Aproximación a las voces autodiegéticas de Emilia Pardo Bazán. Una lectura de *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*

Donatella Siviero
UNIVERSITÀ DI MESSINA
dsiviero@unime.it

(recibido novembro /2021, aceptado decembro/2021)

RESUMEN: El trabajo analiza los dispositivos pragmáticos de construcción de la voz narradora autodiegética en *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879) de Emilia Pardo Bazán. Se trata de la primera de las narraciones pardobazanianas en las que habla un 'yo' ficcional que tiene identidad distinta de la autora, pero que prentende ser reconocido como perteneciente al mundo referencial. En particular, se estudia el funcionamiento de los aparatos paratextuales de la novela.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán – Subjetividad literaria – Autobiografía – *Pascual López*.

ABSTRACT: This paper analyses the pragmatic devices employed in building the autodiegetic narratorial voice in Emilia Pardo Bazán's *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879). This is the first of the pardobazanian narratives in which a fictional 'I' speaks has a different identity from the author but seeks to be recognised as a subject belonging to the referential world. In particular, the functioning of the paratextual devices of are studied.

KEYWORDS: Pardo Bazán – Literary subjectivity – Autobiography – *Pascual López*.

A pesar de que en sus novelas Emilia Pardo Bazán privilegió la narración heterodiegética en tercera persona, no le fue indiferente la opción de la escritura autodiegética en la variante de voz autobiográfica simulada. Se trata de una modalidad narrativa que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, iría enriqueciendo de manera exponencial el panorama novelístico español (Caballé 1995; Escartín Gual 2010). El fenómeno de la difusión de las escrituras subjetivas simuladas es uno de los resultados de las transformaciones y evoluciones que la narrativa novelesca experimenta a lo largo de la Edad de Plata y está relacionado con la "crisis activa" del modo mimético-realista (Pérez de Ayala 1964: 88) y con el gran desarrollo decimonónico del género autobiográfico (Durán López 2004). La novela española va alejándose de la gran órbita realista y va inclinándose hacia la utilización de dispositivos cada vez más complejos y singulares para la creación de voces y perspectivas narrativas. Además, la atención de los novelistas va desplazándose de la

sociedad a los abismos y misterios del individuo, de la realidad exterior a una interior[1]. No solo la subjetividad se transforma en materia novelable, sino que, en varias ocasiones, serán los mismos personajes quienes contarán su propia historia en primera persona. Se asiste así a la aparición de un número considerable de novelas disfrazadas de diarios, memorias y epistolarios, obras que se acercan a la escritura autobiográfica y que cada vez tienen menos que ver con la idea de una arquitectura narrativa basada en la reproducción objetiva de la realidad social.

A través del dispositivo retórico de la simulada subjetividad autobiográfica, desde sus mundos posibles esos entes de ficción se presentan como si fueran seres reales y pretenden ser creídos como tales, a pesar de no tener identidad nominal con el autor del mundo referencial. Valga solo recordar, por citar algunos ejemplos, las diversas incursiones en el ámbito de la simulación y creación de identidades fingidas de reconocidos autores como Antonio Machado, Ramón María del Valle-Inclán, Pío Baroja y Miguel de Unamuno[2]. Se trata de un peculiar tipo de escritura que, con su clara "voluntad de subversión de los mecanismos convencionales del arte de la veracidad" (Rosell 2010: 108), rompe el horizonte de expectativas del lector y al mismo tiempo juega con él, le desafía exigiéndole constantemente una atenta cooperación intepretativa.

Así, los novelistas finiseculares aprovechan la fórmula de la subjetividad simulada, que por supuesto no era una novedad de la época[3], aplicándola a temáticas y sensibilidad modernas. En muchos casos, sus narraciones no se ajustan simplemente al molde de la novela autobiográfica 'pura'[4], sino que, a través de contaminaciones e hibridaciones genéricas, acaban configurándose como textos casi experimentales. Se trata de un fenómeno literario complejo, que la crítica ha empezado a estudiar en profundidad a partir de la segunda mitad del siglo pasado, llegando a desmentir uno de los repetidos lugares comunes acerca de la novela española de finales del diecinueve, es decir, su supuesta 'falta de inclinación' hacia la escritura subjetiva (Del Prado Biezma, Bravo Castillo, Picazo, 1994; Fernández Prieto, Hermosilla Álvarez 2004; Durán López 2004 y 2005)[5].

---

[1] No hay que perder de vista que "La última década del siglo XIX fue una época que cultivó un cierto narcisismo entre simbolistas, decadentes, prerrafaelitas..., y rindió culto al yo como criterio de valor estético y moral. La necesidad de 'mostrarse' –consecuencia de la actitud de rebeldía surgida con la modernidad– se convirtió en tendencia de la Europa finisecular que usó el yo como un desplante ante la sociedad. El resultado fue una literatura de ensimismamiento, intimismo o egolatría" (Escartín Gual 2010: 5).

[2] Huelga recordar que, pasada ya la Edad de Plata, otros siguieron dedicándose a la poética de la falsificación del yo, como Gonzalo Torrente Ballester y, sobre todo, Max Aub (Rosell 2017).

[3] Piénsese tan solo a un ilustre antepasado, *Lazarillo de Tormes*, una novela estructurada engañosamente como una verdadera larga carta que el tal Lázaro, que se presenta como un ser real, escribe a petición del misterioso interlocutor Vuestra Merced. La ficción del anónimo autor, creador del ficcional yo narrador, está bien sustentada por un paratexto en el que ningún elemento desmiente la presunción de veracidad.

[4] A propósito de la relación entre novela y género autobiográfico, cabe introducir una distinción entre una novela, digamos, autobiográfica pura y una novela que se podría definir autobiográfica simuladamente desficcionalizada, que es la que conoce cierto desarrollo en la Edad de Plata. Mientras que la primera se distingue de la autobiografía por el aspecto pragmático del carácter abiertamente ficcional del narrador, en la segunda se ponen en marcha una serie de recursos de desficcionalización que intentan disimular su estatuto de narrativa de invención e imprimir un sello de autenticidad al relato (Siviero 2011).

[5] Recuerda Santiáñez que "la abundancia de autobiografías, reales o ficticias […] destaca en la narrativa del fin de siglo respecto a las décadas anteriores. […] En años posteriores, la novela vanguardista manifestaría un interés extraordinario por la narrativa autodiegética" (2002: 255-256).

Esta breve premisa sirve para contextualizar los relatos novelescos de Emilia Pardo Bazán que se presentan como si se tratase de verdaderos escritos autobiográficos, a pesar de que los narradores son unos falsos 'yoes' cuya identidad no coincide con la de la autora y que, por consiguiente, se adscriben a la modalidad de la falsa subjetividad. El corpus al que me refiero se compone de nueve novelas: cuatro en las que las voces autodiegéticas comparten la narración con una voz extradiegética en tercera persona y cinco en las que solo habla un yo autodiegético. Al primer grupo pertenecen *Insolación* (1889), *Misterio* (1902), *La Quimera* (1905) y *Dulce dueño* (1911); al segundo *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879), *Una cristiana-La prueba* (1890)[6], las dos novelas del ciclo de Adán y Eva, *Doña Milagros* (1894) y *Memorias de un solterón* (1896), y *La sirena negra* (1908)[7]. En todas ellas, aunque en cada una de manera peculiar, la construcción de narradores elusivos, ambiguos, sospechosos, en una palabra, no fidedignos, así como el juego de simulada desficcionalización que se pone en marcha el caso de la novela que analizaré más adelante, o sea *Pascual López*, permiten vislumbrar ya aquella incertidumbre epistemológica que sería una de las peculiaridades de la narrativa de la primera mitad del siglo XX (Santiáñez-Tió 1994). Se puede afirmar, por lo tanto, que en dicho corpus la escritora ensaya unas técnicas que son ya de un indudable sabor modernista[8].

En el caso de las novelas del primer grupo, que podríamos definir de autodiégesis parcial, las voces en primera persona se alternan y entrecruzan con la voz en tercera persona y van a conformar un interesante engranaje polifónico. Repasemos rápidamente la estructura de cada una de ellas. En *Insolación* un irónico narrador omnisciente abre el primer capítulo in medias res para luego dejar la palabra a la protagonista Asís que cuenta su aventura desde su punto de vista desde el capítulo II hasta el VIII; la voz en tercera persona vuelve a tomar el hilo de la narración a partir del capítulo IX y hasta el último, el XXII. En la segunda parte de *Misterio* aparece la relación autobiográfica del personaje Guillermo Dorff escrita por él mismo y que lee otro personaje, Renato de Brezé[9]. En *La Quimera* se alternan una voz omnisciente y las voces autodiegéticas de tres personajes: el pintor Silvio Lago, la vizcondesa Clara Ayamonte y el doctor Mariano Luz. El primero habla a través de las páginas de un libro de memorias y de las cartas que, a lo largo de su viaje a los Países Bajos, envía a su protectora Minia Dumbría. Asimismo, las voces de la vizcondesa y el doctor se oyen a través de un intercambio epistolar entre los dos. Además, Clara es autora de las "Cuatro meditaciones" ("En la sombra", "La escala", "Las lágrimas",

---

[6] Los dos títulos *Una cristiana y La prueba*, como es sabido, se consideran una única novela en dos partes.

[7] Según Hemingway, "the first-person method was, for [Pardo Bazán], essential to the kind of psychological novel in which the characters reveal the secrets of their inner lives" (1983: 70). Para Tolliver el uso de la primera persona es una especie de 'ventriloquía' (1998: 292).

[8] Desde hace tiempo los estudios pardobazanianos han dejado de lado las interpretaciones únicamente en clave realnaturalista de la producción de la escritora, arrojando nueva luz sobre su producción y demostrando lo reductivo que era asociar de manera rígida y automática los marbetes de realismo y naturalismo a su obra. No es una casualidad si el título de la exposición organizada por la Biblioteca Nacional de España con la que se le rindió homenaje en 2021, año del centenario de su muerte, haya sido *El reto de la modernidad:* la intención de los organizadores era dejar claro lo modernos que fueron los retos de la escritora.

[9] La narración contenida en dicho manuscrito, que se dice autógrafo, ocupa los capítulos del II al IV y luego parte de los VI, IX, XI y XII.

"Canción de boda"), una especie de monólogo interior sobre su conversión espiritual que la llevará a entrar en un convento de carmelitas[10]. En *Dulce dueño* la voz narradora, desde el capítulo II hasta el último pertenece a la protagonista Lina Mascareñas; solo al final se descubre que se trata de una especie de diario íntimo de la protagonista[11]. En estas novelas, el uso del subjetivismo y de la alternancia de focalización deja entrever una cierta voluntad por parte de la escritora de construir sus mundos ficcionales ensayando recursos descriptivo-narrativos un tanto alejados de los del modo mimético-realista. Lo cual puede resultar un indicio de su consonancia con el cambio de paradigma que, con la "gente nueva". empezaría a producirse en la novela finisecular y, por consiguiente, la modernidad de la estética pardobazaniana.

Por lo que atañe a las cinco novelas del segundo grupo, el sujeto de la enunciación que tiene relación de identidad con el sujeto enunciado pero no con la autora empírica es siempre masculino. En *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, como se verá, es el estudiante de medicina del título que narra su sus vivencias entre picarescas y fantásticas. En *Una cristiana-La prueba* la voz narradora pertenece a Salustio Meléndez Unceda, otro estudiante, en este caso de ingeniería, que cuenta restrospectivamente su enamoramiento por Carmiña, que será la mujer de su tío. En *Doña Milagros* el narrador que habla en primera persona y cuenta sus avatares familiares es Benicio Neira, aunque en realidad el relato resulta ser obra de una escritora y, por tanto, fruto de un juego metaficcional. Efectivamente, en el alegórico "Prólogo en el cielo" el lector asiste a un diálogo dramático entre tres voces, el Héroe, la Voz del Espíritu de Dios y el Angelito. El Héroe ha llegado a las puertas del cielo pero todavía no puede entrar porque, le dice el Espíritu de Dios, "aún te queda una penitencia que cumplir. Antes de entrar en el goce de la beatitud, bajarás otra vez a la tierra y escribirás tu historia, para bien de algunos de tus semejantes" (Pardo Bazán 1999: 576) y le ordena que cuente su vida en forma novelesca. Al Héroe, desesperado porque, afirma, no es novelista y no sabe qué hacer, le ayuda el Angelito, un hijo suyo muerto de niño. El Angelito le dice: "Tú no tienes que escribir la novela. Basta con que la inspires. Yo te llevo a casa de un novelista de profesión; te acercas a su oído y susurras 'Mire usted, cuando vivía hice esto, aquello y lo otro; pensé así, sentí asado...'. Y basta. Él se encargará del resto" (Padro Bazán 1999: 578). Así, las dos almas se introducen en casa de una escritora, que es la que escribirá la (falsa) autobiografía, aunque de forma inconclusa. En la sucesiva novela del ciclo, *Memorias de un solterón*, el personaje-narrador Mauro Pareja cuenta un trozo de su propia existencia. Puesto que

[10] En los capítulos I y 6, cuyo título es "Alborada", y los 3 y 5, cuyo título es "París" habla solo el narrador en tercera persona. En el capítulo II, "Madrid", la narración heterodiegética va alternándose con las "Hojas de memorias del libro de Silvio Lago", el breve epistolario entre Clara Ayamonte y el Dr. Luz, y las cuatro "Meditaciones" de la vizcondesa. El capítulo IV, "Intermedio artístico", es la relación del viaje de Lago por los Países Bajos escrita por él mismo en forma de cartas a Minia.

[11] Lina escribe explícitamente en la V y última parte del capítulo VII: "En este asilo, donde me recluyeron, escribo estos apuntes, que nadie verá, y sólo yo repaso, por gusto de convencerme de que estoy cuerda, sana de alma y de cuerpo, y que, por la voluntad de quien puede, soy lo que nunca había sido: feliz" (Pardo Bazán 1989: 296).

su biografía se entrecruza con la de Neira[12], Pareja acaba completando también el relato de la vida de aquel, huelga decir desde su punto de vista. La voz narradora de *La sirena negra* pertenece a la del aristocrático Gaspar Montenegro, un personaje que de profundas inquietudes que se ajusta al modelo de dandi decadente finisecular (Thion Soriano-Mollá 2012), pero de una gran complejidad psicológica (Bardavío Estevan 2022).

Quizá la más sorprendente de las novelas de este último grupo, desde el punto de vista estructural, resulta *Pascual López*, sobre todo por tratarse de la primera que publica Pardo Bazán. Salió en 1879 primero en ocho entregas, en los números del 271 al 278 de *Revista de España*, y luego en volumen, ese mismo año, por la Tipografía Montoya de Madrid[13]. A pesar de que es indudablemente una obra de juventud, es sumamente interesante ya que se presenta como un refinado ejemplo de hibridación de varias modalidades narrativas (González Herran y Patiño Eirín 1996). En efecto, el código narrativo autobiográfico se entremezcla con el picaresco y el fantástico, creando un entramado de casi ciencia-ficción; además, el ambiente en el que se desarrolla la acción es de clara filiación gótica (García Candeira 2017).

El análisis de los elementos peritextuales de *Pascual López*, como veremos inmediatamente, nos confirmará que las estrategias que se ponen en marcha en los umbrales implican directamente al lector y le requieren una forma de descodificación activa como la que le exigiría mucha de la novelística modernista[14]. Efectivamente, la novela se abre con un peritexto que se revela sumamente interesante. Se trata de un prefacio autoral auténtico, fechado en Santiago, el 16 de abril 1879 y, en el caso de la primera entrega publicada en *Revista de España*, firmado por la autora con nombre y apellido. A pesar de que en la edición en volumen la firma desaparece, el lector no duda en identificar el yo prologuista con el nombre que se lee tanto en la cubierta como en la portada, dado que el sujeto enunciador habla de sí como de "autora" de la "novela sencilla" que está prologando (Pardo Bazán 1879: 7)[15].

En general, el emisor de en un prefacio autoral auténtico da una serie de explicaciones sobre la composición de la obra y sobre cómo nació, argumenta acerca del porqué debe leerse y, sobre todo, da instrucciones respeto a cómo leerla, poniendo en marcha unos mecanismos persuasivos cuyo fin es activar la *captatio benevolentiae* del lector-destinatario.

---

[12] A propósito de la relación entre las dos novelas, Cardona señalaba algunas inconguencias narrativas en ellas, afirmando que estas "le han añadido […] un aire de modernidad. Leyéndolas ahora encontramos en estas incongruencias una especie de juego de la autora con el lector que nos obliga a formular preguntas que, a su vez, nos llevan al meollo del asunto" (1999: 62-63).

[13] Guarino recuerda que "il romanzo ebbe una fortuna editoriale abbastanza interessante. Fu rieditato in volume nel 1889 con una nuova prefazione della stessa autrice e un corredo di recensioni apparse immediatamente a ridosso della prima uscita […] Venne poi ripubblicato nel 1905 in un'edizione anglosassone, con il testo originale, una prefazione in inglese e un glossario finale dei termini spagnoli di difficile comprensione" (Guarino 2020: 21-22).

[14] A este propósito, Grasso afirma que el personaje pardozaniano "non compie un regolare e canonico percorso d'inserimento nel mondo: eppure il resoconto confuso e precario della sua vita all'insegna del fallimento, in netto anticipo rispetto a quella dei suoi discendenti letterari primonovecenteschi, sembra essere già bastevole per sé, indispensabile per orientarsi negli abissi dell''io'" (Grasso 2019: 276).

[15] Cito por la edición de 1879, adaptando el texto a las normas actuales y confrontándolo con la primera publicación por entregas de *Revista de España.* El ejemplar se encuentra digitalizado en la BNE y lleva una dedicatoria autógrafa de la autora a Ventura Ruiz Aguilera.

Este último, por consiguiente, extrae del prólogo autoral auténtico orientaciones respecto al género de la obra y al tipo de comunicación que tendrá lugar y se dispone a leerla según estas indicaciones[16]. El prefacio de *Pascual López* parecería seguir bastante de cerca el modelo retórico tradicional de prólogo autoral auténtico, pues incluye explicaciones relativas a la composición de la obra y relata cómo se le ocurrió a la autora escribir la historia, pero a fin de cuentas lo que hace es, en cierta manera, desafiar la inteligencia del lector. El yo que habla proporciona a su interlocutor pistas engañosas y, en lugar de situarle en una posición clara para estipular un contrato estable, hace todo lo posible por colocarle en una situación ambigua, entre afirmaciones y negaciones en cadena, flotando voluntariamente entre asunción y denegación de autoridad respeto a la obra que está presentando.

Tras hablar brevemente y en general de la función de los prefacios, anotando que "Siempre que el prólogo ponga al lector en camino de leer con más provecho la obra, diré que es acertada añadidura o complemento indispensable", la prologuista escribe lo siguiente: "En vista de todo lo ya apuntado, consideré que no teniendo *Pascual López* mayores ínfulas que de novela sencilla y más o menos entretenida, bastábanle para introducción unos renglones de su propia autora" (Pardo Bazán 1879: 7). Aquí, pues, hay dos claras referencias al género de la obra y a la relación que respecto a ella tiene quien está hablando. A la narración se le define 'novela', o sea, obra de ficción; su autora es Emilia Pardo Bazán, que en el caso de la primera entrega de *Revista de España* firma el prólogo y cuyo nombre, en el caso del libro, aparece en la cubierta y la portada. De acuerdo con dichas indicaciones, el nombre masculino que sirve de título así como el subtítulo remático, que aparece entre paréntesis, son elementos ficcionales, puesto que designan la novela creación de Emilia Pardo Bazán. Sin embargo, a renglón seguido la prologuista declara:

> *Pascual López* es el extracto, atinado y puesto en orden, de los apuntes autobiográficos de un estudiante de medicina en la insigne escuela compostelana. Por antojárseme que las aventuras, comunes unas y extraordinarias otras, del pobre mozo, alcanzan a proporcionar con su lectura un rato de solaz al que las repase, me tomé el trabajo de corregir y enmendar las confusas notas, de esclarecer algunos puntos oscuros y mal explicados que advertí en ellas, de apoderarme de las ideas del estudiante, desenvolviéndolas, de acortar hartas divagaciones, y de reemplazar el estilo no muy castizo con el mío, que, sin ser inmejorable, aventaja extraordinariamente al de mi protagonista. Agradome la tarea de pergeñar y dar forma a las sueltas hojas del diario de *Pascual López* [...] (Pardo Bazán 1879: 7).

Estas afirmaciones crean una especie de corto circuito entre dos propuestas de pactos de lectura antagónicos: por un lado, habría el pacto de ficción, que la palabra "novela" presupone; por el otro, la referencia a un preexistente manuscrito de un tal Pascual López, o sea, a los "apuntes autobiográficos", las "confusas notas", y las "sueltas hojas de diario"

[16] Sobre las funciones del prólogo autoral auténtico es todavía una referencia ineludible el clásico estudio de Genette 1987: 182-218.

del estudiante, deja vislumbrar la propuesta de un pacto autobiográfico, sustentado también por la referencia del subtítulo al género de la "autobiografía". Efectivamente, en un primer momento la voz autoral, al hablar de 'novela' y de 'mi protagonista', parece asumir sobre sí toda la responsabilidad de la creación del personaje Pascual López y de su mundo ficcional, con lo cual la primera propuesta parece ser la de un pacto novelesco. Sin embargo, inmediatamente después limita dicha responsabilidad, declarándose simplemente editora, correctora y trasmisora de los "apuntes informes y sin estilo del estudiante" y, por lo tanto, en cierta manera nega su autoridad, además sin explicar cómo las páginas del prototexto han llegado a sus manos. A propósito del manuscrito preexistente, el uso del mencionado recurso que en teoría tendría que desficcionalizar el relato creando verosimilitud y garantizando su autenticidad, en realidad hace el efecto contrario. Como es sabido, el largo uso del tópico para encubrir la ficcionalidad de una obra en la tradición occidental (Farnetti 2005) le ha transformando de dispositivo de autentificación en signo distintivo de lo novelesco (Hermann y Hallyn 1999; Baquero Escudero 2007).

Por si fuera poco, la secuencia de afirmaciones y negaciones que desorientan por su alto grado de ambigüedad sigue en la parte final del texto prologal, donde el discurso de la voz autoral procede de manera casi enigmática, entre otras tentativas de desficcionalización y asunciones de responsabilidad.

La cita es un poco larga, pero me parece indispensable reproducirla:

> Por si algún crítico, de estos que se empeñan en profundizar el sentido de los libros más que sus mismos autores, se dedica a inquirir cuál sea mi propósito y qué es lo que quiero significar con la autobiografía de mi estudiante, haré una salvedad, anticipando la única explicación que me es posible ofrecer a los asiduos destiladores de quinta esencia. Sin que yo me atreva a terciar en la acalorada polémica, a cada paso rediviva, del *arte docente* y el *arte desinteresado* (cuestión abstrusa que me pone miedo cerval con recordarla solo), diré que creo que toda obra bella eleva y enseña de por sí, sin que el autor pretenda añadir a la belleza la lección. Mas el punto estriba cabalmente en que sea bella la obra. ¿Lo es mi novela? No estoy autorizada para decirlo: mi voto es recusable. De encerrar *Pascual López*, en su género, alguna verdadera belleza, contendría también alguna enseñanza. De no, las enseñanzas que tratase de inculcar alcanzarían solo a hacer más tediosa la novela. Claro está que en mi pensamiento alguna significación moral tienen los personajes de la obra; pero si he andado tan torpe en el arreglo y refundición de los apuntes de *Pascual López* que no logre que el lector inteligente y discreto saque la consecuencia de lo que lee, prefiero callármela, no sea que me arguya con que, puesto que la quise decir, debí haberla dicho (Pardo Bazán 1879: 8-9).

Como se puede apreciar, la voz autoral vuelve a afirmar la condición ficcional de la obra, ya que por dos veces la define "novela", pero al mismo tiempo hace referencia a que ésta no es una invención sino fruto del trabajo de arreglo y refundición de un prototexto, o sea los apuntes originales del autobiógrafo Pascual López. Se finge, pues, que la narración se basa en el contenido histórico y verídico del manuscrito del que la autora simula ser editora. Está claro que la apelación directa al lector inteligente y discreto, que es en primer lugar un guiño intertextual a los prólogos cervantinos –tanto del *Quijote* como de las *Novelas ejemplares*–, es al mismo tiempo un guiño al interlocutor, una invitación a

que este suspenda su incredulidad y colabore en la creación de la que será la "verdadera cuanto inverosímil historia" de Pascual, como el mismo yo autodiegético afirma en el exordio del primer capítulo (Pardo Bazán 1879: 11). *Pascual López*, pues, es una novela del yo al mismo tiempo verdadera e inverosímil, que bajo el signo de la simulación y de la ambigüedad, se coloca entre dos pactos. El manejo intencionado en el peritexto de informaciones que parecen contradecirse entre ellas pone en marcha un inteligente juego a través del que se propone al lector, de ayer y de hoy, una especie de 'pacto ambiguo': la obra sería, pues, uno de aquellos relatos novelescos que "constituyen un caso límite del protocolo y de las reglas de funcionamiento de los dos grandes pactos narrativos", colocándose así en un territorio que es "un amplio laboratorio de experimentación literaria" (Alberca 2007: 69-70).

Para acabar, quisiera volver muy brevemente al subtítulo remático de la obra para señalar que se trata de otro elemento de novedad. Según George Gusdorf (1975), el término "autobiografía" es relativamente moderno, ya que aparecería por primera vez en 1798 usado por Fréderic Schlegel. En la España de la segunda mitad del siglo XIX es todavía un neologismo, si se considera que el primer diccionario a dar entrada al lema parece ser el *Diccionario de la lengua española* de Joaquín Ramón Domínguez publicado en 1846-47. Pues bien, es muy probable que la primera vez que la palabra se utilizó en el ámbito lingüístico español para designar una obra de creación literaria ficcional fue exactamente en *Pascual López* (López García 2009). Si la relación dialógica que el texto prologal establece con el lector ya permite entrever cierto 'aire de familia' entre esta novela y la que será la innovadora narrativa finisecular, el subtítulo es un indicio más de lo avanzados que eran los conocimientos y las ideas de la escritora. La cual cerraba el prólogo que acabamos de analizar afirmando con modestia, por supuesto falsa: "Terminaré declarando con sinceridad que, a pesar del amor que inspiran los hijos del entendimiento, no me sorprenderá que esta obra se sumerja en el golfo del olvido, donde anualmente caen tantos libros, quizás más sazonados, gustosos y amenos que *Pascual López*" (Pardo Bazán 1879: 9). Nada de olvido, puesto que en el siglo XXI continuamos hablando de la obra y de las posibles lecturas que sigue ofreciendo.

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Baquero Escudero, Ana (2007): "Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado", *Estudios Románicos*, 17 (2), pp. 249-260. [on line]

Bardavío Estevan, Susana (2022): "Un estado de la conciencia contemporánea": género y moral en *La sirena negra* de Emilia Pardo Bazán", *Neophilologus* 106, pp. 39–56.

Caballé, Ana (1995): *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul.

Cardona, Rodolfo (1999): "Ciclo Adán y Eva: la autobiografía de don Benicio Neira en versión de Emilia Pardo Bazán", en Anthony H. Clarke (ed.): *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno. In memoriam Maurice Hemingwa*y, Exter, University of Exter Press, pp. 61-74.

Del Prado Biezma, Javier, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo, eds. (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Durán López, Fernando (2004): "La autobiografía plural en la segunda mitad del siglo XIX", en Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.): *Autobiografía en España: un balance. Actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Madrid, Visor, pp. 381-390.

_____ (2005): "Realidades y prejuicios sobre la autobiografía española del siglo XVIII y principios del XIX", en Christian von Tschilschke y Andreas Gelz (eds.): *Literatura – Cultura – Media – Lengua. Nuevos planteamientos de la investigación del siglo XVIII en España e Hispanoamérica*, Frankfurt, Peter Lang, Europäische Verlag der Wissenschaften (Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache, 17), pp. 163-175.

Escartín Gual, Montserrat (2010): "Del autoconocimiento a la autoficción", *Ínsula*, núm. 760, abril, pp. 5-12. [en línea]

Farnetti, Monica (2005): *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione,* Firenze, Società Editrice Fiorentina.

Fernández Prieto, Celia y María Ángeles Hermosilla Álvarez, eds. (2004): *Autobiografía en España: un balance. Actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, Madrid, Visor.

García Candeira, Margarita (2017): "¿Santiago de Compostela, ciudad gótica?: lo siniestro y lo decadente en *Pascual López", RILCE Revista de filología hispánica*, 35.2, pp. 478-500.

Genette, Gérard (1987): *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

González Herrán, José Manuel y Cristina Patiño Eirín (1996): "Introducción" a Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, eds. José Manuel Gonazález Herrán y Cristina Patiño Eirín, Santiago de Compostela, Ara Solis-Consorcio de Santiago, 1996, pp. 9-48.

Grasso, Ida (2019): "Essere Pascual López ovvero Andrés Hurtado. Paradigmi clinici e forme della scrittura autobiografica nel romanzo spagnolo tra Otto e Novecento", *Ticontre. Teoria, testo, traduzione*, núm. 11, pp. 265-282. [en línea]

Guarino, Augusto (2020): "L'università nel romanzo realista spagnolo. Il caso di *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* di Emilia Pardo Bazán", en Jana Altmanova, Laura Cannavacciuolo, Marco Ottaiano, Katherine E. Russo (eds.):

Across the university. Linguaggi, narrazioni, rappresentazioni del mondo accademico, Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 19-32.

Gusdorf, George (1975): "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 6, pp. 957-1002.

Herman, Jean y Fernand Hallyn eds. (1999): *Le topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, Louvain-Paris, Éditions Peeters.

Hemingway, Maurice (1983): *Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist,* Cambridge, University Press.

López García, Félix (2009): "De la entrada de la voz *autobiografía* en España y su aplicación al ámbito de la literatura (1854-1898)", *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XII, núm. 2, pp. 5-27.

Pardo Bazán, Emilia (1879): *Pascual López (Autobiografía de un estudiante de medicina)*, Madrid: Montoya y compañía. [on line]

_____ (1999): Doña Milagros [1894], en *Obras Completas. Novelas*, eds. Darío. Villanueva y José Manuel González Herrán, 5 vols., Madrid, Biblioteca Castro, vol. III, pp. 575-776.

_____ (1989): *Dulce dueño* [1911], ed. Marina Mayoral, Madrid, Castalia.

Pérez de Ayala, Ramón (1964): *Ante Azorín*, ed. José García Mercadal, Madrid, Biblioteca Nueva.

Rosell, Maria (2010): "El yo híbrido: la autobiografía como materia novelable en algunas novelas de artista", en Élisabeth Delrue (ed.): *Le roman espagnol* entre 1880 et 1920, Paris, Indigo, pp. 107123.

_____ (2017): *Max Aub y la falsificación en narrativa contemporánea*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Salamanca.

Santiáñez Tió, Nil (1994): "Entre el realismo y el modernismo: voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana - La prueba (1890)", Castilla. Estudios de literatura*, núm. 19, pp. 187-205.

_____ (2002): *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica.

Siviero, Donatella (2011): "Sconfinamenti tra generi nella narrativa spagnola tra Otto e Novecento: alcuni esempi", *Enthymema*, núm. 4, pp. 94-106. [en línea]

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2012): "*La sirena negra* y Gaspar de Montenegro, hacia el descubrimiento del personaje oscuro de Emilia Pardo Bazán", en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.): *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio, pp.157–165.

Tolliver, Joyce (1998): *Cigar smoke and violet water: Gendered discourse in the stories of Emilia Pardo Bazán*, Lewisburg, Bucknell University Press, Associated University Presses.