en la sociedad industrial (Charnon-Deutsch y Labanyi 3). Autores como Clarín, Juan Valera (1824–1905) y Alarcón, entre otros, mitigaban la ansiedad surgida por la desviación de los roles de género y trataban de recuperar las categorías tradicionales. Sus novelas servían para controlar lo que ellos consideraban una crisis de categorías, en la cual la mujer —y otros sujetos desviados— no cumplían con las normas sociales. Por consiguiente, el crimen de Blanca/Gabriela/Mercedes sirve para que el juez, Joaquín Zarco, condene la desviación femenina, pero siempre en conjunción con Dios, quien aplica el castigo: “Leído el perdón y legalizado el acto, el sacerdote y Joaquín corrieron a desatar las manos de la indultada . . . Pero toda piedad era ya inútil . . . Gabriela Zahara estaba muerta” (103).

Una crítica conservadora para un autor conservador: El triunfo del patriarcado

El clavo ha sido juzgado negativamente por no ser una novela detectivesca, por la confusión que provoca su lectura, por incluir elementos románticos,¹⁵ pero no por la descripción misógina de Gabriela Zahara del Valle. Más aún: el carácter misógino de la novela ha sido continuado y consolidado por la crítica contemporánea. A Blanca/Gabriela/Mercedes se la ha tachado de coqueta: “coquetea con Felipe” (Landeira 69) y “ella se proyecta . . . en tres expresiones femeninas: la mujer enamorada, la mujer pasional y la mujer coqueta” (De los Ríos 63, subrayado en el original); de fría y de caprichosa: “había enamorado y abandonado a su amigo juez” (Colmeiro 92); y de manipuladora: “será siempre ella quien domine y manipule a los tres hombres del relato” (Landeira 69) y “ella es la manipuladora de todos esos enlaces y desenlaces, amorosos y dramáticos” (De los Ríos 69). En cambio, Felipe y Zarco son calificados por la crítica como hombres ingenuos e inocentes: “Felipe . . . está pintado como joven enamoradizo, parlanchín y buen amigo . . . Joaquín Zarco, pundonoroso juez, melancólico, solitario y desesperado” (De los Ríos 63–64), “Joaquín Zarco, un magistrado resuelto, se ve involucrado en una curiosa intriga criminal” (Bados Ciria) y “Joaquín regresa antes de lo convenido y, al no encontrarla en el hotel donde ambos se hospedaban, se cree burlado y abandona el lugar, viviendo desde ese momento amargado por el desengaño sufrido” (Torres-Pou 206). Estamos acorde con Patricia Hart al calificar la novela de “heartlessly sexist” (18), y no percibimos a Blanca/Gabriela/Mercedes como una mujer coqueta, ni fría ni manipuladora. Ciertamente, la protagonista no es ingenua o inocente, pero tampoco lo son ni Felipe ni Zarco. Con tan solo dos ejemplos —la presentación inicial del personaje femenino y su encuentro con el juez—, defendemos a Blanca/Gabriela/Mercedes y confirmamos que la crítica continúa con el afianzamiento de las ideas patriarcales.

Alarcón presenta a su protagonista femenina en una diligencia de camino a Málaga, en la que también viaja Felipe, el “enamoradizo” narrador de la novela. A pesar de la insistencia de este, Mercedes Meridanueva —aunque ese nombre no se revelará hasta el capítulo X— no está

¹⁵ Cecilio Alonso asevera que las diversas ediciones de *El clavo* adaptarían la novela al perspectivismo realista “pese a su efectista final romántico” (457).

dispuesta a conversar con su entusiasta y ansioso compañero de diligencia: “¡Ahora o nunca, Felipe! —me dije entonces—. Quedan ocho leguas . . . Abordemos la cuestión amorosa” (61). Las respuestas breves y distantes de Mercedes revelan falta de interés por entablar algún tipo de relación. El propio Felipe confirma esa falta de interés: “Seguramente, mi compañera de viaje tenía poca gana de conversación” (58), “No, señor; gracias. Ruego a usted que se duerma descuidado . . . —respondió con seria afabilidad” (58) y “El resto de la noche no dio de sí más que breves diálogos como el anterior” (59). Finalmente, y después de haber pasado toda una noche de viaje, Mercedes accede a responder a las incesantes preguntas de su compañero, aunque deja claro que no está interesada en él, ni tampoco en una relación amorosa con ningún hombre. ¿Acaso la falta de interés por parte de una mujer sería sinónimo de coquetería?

En el capítulo V, la elegante y hermosísima Blanca conoce al juez Joaquín Zarco en una fonda de Sevilla. Blanca emana sabiduría y conocimiento al deleitar a los huéspedes de la fonda con su destreza al piano y con su delicada voz —a pesar de que lo hace desde sus aposentos. Tras un fortuito encuentro en el que el juez entra por equivocación en la habitación de Blanca, comienzan una relación:

Su soledad, su lujo, su falta de relaciones y el aire de tristeza que la envolvía, daban pie a mil conjeturas; todo lo cual, unido a su incomparable belleza y a la inspiración y gusto con que tocaba el piano y cantaba, no tardó en despertar en mi alma una invencible inclinación hacia aquella mujer . . . Como nuestras habitaciones ocupaban idéntica situación en el edificio, salvo el estar en pisos diferentes, eran sus entradas iguales. Dicha noche, pues, al volver del teatro, subí distraído más escaleras de las que debía, y abrí la puerta de su cuarto creyendo que era la del mío . . . La hermosa estaba leyendo, y se sobresaltó al verme. (67–68)

No dudamos de la sinceridad del juez cuando afirma que “subió distraído más escaleras de las que debía” (68), pero ¿por qué condenamos la belleza, el talento y la soledad de Blanca?

La justiciera y la ajusticiada Jael alarconiana

Como buen discípulo de los autores barrocos, Alarcón siente debilidad por la mujer varonil: “woman who departs in any significant way from the feminine norm” (McKendrick IX). Sin ir más lejos, la *señá* Frasquita de *El sombrero de tres picos* y nuestra Blanca/Gabriela/Mercedes ejemplifican a la perfección a la mujer varonil. La protagonista de *El clavo* viaja libremente, vive sola en Sevilla, mantiene una relación extramarital con el juez y mata a su marido. Ella será ajusticiada por sus crímenes al final de la novela. A su turno, Gabriela también ajusticiará. Para apoyar esta hipótesis argumentativa, recuperamos el artículo de Torres-Pou. Inicialmente, discrepábamos con su proposición: Alarcón subtitula el libro *Causa célebre* por la conexión que establece con la vida matrimonial de Isabel II. Seguimos en desacuerdo. No obstante, Torres-Pou plantea una sospecha no mencionada por la crítica anteriormente: el esposo de Gabriela es homosexual (208). En el siglo XIX, Alarcón no podía declarar abiertamente que Alfonso Gutiérrez del Romeral era homosexual. Sin embargo —y como nota Torres-Pou—, las palabras de Alarcón no dejan duda:

Casada a la fuerza con un hombre a quien aborrecía, con un hombre que se me hizo aún más aborrecible después de ser mi esposo, por su mal corazón y por su *vergonzoso estado* . . . , pasé tres años de

martirio, sin amor, sin felicidad, pero resignada. . . . Maté, pues, a mi marido . . . , *creyendo ejecutar un acto de justicia en el criminal* que me había engañado infamemente al casarse conmigo. (99–100, el subrayado es nuestro, pero los primeros puntos suspensivos están en el original)

¿A qué se refiere Alarcón con “su vergonzoso estado . . .”?

Gabriela “ejecuta un acto de justicia”, como lo había ejecutado la mujer que le habría servido de inspiración. Jael mata a Sísara para ajusticiarlo por la opresión cometida hacia el pueblo elegido y se convierte, junto con Judit, en “heroína[s] de Israel” (Ríos Lloret 15). Jael adormece a Sísara y lo mata perforándole la sien con una estaca. A su vez, cuando Alfonso está dormido, Gabriela aprovecha para perforarle la sien con un clavo. En *El clavo*, un acto de justicia se lleva a cabo —erradicar la homosexualidad, considerada desorden pecaminoso en la época— y se realiza de una forma muy bíblica. Por consiguiente, proponemos que Gabriela se habría transformado en una nueva Jael. Sin embargo, la nueva Jael es ajusticiada doblemente: primero por la justicia terrenal —concretamente Zarco la condena a muerte dos veces, tal y como se resume en el capítulo titulado “La sentencia”— y, más tarde, por la justicia divina. Si bien se celebra el juicio y la acusada recibe la sentencia de pena capital, el guadijeño no permite que la justicia terrenal condene a Gabriela. Zarco consigue el indulto para perdonarle la vida. Incluso, el relato desdice el epígrafe perteneciente a Montesquieu (1689–1755) que el propio Alarcón incluye al comienzo del capítulo titulado “El juicio”: “La ley debe ser como la muerte, que no perdona a nadie”. ¿Acaso esta contradicción —la ley que no perdona a nadie según el francés y la ley española que perdona a una criminal— constituiría una defensa a lo español en contraposición a las modas literarias extranjeras?¹⁶ La ley española absuelve a Gabriela. En cambio, la justicia divina no la perdona: ella muere de tensión en el mismo momento en que obtiene el indulto.¹⁷

Justicia final de Alarcón: Descendencia o falta de descendencia

Alarcón imparte justicia perdonándoles o arrebatándoles la vida a sus personajes. En cualquier caso, condenarlos a muerte no constituye el único castigo de Alarcón. Parece ser que al guadijeño le preocupa, aún más, la descendencia de sus protagonistas. Alarcón concluye *El clavo* y, también, *El sombrero de tres picos* mencionando a los hijos o la falta de hijos de Zarco y de los molineros, respectivamente. En el último párrafo de *El sombrero de tres picos*, Alarcón advierte:

¹⁶ Alarcón —al igual que Pérez Galdós— sueña con una novela nacional que olvide las modas extranjeras y que se centre en elementos castizos: “El gran defecto de nuestros novelistas, es el de haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia” (32). Cabría añadir la condición opuesta de estos dos autores, que se observa sobre todo en unas obras, en cierto modo, paralelas: los *Episodios nacionales* (1873–75) de Pérez Galdós y las *Historietas nacionales* de Alarcón. Lorenzo advierte con precisión las diferencias de estas obras: “Si Alarcón reivindica la tradición como impulso cordial que llevó a los españoles a triunfar sobre las tropas napoleónicas, las novelas históricas de Galdós dedicadas al conflicto bélico enfatizan la importancia de los principios liberales” (28). Marcelino Menéndez Pelayo (1856–1912) —“a well-known Catholic conservative” dedicado a reescribir la historia de la literatura española (Blanco 122)— se suma a los defensores de una literatura nacional: “el servil afán de parodiar y remedar sin discernimiento lo último que nos cae en las manos, como si temiéramos quedarnos rezagados en el movimiento progresivo de la humanidad (propio e instintivo temor de todos los pueblos que están realmente abatidos, y que han perdido su conciencia nacional) . . .” (811).

¹⁷ Aunque en este ensayo no cabe la percepción que tiene Alarcón de Jael, no se descarta una crítica hacia este personaje femenino bíblico. Jael no es judía, pero “los judíos la aclamaron como una de sus heroínas” (Walker Vadillo). Según Gonzalo Álvarez Chillida, el judío se caracterizaba como el agente del capitalismo de la Segunda Revolución Industrial (125). En referencia a Alarcón, Lorenzo destaca el antisemitismo característico del pensamiento conservador y la crítica al materialismo de la civilización burguesa (37).

“el tío Lucas y la seña Frasquita (aunque no llegaron a tener hijos, a pesar de haber ido al Solán de Cabras y de haber hecho muchos votos y rogativas) . . .” (172). Esto es: Alarcón castiga a los molineros y los deja sin estirpe. Frasquita seguirá amando al tío Lucas y continuará siendo amada por él. No obstante, ella es castigada por su desviación de género o por no comportarse como una mujer de su época. El castigo impuesto por Alarcón a los molineros es tajante: la infertilidad. En *El clavo*, la última frase también está dedicada a la descendencia de su protagonista masculino pero, ahora, Alarcón termina con un perdón. El guadijeño absuelve a Zarco y le concede descendencia: “El hijo que acaba de darle su amantísima esposa disipará la vaga nube de melancolía que oscurece a ratos la frente de mi amigo” (104). Zarco es perdonado con un hijo y, por el contrario, el “homosexual” Alfonso es castigado sin hijos.

Concluimos con los dos embarazos de la obra. Como señalábamos, la novela termina con Zarco casado, con un “hijo que acaba de darle su amantísima esposa” y perdonado. Sin embargo, Blanca también había estado embarazada de Zarco: “¡De la madre de tu hijo! —¿Quién? ¡Tú! ¡Blanca! . . . —Sí . . . , Dios acaba de decirme que soy madre . . . ¡Madre por primera vez! ¡Tú has completado mi vida, Joaquín; y no bien gusto la fruición de esta bienaventuranza absoluta, quieres desgajar el árbol de mi dicha!” (72). La muerte del hijo de Blanca —o de Gabriela— constituirá su castigo. Y para el castigo, Alarcón recurre nuevamente a la Biblia: “Porque Adán fue formado primero, y después Eva; y Adán no fue engañado, sino la mujer, siendo engañada, incurrió en la transgresión. No obstante se salvará engendrando hijos” (Tim. 2:13–15). Es decir, Eva engendra hijos y se salva. En cambio, Gabriela Zahara del Valle no se salva por no engendrar hijos.¹⁸ La justicia final de Alarcón no es, únicamente, la muerte de la protagonista, sino más bien no concederle hijos. Así pues, *El clavo* se convierte en un discurso conservador de carácter nostálgico, amenazado por los ideales progresistas del liberalismo. Esa amenaza, Gabriela Zahara del Valle, debe morir y su linaje debe extinguirse para que Alarcón pueda ensalzar y defender los valores tradiciones españoles.

¹⁸ La evocación bíblica, la muerte final y la importancia del linaje también aparecerán en un relato posterior “El carbonero alcalde” (1959): “El relato termina con una nueva evocación bíblica, ya que la muerte del niño y de su padre recuerda a la matanza de los inocentes relatada por el apóstol Mateo, cuando describe la orden de Herodes de matar a todos los niños nacidos en Belén el mismo día del nacimiento de Jesucristo. Estas muertes finales escenifican cómo el ‘sujeto popular’ se somete a los designios divinos y de esta manera no piensa en su propia liberación, al contrario, llega al extremo de autoinmolarse en defensa de sus valores tradicionales. Dentro de este legado, se incluyen no solo la religión sino también la importancia del linaje, es decir, el respeto del pueblo por sus antepasados” (Lorenzo 32).

Obras citadas

- Alarcón, Pedro Antonio de. *El capitán Veneno. Historia de mis libros*. Artes Gráficas, 1949.
- . *El clavo y otros cuentos*. Editado por Arturo Ramoneda, Alianza, 2010.
- . *Historia de mis libros*. Aguilar, 1943.
- . Prefacio. *El sombrero de tres picos*. Gaiferos, 2002, biblioteca.emad.edu.uy/pmb/opac_css/doc_num.php?explnum_id=734.
- . *Los seis velos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-seis-velos--o/html/, acceso 21 oct. 2016.
- . *El sombrero de tres picos*. Editado por Arcadio López-Casanova, Cátedra, 2005.
- Alonso, Cecilio. *Historia de la literatura española: Hacia una literatura nacional 1800–1900*. Vol. 5, editado por José Carlos Mainer, Crítica, 2010.
- Álvarez Chillida, Gonzalo. *El antisemitismo en España*. U de Castilla La Mancha, 2007.
- Bados Ciria, Concepción. “Novela policiaca (VII). *El clavo* de Pedro Antonio de Alarcón”. Centro Virtual Cervantes, cvc.cervantes.es/el_rinconete/ anteriores/diciembre _08/12122008_01.htm, acceso 12 dic. 2016.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español: Del Romanticismo al Realismo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- Blanco, Alda. “Gender and National Identity: The Novel in Nineteenth-Century Spanish Literary History”. *Culture and Gender in Nineteenth Century Spain*, editado por Lou Char-non-Deutsch y Jo Labanyi, Clarendon, 1995, pp. 120–36.
- Campbell, Gwyn E. “Warrior Women, Unmanly Men: Mira de Amescua’s *El clavo de Jael*”. *Bulletin of the Comediantes*, vol. 64, no. 2, 2012, pp. 15–32.
- Canals Piñas, Jorge. “Pedro Antonio de Alarcón y *De Madrid a Nápoles*: Análisis de variantes textuales”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 93, no. 4, 2016, pp. 385–402.
- Charnon-Deutsch, Lou, y Jo Labanyi, editoras. Introducción. *Culture and Gender in Nineteenth Century Spain*. Clarendon, 1995, pp. 1–7.
- Clavería, Carlos, y Jorge García López. *Obras literarias de Pedro Antonio de Alarcón*. Fundación José Antonio de Castro, 2006.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Anthropos, 1994.
- Domènech, Conxita, et al. “Una serrana domesticada: La señá Frasquita en *El sombrero de tres picos* (1874)”. *Romance Quarterly*, vol. 65, no. 1, 2018, pp. 1–10.
- Englekirk, John Eugene. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. Instituto de las Españas, 1934.
- Fernández, James D. “Fashioning the Ancien Régime: Alarcón’s *Sombrero de tres picos*”. *Hispanic Review*, vol. 62, no. 2, 1994, pp. 235–47.
- Florensa, Eva F. “Una comedia del Siglo de Oro llamada *El sombrero de tres picos*”. *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 74, no. 262, 1994, pp. 403–17.
- González Mujeriego, José Manuel. *Lo que Cervantes calló*. Cultiva Libros, 2014.
- Hart, Patricia. *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. Fairleigh Dickinson UP, 1987.
- Juan Bolufer, Amparo de. “Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1605”. *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Anthropos, 1989, pp. 583–600.
- Landeira, Ricardo. *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*. U de Alicante, 2001.
- Larsen, Kevin S. Introducción. *El sombrero de tres picos*. LinguaText, 2013, pp. 7–13.
- López, Ignacio Javier. *Pedro Antonio de Alarcón: Prensa, política, novela de tesis*. Ediciones de la Torre, 2008.
- Lorenzo, Mikel. “La representación del sujeto popular en las *Historietas nacionales* de Pedro An-

- tonio de Alarcón". *Anales Galdosianos*, vol. 50, 2015, pp. 27–43.
- Lucas, Hippolyte. "Le Clou". *Le Figaro*, 19 mar. 1876, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2818261/fi.textePage.
- Martín García-Arista, José Luis. "Interpretación simbólica del itinerario de don Quijote". *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, editado por Manuel García Martín, U de Salamanca, 1990, pp. 621–28.
- McKendrick, Merve. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. Cambridge UP, 1974.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol. III, F. Maroto, 1880.
- Mira de Amescua, Antonio. *El clavo de Jael*. Editado por Emilio Quintana Pareja, U de Granada, 2003.
- Mocquard, Jean François Constant, y Jean Gabriel Cappot. *Nouvelles Causes célèbres ou fastes du crime*. Pourrat Frères, 1842–43.
- Montesinos, José F. "Imperfect Myths: Being an Observation on Detective Stories by a Continental Reader". *Chimera*, vol. 5, 1947, pp. 2–11.
- . *Pedro Antonio de Alarcón*. Castalia, 1977.
- Nickell, Joe. *Relics of the Christ*. UP of Kentucky, 2007.
- Ortiz, Germán, y Howard Andruéjol. *Lecciones bíblicas creativas: Génesis*. Vida, 2014.
- Pardo Bazán, Emilia. *Nuevo teatro crítico*. La España, 1891.
- Pérez Galdós, Benito. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España". *Realismo y naturalismo en España: La novela*. Editado por María Luisa Sotelo, U de Barcelona, 2013, pp. 32–40.
- Ramírez Gómez, Carmen. "Recepción de Jules Barbey d'Aurevilly en España". *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, vol. 13, 2017, pp. 403–35.
- Ríos, Laura de los. Introducción. *La comendadora, el clavo y otros cuentos*. Cátedra, 1989, pp. 11–101.
- Ríos Lloret, Rosa. "La imagen de la mujer en la Biblia de Doré". *La imagen femenina en la Biblia de Gustave Doré*. Editado por José Carlos Gómez Sal, U de Cantabria, 2016.
- Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento*. Traducido por Casiodoro de Reina, editado por Cipriano de Valera, Intelectual Reserve, 2009.
- Subirá, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Fundación Caja de Madrid, 1997.
- Stroud, Matthew D. "De la Biblia hebrea a la comedia española: *El clavo de Jael* de Mira de Amescua". *Hipertexto*, vol. 12, 2010, pp. 86–97.
- Torres Olleta, María Gabriela. "Escenas bíblicas y violencia: Jael y Sísara en el arte barroco español". *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, editado por Juan Manuel Escudero Baztán y por Victoriano Roncero López. Visor, 2010, pp. 351–74.
- Torres-Pou, Joan. "El discurso propagandístico del franquismo en las adaptaciones cinematográficas: *El clavo* de Rafael Gil". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 2, 2015, pp. 206–13.
- Vardaro, Arcángel Pascual. *La censura radical del lunfardo*. Windmills, 2014.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Editado por Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, 2006.
- Vélez de Guevara, Luis. *La serrana de la Vera*. Editado por Piedad Bolaños. Castalia, 2001.
- Walker Vadillo, Mónica Ann. "Jael y Sísara". *Base de datos digitales de Iconografía Medieval*. U Complutense de Madrid, 2015, www.ucm.es/bdiconografiamedieval/jael-y-sisara.