



PROJECT MUSE®

Masculinidad hegemónica y masculinidad clerical en *Pepita Jiménez* de Juan Valera

Gabriel García Bajo

Hispanic Review, Volume 90, Number 2, Spring 2022, pp. 201-221 (Article)

Published by University of Pennsylvania Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/hir.2022.0020>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/859776>



MASCULINIDAD HEGEMÓNICA
Y MASCULINIDAD CLERICAL EN
PEPITA JIMÉNEZ DE JUAN VALERA

Gabriel García Bajo

Generalitat Valenciana

RESUMEN La novela *Pepita Jiménez* propone una impugnación del modelo católico de masculinidad ejemplar y su sustitución por un modelo burgués que restaure la polarización de género y encarne una figura de autoridad capaz de garantizar el orden social. Al narrar el abandono del sacerdocio como un proceso de masculinización, Valera se alinea con las críticas del anticlericalismo contemporáneo a la ambigüedad sexual de la masculinidad clerical. En este artículo examino cuatro características de esta masculinidad burguesa que muestran su estrecha relación con los valores tradicionales de la cultura mediterránea y con cuestiones de autoridad y jerarquía social: agorafilia, jerarquización homosocial masculina, ocultación de la subjetividad y uso de la violencia. Para ello, propongo un análisis contrastivo de los diferentes modos de actuación que imponen ambos modelos de masculinidad. Este enfoque pone de manifiesto el carácter teatral y normativo de las masculinidades y su constitución mediante la escenificación de patrones codificados de comportamiento.

La novela *Pepita Jiménez* de Juan Valera propone una refutación del modelo católico de masculinidad ejemplar y su sustitución por un modelo burgués y liberal que reemplace la represión católica del instinto sexual por la posesión de la mujer mediante el matrimonio. La evolución del protagonista es gradual, pero su resultado final es elocuente: un seminarista solitario y desarraigado convertido en un acomodado padre de familia plenamente integrado

en la comunidad local que lo vio nacer. El modo de esta impugnación es el relato de un fracaso y de su solución: como seminarista, Luis no logra controlarse a sí mismo ni someter a la mujer, pero la simple sustitución del celibato por el matrimonio resuelve ambas dificultades (García Bajo, “Naturaleza” 67–69). Los argumentos de esta impugnación se reducen básicamente a dos: el primero es la ineficacia de la masculinidad clerical para dar cuerpo a una figura de autoridad que garantice el orden social; el segundo tiene que ver con la ambigüedad de una identidad masculina sacerdotal que desdibuja la frontera entre ambos géneros.

La novela arranca de una situación inicial anómala (Bianchini 35) en la que ambos protagonistas interpretan roles de género inapropiados que necesitan corregirse para asegurar el final feliz de armonía y celebración (Charnon-Deustch 89, 99; García Bajo, “Naturaleza” 70–75). En el caso de Luis, su alejamiento y posterior abandono del sacerdocio se narran como etapas de un proceso de masculinización en el que se va despojando de las cualidades femeninas adquiridas durante su educación en el seminario. Este cuestionamiento de la masculinidad clerical acerca la novela significativamente a los reproches del liberalismo contemporáneo anticlerical (o anticatólico, en países protestantes) sobre el carácter afeminado del sacerdote católico (Pasture 22–27; Art y Buerman 329–36; Scott 14; Hastings 37, 46–47), que en el caso de los jesuitas llegaron a derivar en encendidas acusaciones de androginia (Verhoeven, “Neither Male”; Pasture 22; Berlis 68–69). En general, se puede afirmar que la figura del sacerdote suponía un problema para la polaridad de género en la sociedad burguesa del siglo XIX, pues su ambigüedad desafiaba un orden sexual construido sobre la necesidad de una nítida diferenciación entre masculinidad y feminidad (Hastings 37, 39; Art y Buerman 324–25, 336; Tricou 8; Verhoeven, “Neither Male” 47–48).

Este retrato de una masculinidad clerical problemática viene acompañado en *Pepita Jiménez* de un doble desplazamiento de descentralización en la presencia y en la palabra eclesial. Las tres figuras clericales que protagonizan la primera parte de la novela, llegado su desenlace, desaparecen de escena y desocupan el espacio narrativo de armonía y regocijo suscitado por la boda y la prosperidad del matrimonio: Luis cuelga la sotana, el señor vicario muere y el deán, humillado y reemplazado en su autoridad patriarcal por don Pedro, prefiere no aparecer por el pueblo. Paralelamente a este relevo de protagonismo, la novela efectúa también lo que Josselin Tricou denomina “un proceso de alterización” de la subjetividad del sacerdote (10). Lo que se inicia

como un relato dominado enteramente por la voz de un seminarista y la omnipresencia del discurso católico —aunque progresivamente socavados por la ironía autoral— concluye en un cierre narrativo que silencia o aparta toda voz que discrepe de la continuidad ideológica entre autor implícito, narrador omnisciente y personajes, y que desplaza al sacerdote a los márgenes de una elocuente alteridad.

La crítica de género sobre esta novela suele adoptar dos enfoques complementarios: el primero se centra en las limitaciones de la representación androcéntrica de Pepita (Hoff; García Bajo, “Misterio”); el segundo plantea un análisis relacional de los ideales normativos de masculinidad y feminidad que, de manera variable, van encarnando ambos protagonistas a lo largo de la novela (Charnon-Deutsch; Labanyi). Mi propósito aquí es continuar esta misma línea crítica y extenderla al análisis contrastivo de los dos modelos de masculinidad que, de manera sucesiva, guían el comportamiento de Luis. Es un enfoque, ciertamente, que visibiliza aún más el protagonismo del varón (abrumador en la novela y en la crítica), pero su interés radica en que, sobre todo, visibiliza la ideología que subyace a la masculinidad “natural” con que Valera pretende explicar al personaje. La novela nos invita a leer su transformación como un proceso de liberación de una naturaleza masculina oculta bajo una máscara eclesial que le impediría expresar su deseo sexual y su amor por Pepita (Hoff 215–16; García Bajo, “Naturaleza” 70–75). Esta oposición entre deseo natural y artificio represor vuelve a coincidir con el argumentario anticlerical contemporáneo sobre el celibato sacerdotal,¹ que culminaría en “la ofensiva higienista” de finales de siglo (Vázquez 4–5; Verhoeven, “Satyriasis”; Art y Buerman 329). No obstante, la novela, a la vez que establece esta oposición entre naturaleza y artificio, también la deconstruye. Como advierte Ruth Hoff, ambas identidades —la del seminarista y la del heredero del cacique— aparecen igualmente mediadas por discursos e ideologías (235): tanto el celibato como el matrimonio le imponen a Luis ciertos comportamientos y ciertas maneras socialmente reguladas de presentarse ante los demás. En ambos casos, ya sea para satisfacer sus ambiciones románticas de heroísmo misionero o para ceder a su deseo sexual, Luis ha de atenerse a las exigencias de comportamiento que se le prescriben. Además, la destreza de Luis para interpretar hasta sus últimas consecuencias ambas

1. Véanse Jan Art y Thomas Buerman (327–28); Derek Hastings (45–46); Collin McKinney (96–98); Joan Scott (13); Francisco Vázquez García (3, 7–9), y Timothy Verhoeven (“Satyriasis” *passim*).

identidades no permite decidir cuál de sus actuaciones es realmente la “auténtica”, es decir, cuándo se expresa él mismo y cuándo actúa obligado por fuerzas exteriores. Más que exteriorizar una supuesta naturaleza reprimida, Luis está siempre intentando cumplir las obligaciones de una u otra posición social.

Resulta útil, a este respecto, aplicar al relato literario las propuestas del sociólogo Erving Goffman sobre la interpretación de la vida cotidiana como un cruce de actuaciones teatrales. Desde esta perspectiva, el análisis de un personaje literario se ciñe a su escenificación de patrones sociales de conducta, reconocibles tanto por los lectores como por otros personajes. Y la masculinidad, antes que expresión de una subjetividad interior, se revela más bien como la apropiación de una norma exterior y anterior al sujeto. Esta propuesta de análisis subraya la naturaleza intertextual del personaje, al considerar su caracterización únicamente como una serie de acciones, pensamientos y palabras que, combinados de una u otra forma, configuran la coherencia que le da sentido, su máscara social identificable. Si Luis tiene finalmente éxito entre los suyos (familiares y vecinos) es porque su actuación ante ellos reitera un patrón codificado que no es sino la repetición más o menos modulada de otras actuaciones que lo precedieron. Luis siempre sabe lo que se espera de él, tanto al principio, bajo su máscara eclesial, como luego cuando decide colgar los hábitos y cambiar de papel. La fuerza de su actuación no radica en su intención sino en su conformidad a uno u otro modelo de masculinidad. Si los demás personajes reconocen de inmediato su nueva identidad es, evidentemente, porque ya la conocen, pues no es tanto a él a quien aceptan y acogen como a lo que representa.

En este artículo ciño, pues, mi análisis al conjunto de modificaciones que Luis debe incorporar en su presentación ante los demás para hacer suya una identidad masculina que le permita tener acceso al cuerpo de Pepita. Destaco, en especial, cuatro características en las que el modelo burgués de masculinidad coincide y se refuerza con valores de la cultura popular mediterránea, y que he denominado: *agorafilia, jerarquización homosocial masculina, ocultación de la subjetividad y uso de la violencia*. Dos criterios rigen su selección: primero, todas coinciden en su carácter escénico y, por tanto, susceptible de ser citado y reiterado en otras circunstancias y por otros sujetos. En segundo lugar, su estrecha relación con nociones de jerarquía y poder confirman que la masculinidad hegemónica es, ante todo, una actuación dirigida a garantizar

una posición de autoridad y, con ello, legitimar el orden social y político que representa y sostiene (Connell 77). La adopción de esta masculinidad permite a Luis expulsar de su interior todo rastro de feminidad, imponer su autoridad sobre la mujer y, con ello, demostrar que puede dominar también a otros hombres y erigirse en garante y representante de la sociedad de clases de la España de la Restauración.

Agorafilia

Según David Gilmore, la masculinidad en las sociedades mediterráneas tradicionales es una actuación que sucede necesariamente ante un público porque, más que en un convencimiento íntimo y personal, funda su razón de ser en el reconocimiento de los demás (41–48). La novela acepta plenamente esta idea de que la hombría implica la exigencia de dejarse ver y ocupar los espacios públicos. La adopción de su nueva identidad masculina obliga efectivamente a Luis a exhibirla: tanto la doma del caballo como el enfrentamiento con el conde necesitan de espectadores; sin ellos, pierden su sentido. Para garantizar el efecto teatral de su alarde de valor y destreza sobre Lucero, Luis se somete a un entrenamiento metódico y a escondidas procurando “que *nadie nos vea*. Mi padre no quiere que *me muestre en público* hasta que *pasme por lo bien plantado*” (95; énfasis añadido). Don Pedro reconoce abiertamente que su intención es “pasmarse a todos los jinetes que se lucen en las ferias de Sevilla y Mairena” (95). Por eso “no pudo resistir a la tentación de *lucir* a su discípulo . . . me hizo volver al lugar y entrar por *lo más concurrido y céntrico, metiendo mucha bulla y desempedrando las calles*” (102–03; énfasis añadido).² El triunfo de Luis “fue grande y solemne” (103) porque todo el mundo lo vio y él pudo dejar clara su hombría ante un público que “rompió en estrepitosos aplausos” (102). Como él mismo declara: “he ganado la patente de hombre recio” (104).

Si la virilidad se despliega y se exhibe; la feminidad, por el contrario, se confina, se oculta a la vista y se protege (Gilmore 59–60) en una especie de

2. Idéntica estrategia adoptará luego en su entrada ruidosa y arrogante en el casino, consciente de que necesita asegurarse de que los otros varones reconozcan su nueva identidad. Aquí también aparece armando ruido y bulla, “dando taconazos recios, con estruendo”. El efecto sería el mismo: “Los jugadores se quedaron pasmados al verle” (191).

“agorafobia socialmente impuesta” (Bourdieu 56). Ese es precisamente el estilo de vida que Luis ha aprendido en el seminario y que trata de seguir desde su llegada al pueblo. Pero su propósito de encerrarse en la intimidad de su cuarto “durante muchas horas o durante todo el día” para entregarse a sus “estudios y meditaciones” (86) se ve frustrado constantemente. Sus vecinos, no importa de qué clase social, no aceptan que Luis no se rija por las normas de actuación de un hijo de cacique y, una y otra vez, irrumpen en su soledad para sacarlo al espacio público. Como él explica: “ni un instante me dejan solo” (46), “mi padre no me deja parar y las visitas me asedian” (84). Luis sabe que en él confluyen dos imperativos —uno de género y otro de clase— que lo obligan a romper con su aislamiento: “En las grandes ciudades es fácil no recibir, aislarse, crearse una soledad, una Tebaida en medio del bullicio: en un lugar de Andalucía, y sobre todo teniendo la *honra de ser hijo del cacique*, es menester *vivir en público*” (84–85; énfasis añadido).³

Esta actitud configura una masculinidad sacerdotal replegada y oculta que discurre por espacios sociales interiores que corresponden a las mujeres (Hoff 231). Ciertamente, es consecuencia de su rechazo a integrarse en la comunidad y aceptar su papel de hijo del cacique, pero también revela la doble cualidad de su máscara eclesial: por un lado, afeminada en cuanto que evita los espacios públicos y confina su cuerpo a espacios interiores; por otro, represiva y artificiosa porque, además, lo hace para huir de la tentación que representa lo natural. La soledad es el ámbito de la culpa, la vergüenza y el ocultamiento de sentimientos indebidos. Durante sus peores momentos de angustia y desesperación, Luis buscaba la soledad para esconder y disimular sus deseos irreprimibles por Pepita. Y así, “procuraba no encontrar a los amigos y, si los veía de lejos, echaba por otro lado” (161), o dejaba el comedor “para no ver a nadie” y volvía “al retiro de su estancia para abismarse más profundamente en sus ideas” (148). Es significativo que, en cuanto decide finalmente abandonar el sacerdocio, toda su actuación se orienta en sentido contrario: hacer pública y respetable su nueva relación con Pepita. Sustituye la soledad, el encierro, la meditación, la ocultación y la vergüenza por el reconocimiento social, la fiesta al aire libre y el alarde público de hombría. Y eso ocurre porque ahora su actuación está de acuerdo con lo que se espera de él; la ley que prescribe cómo ha de comportarse el hijo de un cacique

3. Gilmore (60–64) ofrece una descripción ilustrativa de este rechazo social al varón que evita la sociabilidad exterior masculina en la Andalucía del siglo XX.

que se ha impuesto. En cuanto norma y actuación coinciden, culpa y vergüenza desaparecen.

Esta nueva hombría aparece asociada también al privilegio —y requisito— de ocupar espacios y protagonizar situaciones que excluyen expresamente a la mujer. El espacio es la sala del casino, un lugar de sociabilidad masculina de la clase dominante y ociosa “donde estaba la flor y nata de los elegantes, dandies y cocodés del lugar y de toda la comarca” (143). La situación es su enfrentamiento con el conde en ese mismo casino y a altas horas de la madrugada, vedado a la presencia de cualquier mujer que se quisiera hacer respetar. Tras pasar la primera parte de la novela recluido o en espacios compartidos con las mujeres, Luis ha de demostrar su hombría triunfando ahí donde ellas no están ni pueden estar. Después de todo, un rito de paso — que es justamente lo que está superando Luis (Charnon-Deutsch 103)— es una institución de segregación sexual cuya función primordial es excluir a la mujer de posiciones de poder (Bourdieu 39–41; Godelier 81–82).

Jerarquización homosocial masculina

El mundo social representado en *Pepita Jiménez* participa de una concepción jerárquica de las relaciones sociales que identifica la masculinidad ejemplar con figuras de autoridad que ejercen su poder tanto sobre las mujeres como sobre otros hombres. En este sentido, la figura del cacique se puede definir como un ideal de masculinidad excepcional, que exige a quien la pretende una actuación ejemplar. Luis sabe que, si quiere acceder a Pepita y ser digno heredero de su padre, está llamado a cumplir este doble requisito de género y clase, pero la educación recibida en el seminario ha obviado su masculinización y lo ha dejado en un varón a medio hacer en el que aún persisten rasgos adolescentes (Lott 172–85, Charnon-Deutsch 94, Labanyi 277). Al igual que los niños, Luis no es dueño de su vida y ha de obedecer continuamente. Amigos y vecinos se creen con derecho a entrometerse en su intimidad: “No ya solo hasta el cuarto donde escribo, sino hasta mi alcoba penetran, sin que nadie se atreva a oponerse . . . me despiertan si estoy dormido y me llevan donde quieren” (85). Su padre gobierna su vida reteniéndolo en el pueblo contra su gusto (74) o frustrando sus deseos de soledad con planes y visitas que lo “asedian” (84). La obediencia al padre, de hecho, es el motivo que alega Luis para no abandonar el pueblo (86) o para volver a la tertulia de Pepita,

pese a su determinación inicial de no acudir (118). Toda su vida social de casinos y reuniones la lleva a cabo, según sus palabras, “por complacer a mi padre” (64). Sinceras o no, estas excusas confirman que acepta su posición de subordinación y obediencia.

El abandono del sacerdocio implicará forzosamente un proceso de masculinización consistente en una manera de actuar apropiada para la posición de autoridad social a la que aspira. Pero mientras persista en su papel de seminarista, Luis no podrá ganarse el respeto debido a los hombres de su clase social y seguirá siendo objeto de burlas (57). Destacan, en particular, dos situaciones especialmente humillantes, causadas en ambos casos por la indefinición de su posición entre clérigo y joven pretendiente. La primera incluye sus dos entrevistas con Antoñona, una criada de la que, por razones de género y clase social, se esperaría una actitud de respeto hacia Luis. En el primero de estos encuentros, Antoñona irrumpe en su cuarto y lo maltrata con insultos (“fullero de amor, *indinote*, maldecido seas; *malos chuqueles te tage-len el drupo*” 122) y con “seis o siete feroces pellizcos” que “de una manera indecorosa y plebeya” le aplica “por bajo de las espaldas” (122). Luis no sabe qué hacer ni cómo responder. Quiere cortar la visita de Antoñona, pero es ella quien manda y se impone, así que se resigna a soportar sus “mil locuras”, pese a que lo “afligen profundamente” (121). En la segunda entrevista, aunque esta vez sí se atreve a pedirle que se vaya, Antoñona se sienta frente a él “con aplomo y descaró” sin hacerle caso (149), y de nuevo tiene que ceder y armarse “de paciencia” para escuchar sus racionios, “más atroces que sus pellizcos pasados” (150), y todo tipo de improperios: “Te estás portando como un tuno”, “condenado”, “pícaro y desalmado cazador” (149), “cobardón grosero” (150). Luis acepta esta inversión de jerarquías hasta el extremo de llegar a pedirle consejo a Antoñona, que aprovecha su docilidad para erigirse en guía y autoridad: “Yo te diré lo que has de hacer” (150). Luis se limita apenas a hacerle preguntas, ya sea para objetar en vano o pedirle instrucciones (151). Aunque Antoñona sabe ser convincente y logra despertar en Luis el imperativo masculino de protección avisándole del peligro de que Pepita “agarrase un cordel y se colgase de una viga” (151), la facilidad con que Luis se deja persuadir para aceptar la cita con Pepita provoca algunas dudas sobre la sinceridad de sus objeciones. Ciertamente, la ironía omnipresente en la novela admite diferentes lecturas sobre las intenciones del personaje, pero en todas ellas Luis no sale de su papel de imberbe reprendido y obediente a una criada, como más adelante reconocerán él mismo (154) y el propio narrador de los paraliptomos (162).

El segundo episodio de humillación ocurre durante su primer enfrentamiento con el conde, en el que Luis se cree con derecho a intervenir para salvaguardar el buen nombre de Pepita. Su fracaso se debe precisamente a la ambigüedad de una actuación en la que pretendía defender como varón “la honra de la mujer que amaba”, pero valiéndose de sus armas de sacerdote (145). Se encontraba todavía en una fase de transición en la que ya no quería actuar como el clérigo que estaba dejando de ser, pero tampoco podía interpretar al pretendiente que aún no era. Como clérigo, estaba fuera del juego de la rivalidad masculina: no podía enfrentarse al conde de igual a igual ni replicarle con gracia e ingenio. Sabía que su posición social le impedía defender la honra de una mujer, pues sobre ninguna mujer tenía derecho: “No se le ocultaba que si bien no era marido, ni hermano, ni pariente de Pepita, podía sacar la cara por ella como caballero; pero veía el escándalo que esto causaría” (145). Únicamente tenía a su disposición la posibilidad de una reprimenda moral, que su apariencia juvenil impidió revestir de la autoridad de un padre de Iglesia. Su derrota en forma de “pullas y burletas a la homilía” (145) puso a los presentes “de lado del burlón” y “tuvo que retirarse, vejado y humillado bajo el peso de la chacota” (145). Este episodio es revelador del funcionamiento del ridículo homosocial como un mecanismo teatral de jerarquización entre varones que sitúa a cada uno dentro de una escala vertical de reputación rematada por dos extremos: la admiración y el ridículo. El humor entre hombres sirve para desprestigiar y desautorizar (cuando no excluir) al objeto de las burlas, al tiempo que asegura, aunque sea de manera provisional, la complicidad de los interlocutores.

El humor tiene también la función de normalizar a individuos como Luis, a los que se empuja a identificarse con el ideal de masculinidad hegemónica y a competir por ascender en esta escala de respetabilidad masculina. Así ocurre durante el episodio del paseo en mula, cuando se descubre situado al nivel de las mujeres y excluido del grupo de los hombres (88–89). La posición masculina de Pepita acentúa su sentimiento de degradación, que trata de escamotear interpretando para sí mismo el papel de joven romántico concentrado en “fantasear y soñar” o admirar la belleza del paisaje. Pero la conversación obligada con doña Casilda sobre “chismes del pueblo” y asuntos de cocina aborta este intento de evasión romántica y confirma lo humillante-femenino de su situación. A ello se le añaden las bromas de Currito “sobre mi manera de cabalgar y sobre la mansedumbre de mi mula: me llamó *teólogo* y me dijo que sobre aquella mula parecía que iba yo repartiendo

bendiciones” (94). Pese al “desenfado picante” con que intentó responder para minimizar el daño, lo que realmente dio fuerzas a Luis para aguantar las burlas fue su “firme propósito” de hacerse jinete (94). Es decir, la presión social en forma de burlas ha hecho, finalmente, mella en él. El humor ha demostrado su fuerza retórica para garantizar la reproducción social de las identidades de género (Hickey-Moody y Laurie 220; Liliequist y Foka 2). Más adelante, tras el éxito de su exhibición sobre Lucero, don Pedro le echará en cara a Currito estas mismas bromas: “Mira, arrastrado; mira al *teólogo ahora*, y, en vez de burlarte, quédate patitieso de asombro” (103). Currito se quedó, en efecto, “con la boca abierta, inmóvil, verdaderamente asombrado” (103). La presencia en estas citas de dos palabras, “asombro” y “burla”, son elocuentes pues ambas señalan precisamente los dos extremos de este eje vertical de reputación masculina. Ambas, además, aluden a la mirada del otro y recuerdan el carácter teatral de la valía masculina, pues es la mirada de los demás la que sitúa al varón.

Lo verdaderamente revelador de esta estrecha relación, casi de sinonimia, entre masculinidad y autoridad es el llamativo contraste entre los dos encuentros con Antoñona la decisiva noche de san Juan, antes y después de la cita con Pepita. En el primero, Antoñona persistió en su actitud de maltratarlo como a un colegial gamberro: “le asió el brazo derecho” (160), lo riñó, lo insultó (“¡Diantre de colegial, ingrato, desaborido, mostrenco!” 160), lo llevó a rastras “en pos de sí, asido siempre del brazo” y, al meterlo en el despacho de Pepita, lo “empujó” “para que entrase” (161). En todo momento, Luis no supo más que obedecer y dejarse llevar “atortolado y silencioso” (161). Pero el sexo con Pepita, la ruptura de su voto de castidad, lo irreversible del acto para una conciencia íntegra como la suya, transformaron completamente a Luis. Aceptó plenamente su nueva identidad y, lo que es más significativo, supo de inmediato cómo interpretar su nuevo papel, entendió perfectamente qué se esperaba de él a partir de entonces, como si ya lo supiera de antemano, porque en realidad ya lo sabía: la norma estaba presente en él, como lo está en los otros personajes, en el narrador de los paralipómenos y en los lectores a los que se dirige. Es decir, no hacía falta aclarar nada ni Luis tenía que aprender nada nuevo, simplemente aceptar un guion que ya estaba escrito.

El Luis que entró en la casa de Pepita no es el mismo que salió después, cuando se dirigió a Antoñona con autoridad, “sin preparación ni rodeos” (182), con la parquedad del que sabe que no tiene que dar explicaciones para

que se atiendan sus exigencias. De manera sorprendente, hizo suyos los recursos teatrales de una figura de autoridad y limitó sus actos de habla a lo estrictamente necesario, sin recurrir a ninguna justificación que menoscabase la autoridad de sus palabras: “Dime quién es el conde de Genazahar” (182). Al reproche inmediato de Antoñona (“Temprano empiezas a mostrarte celoso”), le respondió con una mentira y sin dar más explicaciones: “no son celos; es curiosidad solamente” (182–83). Luego se demostraría que ciertamente no eran celos, pero también que no era *solamente* curiosidad. Ahora es Antoñona quien obedece dándole la información solicitada. Luis únicamente responde con un parco y cortante “Adiós, Antoñona” (183), sin muestra alguna de agradecimiento o cortesía. Decidido a asegurar la distancia social entre ambos, Luis se ha vuelto opaco a ella, mediante la reducción al mínimo de su expresión verbal. No discute ni se explica; solo ordena. Y de manera casi mágica, Antoñona intuye la metamorfosis y acepta la nueva relación de subordinación que se le ha impuesto.

Ocultación de la subjetividad

Las cartas de Luis al deán descubren las contradicciones de una subjetividad sentimental e inestable, cuyo resultado es una constante exposición de vulnerabilidad ante la mirada ajena. En ellas, su propósito declarado es ceñirse a la práctica católica de la confesión (105) y no ocultarle al deán ni sus “más recónditos e involuntarios pensamientos” (54). “Nada de lo que en mi alma pasa —afirma— debe ser un misterio para usted” (94); “quiero confesárselo todo” (112). Esta disposición a la expresión honesta de sentimientos la traslada también a sus discusiones con Pepita o Antoñona. Una de las ideas que tuvo —y luego abandonó— para evitar la cita con Pepita fue precisamente escribirle una carta en la que manifestara “sus tiernos sentimientos por ella” (154). Más tarde, durante su conversación con ella esa misma noche, no encontró otro modo de defenderse de sus reproches que mostrándose sincero: “El amor que usted me ha inspirado es inmenso; pero luchan contra él mi obligación, mis votos, los propósitos de toda mi vida” (175). Algo similar le sucede con Antoñona, ante quien se desmorona como un criminal que acepta la acusación de culpabilidad y confiesa la verdad más íntima: “Por Dios, no me atormentes. Yo soy un malvado, lo confieso. No debí mirar a tu ama. No debí darle a entender que la amaba; pero yo la amaba y la amo aún con todo mi

corazón” (149–50). Pero su sinceridad fracasa con ambas mujeres: lo único que consigue es que persistan aún más en su determinación.

La facilidad con que Luis se sonroja apunta, sin duda, a un rasgo de feminidad anómala en su caracterización (Pitt-Rivers 42), pero también es otro ejemplo de vulnerabilidad y de exposición —en este caso involuntaria— de su intimidad a la mirada ajena. Sucede en dos ocasiones, en las que Luis se muestra doblemente transparente ante Pepita: en ambos casos, ella —que parece conocerlo mejor de lo que él se conoce— descubre en él sentimientos incompatibles con la fachada eclesial con que se presenta ante los demás y que el rubor espontáneo con que él reacciona no hace sino confirmar. La primera de estas dos ocasiones tiene lugar durante el paseo por el campo. Pepita le comenta que el sentimiento de humillación que ha percibido en él mientras montaba la mula no es “propio de quien va a ser sacerdote tan pronto, pero sí lo es de un joven de veintidós años” (92). Luis se delata primero ante ella ruborizándose, y después ante los lectores al sentirse acusado de algo que nadie había mencionado: “Me juzgué provocado por Pepita, que iba a darme a entender que conocía que yo gustaba de ella” (92). La segunda ocasión ocurre durante su exhibición pública a caballo. El rubor vuelve a ser una manifestación incontrolada de reconocimiento culpable de incongruencia entre su demostración de placer varonil y su posición social todavía de seminarista: “Mi triunfo fue grande y solemne, aunque *impropio* de mi carácter. La *inconveniencia* de este triunfo me infundió vergüenza. El rubor coloró mis mejillas. Debí ponerme encendido como la grana, y más aún cuando advertí que Pepita me aplaudía y me saludaba cariñosa” (103–4; énfasis añadido). Obviamente, el rubor apunta a los lectores, cómplices ya apercibidos, sobre sentimientos que Luis no logra disimular, pero es ante todo una marca de contradicción de quien aún no ha dado el paso decisivo y permanece fuera de su lugar, en una especie de limbo a caballo entre dos identidades.

La conclusión feliz de la novela requiere que Pepita haga accesible su interior, pierda el misterio inquietante de su caracterización inicial y descubra una feminidad convencional de entrega y sumisión al varón (García Bajo, “Misterio” 21–27). Igualmente, la recién adquirida masculinidad de Luis exige de él justamente lo contrario: interrumpir la expresión de sus sentimientos y cubrir su intimidad con un velo de silencio. Jo Labanyi relaciona esta pérdida o adquisición del yo interior con los ideales de feminidad y masculinidad y con la oposición entre campo y ciudad: la educación urbana de Luis le habría dotado de una subjetividad que lo feminiza, pero que luego

pierde en cuanto se incorpora al campo y culmina su masculinización (277–81). Sin embargo, esta mera correlación entre género y subjetividad no explica su razón de ser pues, más que ausencia o presencia de subjetividad en la caracterización de los personajes, lo que ocurre es un doble gesto de ocultación o exhibición en dos niveles diegéticos diferentes: del autor a sus lectores, y de ambos protagonistas al resto de personajes. Durante la primera parte de la novela, la subjetividad de Pepita, además de una anomalía que la masculiniza, es también un misterio que el discurso patriarcal de la novela enfatiza con el objeto de alertar sobre la necesidad de conocer y controlar a la mujer (García Bajo, “Misterio” 15–16). Dentro de la historia, Pepita contribuye a este misterio ocultando lo que siente porque sabe que su posición social es delicada y que su condición de mujer la condena a la sospecha constante de sus apariencias (García Bajo, “Misterio” 14–15). Con independencia de la sinceridad de la escenificación de su sometimiento a Luis, una vez entregada a la autoridad del varón, Pepita sabe que la defensa de su buen nombre ya no depende de ella. Del mismo modo, no se puede decir que Luis pierda sin más la subjetividad; más bien, deja de exhibirla porque así lo requiere el nuevo guion que ha decidido interpretar tras la noche de san Juan. Sabe que la escenificación de una figura de autoridad implica una subjetividad inaccesible a la mirada y al conocimiento de los demás.

No se trata solo de que Luis deje de escribir las cartas y de mostrarle al deán (y a los lectores) sus secretos más personales. Ciertamente, la adopción del punto de vista omnisciente⁴ evita la intimidad a que obligaba la narración en primera persona, pero no cambia únicamente el modo de narrar. El propio personaje modifica de raíz su manera de presentarse ante los demás, y lo hace desde el mismo momento en que regresa de la oscuridad donde ha roto su voto de castidad, envuelto en una teatralidad ostentosa pero también muda y opaca, sin decir palabra durante “más de media hora”, ocultando con “ambos puños cerrados” rostro y pensamientos a nuestra mirada y a la de Pepita (178). Ni siquiera el narrador omnisciente puede estar seguro, y únicamente se atreve a suponer que Luis estuvo “sumido *sin duda* en un mar de reflexiones amargas” (178; énfasis añadido). La metamorfosis, se entiende, está ocurriendo por dentro. Naturalmente, ahora la que habla es ella, y lo

4. Para la omnisciencia del narrador de los paralipómenos, véanse Turner (*passim*), Hoff (218, 225, 237), Labanyi (278), Ruano de la Haza (262) y García Bajo (“Misterio” 28). Sobre su carácter urbano y masculino, véanse Charnon-Deutsch (99) y Labanyi (296–97). Más allá de esto, estoy de acuerdo con Labanyi sobre la irrelevancia de fijar su identidad (296).

hace para culparse y humillarse ante él, que sigue sin reaccionar “en la misma postura . . . en desesperado silencio” (179). Justo cuando su transformación es radical y decisiva, se nos oculta el hilo de sus reflexiones y sentimientos.

Y en cuanto Luis decide finalmente hablar, ya no es para descubrir su interior ni compartir flaquezas sino para instaurar el nuevo orden moral, imponer su autoridad y explicar cómo van a ser las cosas a partir de entonces (180). Cuando ella le pide que esté seguro, que se decida por amor y no por otra consideración, Luis no reitera los largos parlamentos sentimentales de su conversación anterior. Responde sin palabras con el gesto silencioso de un beso que confirma su recién iniciada relación de amor “sellando los labios de ella con los suyos” (180). A partir de ahora sus palabras ya no se derrochan en intentos de agradecer o hacerse entender. Su lenguaje se vuelve parco y se convierte fundamentalmente en una herramienta de poder y negociación que utiliza para resituarse socialmente. Así, aunque le asegura a Pepita que todo va a ser diferente entre ellos dos, en ningún momento la hace partícipe de su plan de acción, que se reserva para sí mismo; ni siquiera el narrador omnisciente nos lo anticipa pues, en coherencia con la actuación de su protagonista, el autor colabora en esta labor de representación de una figura de autoridad que necesita hacerse opaca, también ante nosotros.

Al presentarse ante los hombres del casino, Luis no aclara a nadie la razón de su “conversión” ni explica sus verdaderos motivos, todavía inconfesables. Únicamente anuncia su decisión de una manera que deja claro que no va a dar más explicaciones: “He ahorcado los hábitos; quiero divertirme, estoy en la flor de la mocedad y quiero gozar de ella” (191). Más adelante, solo hablará para establecer su posición de autoridad y humillar al conde. El hombre de palabra se ha convertido en hombre de acción (Labanyi 279), incluso en su lenguaje, que ya no emplea para transparentar su yo interior sino para dar forma a una actuación pública en la que trata de imponer su voluntad.

El lenguaje de Luis se apropia, además, de una nueva cualidad de la que antes carecía: el humor, que va a practicar con insólita destreza para marcar jerarquías y desacreditar a su adversario. Así, cuando este lo compara burlescamente con una flor, sabe reutilizar sus palabras con sarcasmo: “Ya va siendo tarde, y siguiendo su consejo de usted, debo recogerme para que la flor de mi mocedad no se marchite” (193). Luis deja claro que ha entendido la alusión del conde, pero que no la acepta. Esta vez no está explicándose, como hacía antes; está retando a su rival. Su ironía demuestra control de la situación, ingenio e intención de agraviar y acercarse a su objetivo: lavar la man-

cha de la humillación recibida en el casino y actuar como protector de la que será su esposa. La representación teatral ya se ha desplegado a la vista de todos, solo resta el insulto y el desafío para defender su nueva posición dentro de la jerarquía masculina. En ese momento el proceso de reducción del lenguaje llega a su extremo: tras la agresión a la cara del conde, “no hubo ni grito, ni denuesto, ni alboroto posterior. Cuando empiezan las manos suelen callarse las lenguas” (195).

Uso de la violencia

El ejercicio de la violencia es otra característica que separa ambas identidades masculinas. Como seminarista, Luis la aplica sobre sí mismo y tolera que otros lo agredan. La moral católica alecciona al clérigo a mortificar el cuerpo para apagar el deseo sexual. Obediente a estas enseñanzas, Luis recurre a estas prácticas ascéticas (109) como remedio a su desesperación y como castigo por no sentirse a la altura del ideal católico que trata en vano de encarnar. A veces son otros quienes le aplican el castigo físico, como los “feroces, poco respetuosos y mal colocados pellizcos, con que [Antoñona] maceró sus carnes y atormentó su dignidad” (125, énfasis añadido). La malicia eufemística de estas palabras del narrador apunta precisamente al carácter cómico de un episodio que hunde a Luis de nuevo en el ridículo, sin que sepa cómo reaccionar si no es quejándose.

Otra modalidad es la mortificación verbal, con la que él mismo se agrede y se degrada. Nace del mismo sentimiento de culpa, aunque ahora, más que reconducirse, solo pretende desahogar su frustración y castigarse por faltar a sus propias expectativas, aplicándose insultos como “miserable pecador”, “inexperto de las astucias del demonio”, “poco firme y adiestrado” (81), “ser abominable” (119), “vil gusano, y no un hombre”, “oprobio”, “abyección de la Humanidad” o “hipócrita” (112). Es la misma motivación que lo lleva a consentir y a justificar el maltrato que recibe de Antoñona mediante confesiones de culpa y fantasías religiosas de tormento físico: “No me quejo, merezco esta broma brutal, dado que sea broma. Merezco que me atencen los demonios con tenazas hechas ascuas” (122). Estas prácticas de mortificación señalarían una anomalía inherente al ideal católico de masculinidad, pues no es al varón sino a la mujer a quien correspondería humillarse. Efectivamente, toda la serie de gestos y promesas de sometimiento que despliega Pepita tras el sexo

entre ambos no hacen más que ofrecer de ella una imagen tranquilizadora convencional, sustraída hasta entonces al conocimiento del lector. En él, la mortificación es signo de parálisis y derrota; en Pepita, lo es de regreso a la normalidad (Charnon-Deutsch 102–3; García Bajo, “Naturaleza” 73).

La única violencia legítima en el sacerdote es la ejercida sobre sí mismo; ante los demás, ha de mostrar docilidad y mansedumbre. Por eso Luis rechaza abiertamente las propuestas entusiasmadas de su padre para adiestrarlo en el manejo de tres instrumentos de violencia y penetración (la garrocha, el florete y la navaja), que él considera “extravagantes y harto impropios de un futuro sacerdote” (96). En sus palabras no hay crítica ni reproche alguno a su padre ni a otros hombres por el recurso a la violencia; únicamente la constatación de su impropiedad en un sacerdote. Más adelante, acudirá en sus oraciones a este mismo ideal eclesiástico como argumento para aplacar sus deseos de venganza por las burlas sufridas en el casino: “La ira es peor aún que la lascivia en los sacerdotes . . . ¡Ah, no, Dios mío! Voy a ser tu ministro; Tú eres un Dios de paz, y mi primera virtud debe ser la mansedumbre” (147). Esta definición de la “mansedumbre” como “primera virtud” del sacerdote resulta reveladora cuando se la compara con la noción de hombría en la cultura popular andaluza, donde “masculinidad significa valentía o coraje” y “la noción contraria se expresa por medio del adjetivo ‘manso’, que significa también sumiso y castrado” (Pitt-Rivers 45). Es justamente la misma palabra con que Luis describió a la mula sobre la que se sintió humillado (88), que luego aplicó al propio Lucero cuando logró que doblara “mansamente las rodillas haciendo una reverencia” (103), y que vuelve a incluir en la serie de imágenes con que trata de ensalzar la mansedumbre sacerdotal para justificar su derrota dialéctica ante el conde: “El sacerdote, el que va a ser sacerdote, debe ser humilde, pacífico, manso de corazón. No como la encina, que se levanta orgullosa hasta que el rayo la hiere, sino como las hierbecillas fragantes de las selvas y las modestas flores de los prados, que dan más suave y grato aroma cuando el villano las pisa” (147). La ironía autorral es evidente en esta exaltación femenina de hierbecillas y flores rematada por una ensoñación cristiana de martirio y humillación, que tan gráficamente contrasta con la imagen de orgullo y fortaleza viril que simboliza la encina.

Sin embargo, este exceso retórico en la defensa de la masculinidad clerical apunta a una cuestión problemática. Luis se encuentra en una situación de

conflicto entre dos requerimientos de actuación masculina incompatibles, que el narrador presenta como resultado de la represión de las cualidades naturales del personaje: “La sangre de su padre, que hervía en sus venas, le despertaba la cólera y le excitaba a ahorcar los hábitos . . . y dar luego su mercedo al señor Conde” (145–46). Todo parece indicar que Luis se está debatiendo entre ceder a esta efusión de cólera viril o someterse a una humildad forzada que trabaja contra su manera de ser y lo obliga a aplacar su rabia. Valera, en efecto, quiere llevarnos hacia la escenificación de un dilema entre naturaleza y artificio, obviando la confrontación entre dos ideales de masculinidad aparentemente irreconciliables que provocan en su personaje reacciones opuestas. Pues de la misma manera que el discurso católico inculca en él sentimientos de culpa y frustración, los requerimientos tradicionales del honor y la hombría explican, de igual modo, su cólera y su deseo de revancha.

Esta disparidad entre los modos de actuar de un sacerdote y los paradigmas de la hombría popular anuncia la presencia de un género intersticial que desdibuja los límites entre masculinidad y feminidad y que, por tanto, no puede de ningún modo optar a representar un ideal de masculinidad que pretenda ser hegemónico. Tal y como se representa en la novela, la figura del clérigo, lejos de encarnar la masculinidad sacra y ejemplar que pretende el discurso católico, se acerca más bien a una especie de *tercer género* caracterizado por comportamientos, actitudes y hábitos más afines a las mujeres que a los hombres. La obligación del celibato aparta a Luis de la competencia masculina por acceder al cuerpo de la mujer, con todo lo que ello comporta: preocupación por mantener su pureza sexual (Pitt-Rivers 45), reclusión en espacios interiores y exclusión del espacio público, ridículo homosocial, mortificación del cuerpo y rechazo categórico a la violencia. Hará falta que Luis se libere de esta máscara artificial y represiva —nos viene a decir Valera— para que hombres y mujeres recuperen el lugar que les corresponde y se establezca por fin lo que Judith Butler denomina la ficción regulatoria del binarismo heteronormativo (“Performative” 279), la restauración de un orden social liberal cimentado sobre una nítida separación entre ambos géneros (Verhoeven, “Neither Male” 40).

Una vez que Luis acepta de pleno su nueva identidad masculina, su relación con la violencia da un giro completo: deja de ejercerla sobre sí mismo y comienza a dirigirla hacia otros hombres. Lo que antes era inapropiado, ahora forma parte de un guion que sabe interpretar de manera intachable.

Como bien apunta el narrador, dicho cambio de identidad requiere su correspondiente cambio de conducta: “Don Luis, cuando iba a ser clérigo, *estuvo en su papel* no defendiendo a Pepita de los groseros insultos del conde de Genazahar sino con discursos morales”; pero “ahorcados ya los hábitos”, su nueva situación le planteaba el problema de tener “que *declarar* enseguida que Pepita era su novia y que iba a casarse con ella” (190, énfasis añadido). Es decir, Luis no se sentía obligado a desafiar al conde porque se fuera a casar con Pepita, sino porque tenía que hacerlo público. Al pelear por el buen nombre de Pepita, Luis pelea básicamente por el suyo propio como futuro cabeza de familia. El narrador deja claro que Luis “de sobra sabía que el duelo es usanza bárbara”, que su agresión al conde ni se compadecía con su “carácter pacífico” ni la necesitaba Pepita “para quedar limpia de todas las manchas de la calumnia” (190). Pero Luis sabía igualmente que su nueva posición social como marido de Pepita implicaba la escenificación pública de su disposición a agredir y arriesgar su vida para defender la reputación de ambos. En otras palabras, Luis no es violento porque exprese su masculinidad; es violento para apropiarse de ella y ajustarse al guion del papel que ha elegido.

Es verdad, sin embargo, que en las palabras del narrador se intuye cierto afán de desquite, cierto placer por liberarse de una máscara eclesial que, en su momento, no habría permitido a Luis, se nos dice, “romper la crisma al Conde desvergonzado” (190). La procedencia de este sentimiento y de estas palabras es equívoca: ¿viene de Luis, del narrador o del autor implícito? La respuesta es sencilla en su obviedad: se trata de una continuidad ideológica entre todos ellos que no necesita especificación. En cualquier caso, la aparente espontaneidad de la reacción violenta de Luis tras el insulto a su madre no debería ocultarnos su función ideológica dentro de un modelo de masculinidad que contempla esta agresión como algo natural, simplemente por su conformidad con el código de honor masculino. Actuando así, Luis pudo dejar claros los límites que exigiría a todo el mundo respecto a las mujeres de su familia, que era precisamente el motivo por el que había acudido al casino. Visto de esta manera, el duelo se revela como una forma de reconocimiento mutuo entre varones y un modo de marcar públicamente la posesión de la mujer, cuyo papel se limita al de objeto de disputa. Luis sabe que la hombría ha de ser revalidada ante otros hombres (Dorca 118), y que el desafío al conde le va a dar la oportunidad de ganarse el derecho a proteger el honor de Pepita y, por tanto, de reclamar sus pretensiones (y su autoridad) sobre ella.

Teatralidad heteronormativa

Estas cuatro cualidades de la masculinidad hegemónica que reivindica la novela no son evidentemente las únicas,⁵ pero muestran suficientemente el carácter contingente y teatral de ambas masculinidades y, por extensión, de toda identidad de género, definida no tanto por lo que uno *es* como por lo que uno *hace*. Luis, a fin de cuentas, es un personaje que decide cambiar de “personaje” y construirse de nuevo para ser otro y, curiosamente, lo único que necesita cambiar es su manera de actuar. Por otro lado, estas cuatro cualidades ponen de manifiesto también que la masculinidad hegemónica no es más que la escenificación de una figura de autoridad cuya función es naturalizar —es decir, legitimar— las relaciones jerárquicas de poder en una sociedad de tal modo que, en ella, autoridad y masculinidad se justifiquen y se impliquen mutuamente.

La resistencia épica de Luis a aceptar la autoridad y la herencia de su padre había supuesto un desafío al modelo de masculinidad que se esperaba de él en su calidad de hijo del cacique, de ahí la constante coerción social a la que se ve sometido desde su llegada al pueblo (Hoff 231–33). Si Luis triunfa finalmente entre los suyos es porque regresa al redil. El final feliz de la novela celebra la victoria de una masculinidad hegemónica que ha logrado imponerse sobre las reticencias iniciales de un personaje que se resistió en vano a ella. Este es precisamente el motivo por el que el cuestionamiento del celibato clerical no resulta en modo alguno transgresor ni inquieta realmente. Es cierto que las confidencias de Luis en sus cartas al deán tienen el efecto de desacralizar la figura del sacerdote al sacar a la luz su carnalidad y su deseo sexual y, en cierto modo, se anticipan a la medicalización del celibato de novelas posteriores (Tsuchiya 38), pero lo que se impugna realmente es una ejemplaridad masculina del pasado que ha dejado ya de ser hegemónica.⁶

5. A ellas se les podría añadir, entre otras, las siguientes: supresión de todo resto de feminidad interior, capacidad de control de su cuerpo y de sus emociones, aceptación del instinto y su sometimiento al contrato social mediante el matrimonio (García Bajo, “Naturaleza”), sumisión de la mujer al varón (Charnon-Deutsch, García Bajo “Naturaleza”), civilización del campo e integración en una comunidad local y nacional (Labanyi), contribución a la producción de riqueza y a la reproducción biológica y social mediante la familia nuclear y la transmisión de la herencia, etc.

6. Connell remonta la sustitución del ideal monástico y ascético de castidad por la heterosexualidad marital como forma más respetada de sexualidad a los inicios de la Reforma Protestante (186). No obstante, el programa reformista del krausismo —con el que simpatizó Valera—, cimentado en el matrimonio y en la familia nuclear, todavía era objeto de polémica con los neocatólicos (Abrahamson 228–231, 238–41; Labanyi 274, 284).

Y lo que es más importante, a lo largo de las cartas ha ido emergiendo una subjetividad reconfortantemente coherente en su anatomía, género y deseo heterosexual, lo que Butler denomina un “género inteligible” plenamente conforme con la ley heteronormativa (*Género* 72, 80, 99), que todos —autor, narrador y lectores— reconocen y aceptan sin necesidad de explicación. La novela descubre y a la vez afirma la virilidad del cuerpo que esconde la sotana y, al hacerlo, restaura la misma polaridad de género que la ambigüedad de la masculinidad clerical ponía en entredicho.

Obras citadas

- Abrahamson, Marshal R. “Krausism, *Pepita Jiménez* and the Divinization of Life.” *Letras Peninsulares*, vol. 4, no. 1, 1991, pp. 225–43.
- Art, Jan y Thomas Buerman. “Anticléricalisme et genre au XIXe siècle : le prêtre catholique, principal défi à l’image hégémonique de l’homme.” *Masculinités. Revue du groupe interdisciplinaire d’études sur les femmes et le genre*, vol. 27, 2009, pp. 323–37.
- Berlis, Angela. “Celibate or married priests? Polemical Gender Discourse in Nineteenth-Century Catholicism.” Patrick Pasture, Jan Art y Thomas Buerman, pp. 57–72.
- Bianchini, Andreina. “*Pepita Jiménez*, Ideology and Realism.” *Hispanófila*, vol. 98, 1990, pp. 33–51.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, 2007.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.
- . “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, editado por Sue-Ellen Case, John Hopkins UP, 1990, pp. 270–82.
- Charnon-Deutsch, Lou. “Gender-Specific Roles in *Pepita Jiménez*.” *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 19, no. 2, 1985, pp. 87–105.
- Connell, R. W. *Masculinities*. Polity, 2005.
- Dorca, Toni. “The Return of the Native: *Pepita Jiménez* as Provincial Idyll.” *Anales Galdosianos*, vol. 37, 2002, pp. 113–24.
- García Bajo, Gabriel. “La naturaleza domesticada en *Pepita Jiménez* de Juan Valera.” *Anales Galdosianos*, vol. 35, 2000, pp. 65–77.
- . “Misterio femenino y orden patriarcal en *Pepita Jiménez* de Juan Valera.” *Hispanófila*, vol. 162, 2011, pp. 13–30.
- Gilmore, David. *Hacerse hombre: concepciones culturales de la masculinidad*. Paidós, 1994.
- Godelier, Maurice. *La producción de grandes hombres: poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea*. Akal, 1986.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday, 1959.

- Hastings, Derek K. "Fears of a Feminized Church: Catholicism, Clerical Celibacy, and the Crisis of Masculinity in Wilhelmine Germany." *European History Quarterly*, vol. 38, no. 1, 2008, pp. 34–65.
- Hickey-Moody, Anna, y Timothy Laurie. "Masculinity and Ridicule." *Gender: Laughter*, editado por Bettina Papenburg, Macmillan, 2017, pp. 215–228.
- Hoff, Ruth J. "The Trouble with Truth, Gender, and Desire in *Pepita Jiménez*." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 35, no. 2, 2001, pp. 215–38.
- Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford UP, 2000.
- Liliequist, Jonas, y Anna Foka. "General Introduction." *Laughter, Humor and the (un) making of Gender: Historical and Cultural Perspectives*, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 1–3.
- Lott, Robert E. *Language and Psychology in Pepita Jiménez*. U of Illinois P, 1970.
- McKinney, Collin. "Enemigos de la virilidad: Sex, Masturbation, and Celibacy in Nineteenth Century Spain." *Prisma Social*, vol. 13, 2014, pp. 72–108.
- Pasture, Patrick. "Beyond the Feminization Thesis: Gendering the History of Christianity in the Nineteenth and Twentieth Centuries." Patrick Pasture, Jan Art y Thomas Buerman, pp. 7–34.
- Pasture, Patrick, Jan Art y Thomas Buerman. *Beyond the Feminization Thesis. Gender and Christianity in Modern Europe*, Leuven UP, 2012.
- Pitt-Rivers, Julian. "Honor y categoría social." *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, editado por J.G. Peristiany, Labor, 1968, pp. 21–75.
- Ruano de la Haza, José M. "La identidad del narrador de los *Paralipómenos* de *Pepita Jiménez*." *Juan Valera*, editado por Enrique Rubio Cremades, Taurus, 1990, pp. 245–62.
- Scott, Joan W. "Women and Religion in Nineteenth Century France." *Max Weber Lecture Series*, vol. 5, European University Institute, 2013.
- Tricou, Josselin. "Ainsi sont-ils ! Les prêtres catholiques face à la masculinité hégémonique." *LabTop Working Papers*, Vol. 4, 2015.
- Tsuchiya, Akiko. "Entre la ciencia y la pornografía: masculinidades abyectas y perversiones femeninas en la serie *El cura* (1885) de Eduardo López Bago." *Sexualidades periféricas. Consolidaciones literarias y filmicas en la España de fin del siglo XIX y fin de milenio*, editado por Nuria Godón y Michael Horswell, Fundamentos, 2016, pp. 35–62.
- Turner, Harriet S. "*Nescit labi virtus*: Authorial Self-Critique in *Pepita Jiménez*." *Romance Quarterly*, vol. 35, no. 3, 1988, pp. 347–57.
- Valera, Juan. *Pepita Jiménez*. Editado por Andrés Amorós, Espasa-Calpe, 1992.
- Vázquez García, Francisco. "La patologización del celibato en la medicina española (1820–1920)." *Asclepio*, vol. 70, no. 2, 2018. doi.org/10.3989/asclepio.2018.15
- Verhoeven, Timothy. "Neither Male nor Female: The Jesuit as Androgyne (1843–1870)." *Modern and Contemporary France*, vol. 16, no. 1, 2008, pp. 37–49.
- . "The Satyriasis Diagnosis: Anti-clerical Doctors and Celibate Priests in Nineteenth Century France." *French History*, vol. 26, no. 4, 2012, pp. 504–23.