

FRANCAMENTE, NATURALMENTE: JOSÉ IDO DEL SAGRARIO. EL CAMINO DESDE LA NOVELA HACIA LA HISTORIA A TRAVÉS DE UN PERSONAJE CHIFLADO

FRANCAMENTE, NATURALMENTE: JOSÉ IDO DEL SAGRARIO. THE PATH FROM NOVEL TO HISTORY THROUGH A CRAZY CHARACTER

*Miguel Gallego Roca**

RESUMEN

Como ocurre con tantos otros personajes de las novelas de Galdós publicadas en la década de los ochenta, José Ido del Sagrario es un personaje recurrente que desempeña una función auxiliar en la imaginación novelesca. Más o menos sensato, más o menos chiflado, acompaña la deriva argumental apuntando lecturas folletinescas de la realidad.

En *Fortunata y Jacinta*, donde ya aparece completamente trastornado, cumple la función de “dueño del secreto”. Previamente, en *El doctor Centeno*, *Lo prohibido* y *Tormento*, Ido desempeña diversos oficios siempre relacionados con la escritura y lo escrito (maestro de primeras letras, tenedor de libros, escritor de folletines o ayudante de un memorialista) y su grado de chiflatura evoluciona desde la aparente sensatez hasta la paranoia con evidentes síntomas físicos. Menor atención ha prestado la crítica a la aparición de este personaje en la última serie, la quinta, de los *Episodios Nacionales*, donde Galdós trata de narrar la historia de España de las últimas décadas del XIX ensayando una prosa grotesca cercana al esperpento.

PALABRAS CLAVE: Literatura, crítica literaria, novela, locura.

ABSTRACT

As it happens with other characters in the novels of Galdós published in the eighties, José Ido del Sagrario is a recurring character who plays a supporting role in the romantic imagination. More or less sensible, more or less crazy, he always points romantic drifts in his readings of reality. In *Fortunata y Jacinta*, where he appears completely deranged, serves as a “master secret”. Previously in *El doctor Centeno*, *Lo prohibido* and *Tormento*, Ido always plays various trades related to writing and the writing (teacher, bookkeeper, assistant writer of serials or memoirs), his grade of craziness evolves from apparent sense to paranoia with obvious physical symptoms. Less attention has been paid by the critics to the emergence of this character in the last series, the fifth, of the *Episodios Nacionales*, where Galdós is narrating the history of Spain in the last decades of the nineteenth century rehearsing a grotesque prose close to absurdity of the “esperpento”.

KEYWORDS: Literature, Literatura review, novel, madness.

La última etapa de la obra de Benito Pérez Galdós, escrita ya entrado el siglo XX, ha sido objeto de diversas interpretaciones. Hay quienes ven en esas obras el síntoma de una decadencia intelectual o el anuncio de la inminente senilidad. Es cierto que empezó a tener problemas de visión y se vio obligado a tener que dictar sus obras, lo que, sin duda, debió afectar a su estilo y al método compositivo. Otros, sin embargo, interpretan ese periodo como el resultado de un profundo desencanto tan literario como político, pues parece indiscutible que Galdós confiaba en la dimensión política del arte de la novela, confianza que se va desmoronando conforme constata la imposibilidad de una verdadera revolución en España. Este último Galdós, el dramaturgo ‘espiritualista’ que desembarca en el siglo XX con el éxito de *Electra* (1901) y continúa con la adaptación a escena de algunas de sus novelas dialogadas como *El abuelo* (1904) o *Cassandra* (1910), en las que son decisivos los conflictos de la legitimidad, además de desarrollar el irracionalismo expresivo y la trama onírica en novelas como *El caballero encantado* o *La razón de la sinrazón* (ambas de 1909), puede que sea el producto de una radicalidad tanto estética como política. De este último parecer es Francisco Caudet en su prólogo a la última edición de la Quinta serie de los *Episodios Nacionales*. Allí retoma algunas ideas de Joaquín Casaldueiro sobre el

* Universidad de Almería.

desprecio que el último Galdós empieza a sentir hacia la clase social a la que pertenecía, esa clase media que se ha demostrado incapaz de haber afrontado el espíritu trágico que toda revolución exige. Así deberíamos interpretar el último párrafo de *Cánovas*, el párrafo que cierra todos sus *Episodios Nacionales*. Es *Mariclío*, la Historia, quien habla y manifiesta su aburrimiento con los españoles:

Alarmante es la palabra Revolución. Pero si no inventáis otra menos aterradora, no tendréis más remedio que usarla los que no queráis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu nación. Declaraos revolucionarios, díscolos si os parece mejor esta palabra, contumaces en la rebeldía. En la situación a que llegaréis andando los años, el ideal revolucionario, la actitud indómita si queréis, constituirán el único síntoma de vida. Siga el lenguaje de los bobos llamando paz a lo que en realidad es consunción y acabamiento... Sed constantes en la protesta, sed viriles, románticos, y mientras no vengáis a la muerte, no os ocupéis de *Mariclío*... Yo, que ya me siento demasiado clásica, me aburro... me duermo... (Pérez Galdós: 2007, 1465).

En su última y deslumbrante colección de ensayos, Edward Said abordó lo que Adorno llamó «el estilo tardío» al hablar de las composiciones del último Beethoven. Los desencantos, desequilibrios, desarmonías e inestabilidades que caracterizan la obra final de un artista son interpretados por Said como pruebas de una mayor apertura a la radicalidad. Creo que las conclusiones de Said son muy pertinentes a la hora de interpretar el estilo del último Galdós. El estilo tardío sería el momento en que el artista abandona la comunicación con el orden social establecido y alcanza una relación contradictoria y alienada con él. Said considera ese momento como una forma de exilio: «Lo tardío es una suerte de exilio autoimpuesto que llega después y sobrevive a lo que en general es aceptable» (Said: 2007, 8).

La necesidad de una revolución total es la idea que sitúa a Galdós en un exilio voluntario, pero no es una conclusión repentina, es una idea que va cuajando poco a poco en las novelas de la Serie contemporánea. En *El doctor Centeno* defiende la posibilidad de una «catástrofe total», es cierto que esa defensa se produce en el entorno del desventurado Miquis, pero, curiosamente, su defensa se basa en la necesidad de redimir de la Historia de España a personajes como Ido, empeñados en la educación de las nuevas generaciones sin ningún resultado práctico:

¡Y que él, hombre capaz de enseñar a escribir al pilón de la Puerta del Sol, no tuviese qué comer...! ¡Qué anomalías, y qué absurdos, y qué contrasentido tan desconsolador! ¿Pero esto era una nación o una horda? Ido se inclinaba a creer que fuera una piara de empleados, una manada de cesantes y una gavilla de pretendientes... Por todas partes no se oía otra cosa sino que se iba a armar la gorda, y D. José... francamente... le pedía a Dios que se armara lo más pronto posible y que hubiera una catástrofe tal, que todo se volviese patas arriba, y que viéramos a los generales y ministros yendo a esperar a los Reyes, y a los aguadores sentados en las poltronas... ¡ajajá! Porque la vuelta tenía que ser grande para que el país se desasnara (Pérez Galdós: 1973, 1424-1425).

Son los proyectos reformistas de la Institución Libre de Enseñanza los que se echan en falta ante la palidez y caquexia de Ido y de las cuatro criaturas de su prole, la «caquexia popular» la llama Galdós, el «mal terrible de Madrid», que solo podrá solucionarse con «higiene, escuelas, gimnasia, aire y urbanización».

Según Caudet la revolución a la que aspiraba Galdós, la ideal y fracasada revolución de 1868, exigía un «estado de epopeya», «la necesidad fatal de la tragedia», que por una u otra razón siempre se fue retrasando o enmascarando. La renuncia a la tragedia condujo a la paradójica Contrarrevolución sin revolución de *Cánovas* y de ahí, concluye Caudet, al territorio estético del esperpento, travesía que ya apuntara Casaldueiro al entender que la verosimilitud del absurdo en la obra de Valle-Inclán tiene como precedente este desdoblamiento ante la realidad en la obra de Galdós (Caudet: 2007, 50-55; Casaldueiro: 1993).

Así pues, la decantación hacia el esperpento en el modo de concebir los episodios de la quinta serie hacen de Ido un apoyo grotesco de las aventuras históricas del narrador Tito Liviano. Pero veamos antes su biografía como personaje recurrente en las novelas de la ‘Serie contemporánea’.

La aparición de personajes recurrentes es común a los grandes novelistas del XIX, particularmente en la *Comedia humana* de Balzac, pues es la marca de aquellos que dominan el arte de la novela totalizadora, los que conocen las calles y sus edificios, las tabernas, las oficinas, los palacios y los antros de las ciudades que novelan. Se trata de personajes que en la imaginación novelesca no están sujetos a ninguna ordenación jerárquica, ni siquiera, en muchas ocasiones, a una coherencia cronológica. Son muchos los que han intentado trazar un elenco de esos personajes y definir sus funciones en la estructura general de la obra galdosiana. Ricardo Gullón y Montesinos fueron quienes señalaron a Balzac como el maestro de los personajes recurrentes. El primero señalaba cómo esos personajes:

(...) reaparecen de un libro a otro para producir la impresión de mundo propio y autosuficiente, de un mundo en donde el personaje no vive limitado a un círculo reducido, sino que, en determinadas circunstancias, participa de los acontecimientos como comparsa y figura secundaria, para en otra novela adelantarse al primer plano y ser parte importante de la narración (Gullón: 1987, 38).

Montesinos va un paso más allá y compara a estos personajes con los de los *comic strips* americanos: por ellos pueden pasar décadas sin cambiar de edad ni aspecto. Algo así sucede con Ido. E incluso llega a enunciar una teoría del personaje secundario en Galdós que sería un adelanto para las fronteras de la novela en el XIX:

Creo poder decir que Galdós no tuvo de las que suelen ser llamadas “figuras secundarias” la misma noción que han solido tener todos los novelistas. Debió de pensar que cada una de ellas tenía su propia vida y que esa vida podía ser interesante en sí misma, no sólo como función de tal o cual asunto (Montesinos: 1968, I, 21).

Ido del Sagrario ha sido considerado como un personaje creador de mundos ficticios (Rodríguez: 1978), o como recurso para introducir la narrativa popular en el vértice entre romanticismo y realismo, además de ser un *alter ego* recurrente del narrador (Shoemaker: 1961 y Escobar: 2000). También podríamos considerarlo como un buen ejemplo del lector del siglo XIX cuyas vivencias abarcan lo mismo la literatura que la vida y la literatura que la historia (Gilman: 1985).

Lo cierto es que cuando Galdós cuenta en *Memorias de un desmemoriado* cómo comenzó a escribir *Fortunata y Jacinta* la sombra de Ido está detrás de su escritorio:

Expirando el verano, volví a Madrid y apenas llegué a mi casa recibí la grata visita de mi amigo el insigne varón don José Ido del Sagrario, el cual me dio noticias de Juanito Santa Cruz y de su esposa Jacinta, de doña Lupe la de los pavos, de Barbarita, Mauricia *la Dura*, la linda Fortunata, y, por último, del famoso Estupiñá (Pérez Galdós: 1971, 1478).

A Ido nos lo presenta Galdós en *El doctor Centeno* (1883), donde aparecen los rasgos físicos que van a definir su mal paranoico:

Había un pasante a quien llamaban D. José Ido, hombre aplicadísimo a su deber, pálido como un cirio y con ciertos lóbulos o berrugones que parecían gotas de cera que le escurrían por la cara; de expresión llorosa y mística, flaco, exangüe, espiritado; manifestando en todo las congojas de una de esas vidas de abnegación y sacrificio heroicamente consagradas a la infancia (Pérez Galdós: 1973, 1328).

Sus diversas ocupaciones están siempre relacionadas con la escritura: la caligrafía, la enseñanza de las primeras letras, sus fantasías como autor de folletines y memorias o el trabajo como escribiente en diversas circunstancias. En *El doctor Centeno* es maestro en la escuela de Pedro Polo, quien lo trata con desprecio y lo ridiculiza en varias ocasiones. En esta primera novela donde aparece Ido es un maestro de la caligrafía pedantesca, un calígrafo pasado de moda.

Porque el fuerte, o mejor dicho, el sacerdocio de nuestro D. José Ido, era la caligrafía. Enseñaba por el Evangelio de Iturzaeta una forma redonda, armónicamente compuesta de trazos

gordos y finos, con cada rasgo para arriba y para abajo que daba gloria, y un golpe de mayúsculas que podría competir con lo mejor de los tiempos benedictinos. Cuando por encargo especial acometía un trabajo de felicitación o cosa semejante, para implorar por cuenta propia o ajena la benevolencia de cualquier magnate, eran de ver aquellas Emes iniciales con el cabello erizado de entusiasmo, aquellas Haches que arrastraban más cola que un pavo real, aquellas Erres que hacían cortesías, aquellas Efes con más peluca que Luis XIV, aquellas Eses minúsculas que parecían saltar de gozo, aquellas Eles a caballo sobre las Íes, aquellas Jotas con morrión, y otras infinitas maravillas que producían a la vista ilusión de pirotecnia, todo rematado con unas *etcéteras* que a la cola de esta procesión pendolística iban con plumachos, blandiendo alabardas y banderolas (Pérez Galdós: 1971, 1328).

Aparecen ya en *El doctor Centeno* dos de los rasgos que mejor definen su carácter: la buena disposición para la fantasía folletinesca, «Cualquier incidente común le producía emoción vivísima, y cualquier emoción abría las exclusas de sus lágrimas», y el continuo uso de un latiguillo adverbial, «francamente, naturalmente...». Las interpretaciones de la realidad de José Ido del Sagrario se apoyan siempre en esa recurrente secuencia de dos adverbios: «Francamente, naturalmente...», dos adverbios, que, si los interpretamos literalmente, son una herramienta del personaje para subrayar el carácter sincero de sus análisis disparatados, a la vez que apelan a una supuesta lógica natural de los hechos. La imaginación de Ido construye una lógica deformada de los hechos, lo que podríamos denominar una lógica folletinesca que en el devenir del personaje, desde las novelas a los *Episodios Nacionales*, se va a trasladar desde la novela a la Historia. Para Francisco Caudet ese latiguillo, «francamente, naturalmente...», pone de manifiesto el gusto de los folletinistas por los adverbios y las repeticiones, por el uso indiscriminado de palabras que incluso podían ser contradictorias. Se trataba de llenar páginas con palabras y de ahí el derroche adjetival y adverbial del lenguaje folletinesco que Galdós parodia y rentabiliza argumentalmente a través de la figura de Ido del Sagrario (Caudet: 2011, 175). En cualquier caso este apoyo adverbial del pobre Ido se convierte en una más de las muchas maneras con las que Galdós caricaturiza las personalidades españolas de su tiempo. Pero caricaturizar no quiere decir despreciar, o al menos no siempre implica el desprecio. Al contrario: Ido del Sagrario es un personaje que utiliza Galdós para encauzar la profunda compasión que siente por sus contemporáneos, por los españoles que se vieron atrapados por la gran broma histórica del último cuarto del siglo XIX. Acabo de utilizar dos ideas del novelista checo Milan Kundera que deben ser familiares a cualquiera que conozca su obra, sobre todo *La broma* (1967) y *La insoportable levedad del ser* (1984). Por un lado, la compasión es el sentimiento que mejor define a la novela como género de la prosa, lo que en el fondo es una herencia de *Los testamentos traicionados* (1992) de Cervantes: la compasión hacia esos personajes que atraviesan la impersonalidad de la Historia de la humanidad, convertida, en ocasiones, en la historia de una nación grotesca, tan grotesca como la política española en los tiempos de la Primera República y la Restauración borbónica. Y de ahí la segunda idea que nos remite a la obra de Kundera: la manera en que los personajes sufren, se aprovechan, sobreviven o sucumben a la gran broma de la Historia. Cada uno de los episodios de la quinta y última serie de Galdós está concebido como el desarrollo narrativo de sucesivas bromas históricas, desde la salida de Isabel II a la Restauración borbónica: *España sin rey*, *España trágica*, *Amadeo I*, *La Primera República*, *De Cartago a Sagunto* y *Cánovas* son capítulos de la creciente esperpentización de la sociedad española.

La crítica que ha abordado el universo de personajes secundarios y recurrentes en la obra de Galdós siempre ha prestado especial atención a este pasante trastornado y enfermo de ficción. Desde su aparición en *El doctor Centeno* (1883), hasta los roles metaliterarios que desempeña en otras tres novelas de la ‘Serie contemporánea’, *Tormento* (1884), *Lo prohibido* (1884-1885) y *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), la crítica ha relacionado la figura de Ido con un supuesto *alter ego* folletinesco del novelista. Es al final de *El doctor Centeno*, cuando Ido ya empieza a convertirse en comentarista metaliterario de los sucesos de la novela en sus diálogos con diversos personajes, donde encontramos esa declaración de intenciones del autor de ficción que ha sido tan socorrida a la hora de definir el realismo de Galdós. Subidos en un coche que sigue al cortejo fúnebre del pobre Alejandro Miquis, Ido le confiesa a Felipe Centeno su intención de ganarse la vida escribiendo folletines. Aristóteles se ofrece a contarle casos que pueden servirle de argumentos para sus narraciones a lo que Ido, sentencioso y condescendiente, le responde: «Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación». Y añade esta recomen-

dación para poetas de la prosa: «La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosia de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad».

Al principio de *Tormento* hablan los mismos personajes, Ido y Centeno. Ahora Ido ya está establecido como folletinista y comienza a contarle a Centeno la historia que se trae entre manos que no es ni más ni menos que el mismo argumento de *Tormento* que dará comienzo cuando Felipe Centeno se siga su camino para entregar un sobre, esa misma entrega de un sobre que está en el origen de la historia de Ido:

¿Lo ves, lo ves? (Echando los ojos fuera del casco). ¿Ves como por mucho que invente la fantasía, mucho más inventa la realidad?... Chicas huérfanas, apetitosas, tentación, carta, millones, virtud triunfante. (Gesticulando enfáticamente con el derecho brazo). Fíjate en lo que digo. ¿Qué apuestas a que te dan con la puerta en los hocicos? ¿Qué apuestas a que vas a ir rodando por la escalera? Capítulo: “De cómo el emisario del marqués le toma la medida a la escalera” (Pérez Galdós: 1973, 13).

En *Lo prohibido* Ido será el amanuense que ayude a José María Bueno de Guzmán en la redacción de sus memorias de crápula arrepentido. Bueno de Guzmán aprecia la intuición y la buena letra de Ido pero teme las posibles derivas imaginativas, folletinescas, que apartaran su relato de la estricta narración sincera de la realidad:

Yo ponía mis cinco sentidos en el manuscrito, temeroso siempre de que él se dejara arrastrar de su desbocada fantasía, y puedo asegurar que nada hay aquí que no sea escrupuloso traslado de la verdad. La única reforma que consentí fue variar los nombres de todas las personas que menciono, empezando por el mío, variación que realizamos con pena, pues me gustaría llevar la sinceridad a sus últimos límites (Pérez Galdós: 1973, 440).

En *Fortunata y Jacinta* Ido es la correa de transmisión de dos novelas: la novela de Pitúsín, y la novela de los celos. Su demencia está allí vinculada a una relación enfermiza con la comida: comer carne lo enajena. Además allí, por primera vez, Ido se refleja en el espejo de la historia a través de sus conversaciones con Izquierdo, un mistificador de los acontecimientos que se van a relatar en la última serie de los *Episodios*. Ido no quiere saber nada de Historia, quiere seguir con sus novelas: la del niño abandonado y la de los celos calderonianos: «Buscaba Ido la novela dentro de aquella gárrula página contemporánea; pero Izquierdo, como hombre de más seso, despreciaba la novela para volver a la grave historia». Quien parece entender bastante bien este dilema de su tiempo es Juanito Santa Cruz, quien al intentar explicarle a Jacinta la historia del niño abandonado empieza con estas palabras: «Y ahora —siguió Santa Cruz, muy bien empaquetado entre sus sábanas—, despídete de tu novela, de esa grande invención de dos ingenios, Ido del Sagrario y José Izquierdo... Vamos allá... Lo último que te dije fue...». Por otro lado, su novela de los celos se la va a trasladar Maxi, quien está viviendo en sus carnes la ficción de Ido.

Por fin llegamos a la última serie de los *Episodios Nacionales* donde Ido se convierte en una figura imprescindible en las andanzas históricas de Tito Liviano. El proceso de degradación recorrido por España en el siglo XIX exigía de Galdós, según Caudata, unas formas paulatinamente más carnavalescas y cómicas, se trataba de encontrar un molde narrativo que se adecuara a lo grotesco de los sucesos. En estos cuatro últimos episodios (*Amadeo I, La Primera República, De Cartago a Sagunto y Cánovas*) encuentra Galdós lo que Caudata llama «el molde no real de lo real», un procedimiento que caracteriza toda la obra tardía de Galdós y que podemos interpretar en los términos que utiliza Said cuando habla de exilio voluntario para referirse a esos momentos finales de la obra de un artista.

Es pertinente recordar la interpretación cervantina que hace Montesinos de la evolución de las obras de Galdós, esta «mengua o crece en la medida en que él se niega o se abre al quijotismo», y los personajes trastornados no son más que manifestaciones de esa apertura. Entre la última serie de los *Episodios* y las novelas de la ‘Serie contemporánea’ son cientos los personajes que desarrollan algún tipo de paranoia o demencia. El propio Montesinos afirma que lo que domina la imaginación galdosiana es el intento de abordar esa paranoia hispánica en sus diversas formas, hasta el punto de haber estado tentado de utilizar un título inaceptable para su estudio: *Galdós o la paranoia hispánica*.

Para concluir este breve acercamiento a la figura de Ido, paradigma de los chiflados que pueblan la imaginación novelesca del Galdós tardío, me gustaría enmarcar la recurrencia de los personajes perturbados en el panorama de la novela europea del último cuarto del siglo XX. Para ello me resulta fundamental la interpretación que da Thomas Pavel en ensayo histórico y estético sobre la novela occidental. Señala Pavel que la revolución de 1868 es el verdadero estímulo de la novela española del XIX ya que hace que los novelistas españoles se enfrenten a un doble desafío: representar el alma de los personajes en esa encrucijada y observar la cambiante realidad social. En ese contexto histórico, y en el más amplio cuadro de la novela europea, podemos distinguir entre interpretaciones idealistas y anti-idealistas de la realidad. Mientras que Stifter, Eliot y Tolstoi elogian el idealismo «moderado», de «facciones humanas», cuyas formas son la poesía íntima (en Stifter), la normatividad puramente laica (en Eliot) y la autenticidad moral (en Tolstoi), Pavel afirma que en los novelistas españoles la grandeza de alma está siempre ligada a la desmesura e incluso a la locura. Fortunata y Maximiliano Rubín, Nazarín o Ana Azores serían ejemplos de ese trastorno que no es más que una actualización de la locura quijotesca. El elemento definitorio de estos personajes es la distancia que se plantea entre ellos y la sociedad que les rodea. Si los personajes de Balzac y Dickens viven torturados por el descontento y avocados a proyectos de revolución o revuelta, en las novelas de Galdós se contentan con una amalgama de resignación y fiereza, algo así como una «serenidad desesperada» la llama Pavel. Según esto, serían versiones enemigas del individualismo moderno, aspiraciones apasionadas y desquiciadas a la autonomía que nunca parecen alcanzar, ni siquiera podemos suponer un impulso en ese sentido. Seguramente la única que los conoce verdaderamente, la *Mariclío* de los últimos Episodios, desea para ellos la única salida posible: la salida colectiva de la revolución. La otra salida es el absurdo, la verosimilitud de lo absurdo o, como hemos visto, el camino del esperpento. En ese camino Ido es un lazarillo que transita desde la novela a la historia, cuando la historia se ha convertido en un saber absurdo, aburrido y sin salida.

BIBLIOGRAFÍA

- CASALDUERO, J., "Historia y novela", en *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1993.
- CAUDET, F., *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*, Alicante, Universidad, 2011.
- CAUDET, F., "Introducción", en PÉREZ GALDÓS, B., *Episodios Nacionales. Quinta serie*, edición de Francisco Caudeta, Madrid, Cátedra, 2007, 9-176.
- ESCOBAR, M. del P., *Galdós o el arte de narrar*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000.
- GILMAN, S., *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1877*, Madrid, Taurus, 1985.
- GULLÓN, R., *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus, 1987.
- MONTESINOS, J. F., *Galdós*, 3 vols., Madrid, Castalia, 1980.
- PAVEL, T., *La pensée du roman*, París, Gallimard, 2003 (trad. esp. de David Roas, *Representar la existencia*, Barcelona, Crítica, 2005).
- PÉREZ GALDÓS, B., *Prosa crítica*, edición de José-Carlos Mainer, Madrid, Espasa, BLU, 2004.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Episodios Nacionales. Quinta serie*, edición de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2007.
- PÉREZ GALDÓS, B., *El doctor Centeno, Tormento, Lo prohibido* en *Obras completas. Novelas*, vol. I y II, Madrid, Aguilar, 1973, 1311-1468, 11-124, 227-441.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Memorias de un desmemoriado*, en *Obras completas. Novelas. Miscelánea*, vol. 3, Madrid, Aguilar, 1971, 1430-1473.
- RODRÍGUEZ, A., "Ido del Sagrario: notas sobre el otro novelista de Galdós", en *Estudios sobre las novelas de Galdós*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1978, 87-103.
- SAID, E. W., *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, Londres, Bloomsbury, 2007 (trad. esp. de Roberto Falcó, *Sobre el estilo tardío. Música y Literatura a contracorriente*, Barcelona, Debate, 2009).
- SHOEMAKER, W. H., "Galdós literary creativity, D. José Ido del Sagrario", *Hispanic Review*, XIX, 1961, 204-237.