

2.2. MISERICORDIA, DE BENITO PÉREZ GALDÓS. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA NOVELA CON LA ADAPTACIÓN TEATRAL DE ALFREDO MAÑAS

El año de 1897 es significativo en la trayectoria de Pérez Galdós por escribir y publicar una de sus mejores novelas, *Misericordia*. El texto representa la desilusión ideológica del autor ante los fracasos de los objetivos regeneracionistas protagonizados por la clase media. La obra se publicó tras el rechazo de la crítica y del público de la adaptación teatral de *Gerona* y *Los condenados*. Tampoco tuvo mucho éxito al parecer la versión dramática de *Doña Perfecta*. Este escritor, como Miguel Delibes, representa a esa escasa casta de autores que se adaptan así mismos de novela a teatro. El caso de Benito Pérez Galdós es sorprendente por la extensa obra publicada; la adaptación de sus textos narrativos a escena, en pleno siglo XIX, muestra el avanzado grado de experimentación y pasión por el cambio de códigos en su literatura. El hecho más relevante es su entusiasmo por el teatro desde la juventud tal como lo confiesa en *Memorias de un desmemoriado*. Cuando el escritor llegó a Madrid para cursar sus estudios de Derecho, se dedicó a vagabundear por las calles de la ciudad y tomar nota de cuanto oía y veía. Pérez Galdós se convirtió, antes que nada, en dramaturgo y, por las noches, escribía dramas y comedias en prosa y verso. Durante veinte años se dedicó por entero a la narrativa y volvió a escribir teatro, ya como afamado novelista, animado por el actor y empresario del teatro de la Comedia Emilio Mario.

Realidad fue la primera novela dialogada que transformó en obra dramática, siguiendo los consejos de Emilio. La obra se estrenó el 15 de marzo de 1892 con un ilustre reparto que contaba con María Guerrero, Miguel Cepillo, Emilio Thuiller, Julia Martínez y el propio Emilio Mario. Su carrera teatral comenzó casi a los cincuenta años; los estrenos de sus obras fueron controvertidos por la disparidad de opiniones; el autor se quejó de la indiferencia de la crítica. No le faltaron, en cambio, admiradores como Pérez de Ayala, ante los que sostenían que lo que hacía el escritor no era teatro. Su éxito más destacado fue *Electra*, estrenada en el teatro Español en 1901; no obstante, el teatro de Pérez Galdós no ha sido muy representado a lo largo del siglo XX. Por ello, es necesario citar los estrenos más importantes de las últimas décadas: en el teatro María

Guerrero, *La de San Quintín*, en 1983, dirigida por José Antonio Hormigón, y *La razón de la sinrazón*, un “semimontado” dirigido por Antonio Malonda, en 1998.

Como se ha visto, las adaptaciones teatrales, de algunas de sus novelas, han sido más abundantes en España a partir de 1972: ese año lo inaugura José Luis Alonso al dirigir la exitosa versión teatral de *Misericordia*, realizada por Alfredo Mañas; esta obra la había adaptado, a su vez, María Teresa León. A comienzos de los ochenta, Francisco Nieva representó *Cassandra*, aunque partió de la novela en vez de la versión teatral de Galdós. El mismo Alfredo Mañas adaptó, también, en 1987, *Miau*. Por otra parte, Enrique Llovet versiona *Tristana* en 1993, dirigida por Manuel Ángel Egea y protagonizada por Victoria Vera y Manuel de Blas. Por último, cabe destacar dos magníficos estrenos, dirigidos por Juan Carlos Pérez de la Fuente; en 1994 *Fortunata y Jacinta*, la versión teatral realizada por Ricardo López Aranda cuyo reparto lo encabezaban Nuria Gallardo, Maru Valdivieso y Juan Gea. En el año 2008, Pérez de la Fuente estrena *Puerta del Sol. Un episodio nacional*, con adaptación de Jerónimo López Mozo, donde se muestra la tercera parte de los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós (específicamente, los que narran desde el Motín de Aranjuez al levantamiento del 2 de mayo). El 13 de septiembre de 2008 se estrenó en el teatro Albéniz de Madrid con un reparto de cuarenta actores; es destacable la escenografía realizada por el pintor José Hernández y música original de Fernández Castrón. El éxito de la puesta en escena de las novelas de Pérez Galdós se debe a su notable talento como narrador, mientras su obra dramática no es tan apreciada, en general. Su teatro, como el de Echegaray, quizá no interesa en la actualidad por ser obras decimonónicas en su construcción dramática.

Este capítulo sobre la novela adaptada al teatro de Pérez Galdós se centra en el estudio comparativo de *Misericordia* respecto de la versión (1972) de Alfredo Mañas Navascués. En primer lugar, haré un análisis de la novela basado en la magnífica edición e introducción realizada por Luciano E. García Lorenzo (1982: 11-54). Se ha dicho de Pérez Galdós que es el pintor literario del Madrid decimonónico y de su sociedad. Todas las clases sociales están representadas en sus obras desde el político o aristócrata en la cumbre hasta el mendigo más desgraciado; así como los barrios y lugares más pintorescos o lúgubres de Madrid. *Misericordia* refleja parecidos escenarios a sus otras novelas, donde el escritor desciende a las capas más pobres y de mendicidad profesional madrileña. La novela centra el protagonismo en la criada Benina; el narrador omnisciente refleja la moda de la novela realista: su presencia entre los personajes y el lector, las descripciones detalladas, etc. La gran aportación de esta obra

consiste en ser una novela dialogada en la mayoría de sus partes, rasgo que muestra la inmediatez teatral que emana desde las primeras páginas. El texto se estructura en cuatro partes que giran en torno a su protagonista Benina. La primera parte abarca los capítulos I-III; en ella Pérez Galdós introduce al lector en el universo de la mendicidad madrileña y los conocidos lugares de la capital donde se desarrolla la trama. La segunda corresponde a los capítulos IV- XX, centrándose en los personajes más importantes de la novela. El autor, desde la voz de una tercera persona, desnuda a los personajes que rodean a Benina. El último capítulo termina con la salida de Benina a pedir limosna para solucionar la miseria de esta familia a la que sirve. La tercera parte contiene los capítulos XXI- XXXI, donde el autor expone la terrible miseria de los pobres, de ese Madrid y a Benina que, en su compasión no sabe cómo multiplicarse para calmar la miseria de su familia, que aumenta con don Frasquito pariente de su señora; al enfermar Benina lo refugia en casa de doña Paca. Los dos últimos capítulos de esta parte se cierran con la detención de Benina por pedir limosna mientras don Romualdo comunica la buena noticia de la herencia en casa de doña Paca. La cuarta parte de la novela va del capítulo XXXII al XL, en los que se relata la exaltación de doña Paca y su familia por la herencia recibida. Por otra parte, la salida en libertad de Benina va acompañada de la enfermedad de Almudena; finalmente, es expulsada de la casa de doña Paca ahora gobernada por Juliana, la nuera de su señora, a la par que muere don Frasquito. El final de la novela muestra al lector el triunfo espiritual de Benina y la infelicidad de la familia que rechazó todo el bien que hizo.

La técnica narrativa de Pérez Galdós utiliza recursos de la narrativa decimonónica (narrador omnisciente, etc.). El comienzo sitúa al lector en la iglesia madrileña de San Sebastián y sus dos caras para definir a la sociedad de su obra. Una particularidad galdosiana es el retrato físico y psicológico de los personajes, el dibujo de las facciones de la cara y las manos junto a la descripción de su bondad o maldad, los nombres que adjudica a cada uno y sobre todo, en el caso de los pobres de la novela. La obra se reparte en capítulos y en muchos de ellos, el final inicia el argumento del siguiente. *Misericordia* es una extraordinaria obra narrativa, aunque es sabido que el autor rompió moldes en sus novelas dialogadas al mezclar novela y teatro como, por ejemplo, en *El doctor Centeno* o en *Tormento*. García Lorenzo destaca un comentario del propio autor en el prólogo de *Cassandra*, bastante significativo a este respecto (1968: 116-117):

Casemos, pues, a los hermanos teatro y novela, por la Iglesia o por lo civil, detrás o delante de los desvencijados altares de la Retórica, como se pueda, en fin, y aguardemos de este feliz entronque lozana y masculina sucesión .

Por ello, es importante también resaltar en el texto la inclusión de dos acotaciones teatrales en el capítulo VI; el autor utiliza una, al explicar doña Paca la poca salud de sus piernas e indica: “(*Levantándose con gran esfuerzo*)” (1982: 101). Esta acotación la escribe en letra cursiva y entre paréntesis. La siguiente es al comienzo del capítulo XXIV y, tras la cólera del ciego Almudena por los supuestos celos contra don Frasquito; el desconsuelo del ciego por el amor que siente hacia Benina lleva al autor a acotar al final: “*Pausa larga*”. Estos aspectos, como se verá más tarde, hacen pensar que era previsible la exitosa versión teatral de esta novela de Pérez Galdós, además de las propias novelas que él mismo ha dramatizado.

Otro rasgo a destacar de *Misericordia* son los dos planos entrelazados que configuran toda la novela: la realidad y la fantasía. Esta última representa la imaginación y los sueños de doña Paca y Benina para escapar idealmente de la miseria en la que viven y crear un futuro feliz. También el hecho de evocar el pasado glorioso de don Frasquito, el cual se siente poderoso al contárselo a Obdulia, a la que convierte rápidamente en el vivo retrato de la emperatriz Eugenia de Montijo. Por otra parte, la necesidad, como afirma García Lorenzo, hace a Benina inventar al canónico don Romualdo y crear el sortilegio del rey Samdai, propuesto por Almudena para sacarla de la mendicidad. Al final de la novela se produce la herencia y es don Romualdo el que transmite la noticia, la coincidencia con el que había inventado Benina crea una sensación de pasmo en doña Paca. Aunque por desgracia esa herencia provoca el egoísmo de la familia y la falta de voluntad de doña Paca frente a su nuera Juliana. Benina descubre la ingratitud frente a sus sacrificios. La injusticia triunfa, al final, frente al amor de Benina hacia doña Paca y su familia. La pobre criada carga, de nuevo, otra cruz: la del enfermo y ciego Almudena.

El siguiente aspecto importante es la representación de la sociedad del momento en la novela. El escritor escoge lo más negativo de la clase media en *Misericordia* y muestra así su desencanto. Doña Paca y don Frasquito son los representantes más definidos de esa clase social venida a menos. Ambos viven del pasado porque han cambiado sus circunstancias pasando de la riqueza a la pobreza. Doña Frasquita es caprichosa, frívola y descuidada y por sus excesos en el pasado, vive en la auténtica

miseria. El autor incide y describe momentos de crueldad de la señora hacia la pobre criada Benina. Sus celos infantiles la hacen pensar mal respecto de don Frasquito por el simple hecho de que él la adora por ser su salvadora, llegando a reprocharle un romance que tuvo con un guardia civil y el hijo abandonado en la Inclusa. En cambio, depende de Benina, la quiere y la necesita; lo más grave de su carácter es la falta de decisión que le lleva a la crueldad de abandonar a la que siempre ha estado a su lado y ha pasado por todas las vergüenzas para ayudarla. El lector percibe al final con tristeza esta flaqueza de carácter, que define a una clase social que de la opulencia pasa a depender de los criados para no morir de hambre.

Don Frasquito de Ponte es de su misma familia y representa al hidalgo sin fortuna. Se mantiene soltero por el patético desequilibrio entre lo que idealmente pide y lo que realmente puede ofrecer. En cambio, este personaje no es descrito por el autor como egoísta; al contrario, muestra nobleza y agradecimiento ante los favores de Benina. De hecho, va a caballo a por ella al Pardo como un gentilhomme. Su preocupación por el honor le llevan a defenderse ante la familia de doña Paca por las falsas suposiciones que hace circular el moro Almudena de que él pretende los amores de Benina. Por ello, a pesar de ser descrito por Pérez Galdós de forma ridícula, no es un personaje desagradecido como el resto de la familia. Él no abandona a Benina y acusa directamente a doña Paca y a su familia, al final de haberla abandonado. La muerte repentina merma las posibilidades de don Frasquito, que sabe perfectamente donde está la bondad y el amor. El autor dignifica a este personaje frente al egoísmo de doña Paca y su familia; la iglesia no queda libre de cargos: el sacerdote, don Romualdo, no es el sacerdote egoísta o hipócrita de otras novelas galdosianas; en cambio, su frialdad, ante Benina y su trágico destino decepciona al lector que espera una salvación aunque sea por parte del clérigo. No es casual que comience la novela en el pórtico de la iglesia de San Sebastián para mostrar el mundo de la mendicidad. Las sobras salen de las iglesias, donde las conciencias impuras calman así sus pecados. La mendicidad es el lado opuesto a esa clase media que recupera al final su pasado abolengo. Esa pobreza expresa los problemas acuciantes de la sociedad: el desempleo, la prostitución, los gitanos, el proletariado, los sin techo, etc. Las borracheras de los personajes que calman así sus penas -como es el caso de Pedra- las luchas entre los mendigos por las limosnas, las diferencias en cuanto a la autoridad entre la Casiana y la Burlada, los méritos para los antiguos y el poco reparto para los nuevos presentan la otra parte de la España de finales del siglo XIX. *Misericordia* es una novela triste, propia de un país en

decadencia; el autor no hace alegato de quienes son culpables o no, hay denuncia pero sin una crítica directa o política.

El ciego Almudena es un personaje complejo como ya han afirmado muchos estudiosos. El autor lo denomina “moro” pero el lector queda confundido en el avance de la historia ante la ambigüedad de ser unas veces marroquí y otras hebreo. En una ocasión, cuando Benina le pregunta cuál es su religión, el ciego afirma que es la hebrea. Hay una especie de homenaje, a través de Almudena, a la Biblia y, en concreto, al *Cantar de los cantares* y a la mística árabe. Esa imprecisión confunde más al lector cuando descubre que el personaje fue bautizado cristianamente. El ciego Almudena, por tanto, asume tres culturas y religiones; de ahí su complejidad en la novela. Lo interesante es que representa las tres culturas que conformaron España y el hecho de llamarle “moro” encarna los prejuicios de ciertas capas sociales incapaces de distinguir las tres religiones.

Benina de Casia es el personaje protagonista del coro de mendigos de la obra. El autor la presenta como una señora de casi sesenta años, natural de la Alcarria. Su vida en Madrid ha transcurrido trabajando como criada y buena cocinera. El presente de la novela es que Nina vive entregada a su señora doña Paca, a la que ha dedicado su vida. A diferencia del carácter débil de doña Frasquita, Nina es trabajadora, entregada, generosa, fuerte y de una gran humanidad. Todos son rasgos positivos en ella, el autor dibuja a una santa, cuyo único defecto es que es “una criada sisona” lo que, por otra parte, es su forma de ahorrar. Le sirve para pagar las deudas de las tiendas, alimentar a Obdulia (la hija histérica de doña Paca) y alimentar a su señora cuando no le queda nada, etc. La realidad es que doña Paca sobrevive por las limosnas que consigue Benina pidiendo por las calles; la criada inventa mil historias para que su ama no se sienta avergonzada al descubrir la verdad. Benina es una mujer entregada a los demás, que renuncia a sus comodidades para entregarlas a quienes frívolamente las han perdido o a los que nunca han tenido nada. La protagonista es un canto a la vida y al auténtico cristianismo: dar a los demás sin posibilidad de obtener nada a cambio; todo lo contrario a la falsa moral de los que entregan para recibir a cambio favores.

El final de la novela muestra el triunfo espiritual de Benina, que nunca ha tenido nada y, por ello, sabe enfrentarse al sufrimiento y salir de él purificada. Doña Paca, Obdulia, Antoñito y su mujer, Juliana, han renegado de la criada cuando les llega la herencia, pero no hay felicidad material que consuele los tormentos de la familia; mientras Benina vive en una choza con el ciego Almudena, a las afueras de Madrid, en

paz y con la limosna que recibe del clérigo don Romualdo. El símbolo religioso es premonitorio desde el título: la misericordia bíblica es explicada por Pérez Galdós a través del viaje de Benina con su vida mendicante; la crítica ha señalado el paralelismo con Cristo. Gustavo Correa estudia el viaje de Benina como una ascensión continua hasta alcanzar la imitación de Cristo. El proceso del personaje es su santificación; el mismo don Frasquito, que adoraba a la criada por su bondad, lo afirma antes de morir ante la desagradecida familia (1982: 312):

... yo no he seducido ángeles, ni los seduciré... Sépalo usted, Frasquita; sépalo, Obdulia... la Nina no es de este mundo... la Nina pertenece al cielo... Vestida de pobre ha pedido limosna para mantenerlas a ustedes y a mí... y a la mujer que eso hace, yo no la seduzco, yo no puedo seducirla, yo no puedo enamorarla... Mi hermosura es humana, y la de ella divina; mi rostro espléndido es de carne mortal, y el de ella de celeste luz... No, no, no la he seducido, no ha sido mía, es de Dios...

Por otra parte, Juliana, nuera de doña Paca, se adueña de la familia y toma las riendas cuando Benina es detenida y llevada al Pardo. Al recibir la noticia de la herencia, comienza a tomar decisiones por la mala administración de Frasquita en el pasado. Se trata de una mujer dominante, analfabeta y sin principios; primero hace cambiar a Antoñito, que pasa de ser un sinvergüenza a marido y padre obediente, preocupado por proveer a su familia. Del carácter débil de doña Paca y de sus hijos se aprovecha Juliana sin ningún miramiento; cuando la viuda y su hija, Obdulia se mudan a la calle Orellana, la nuera decide a los quince días que lo mejor es que vivan todos juntos. Al mes de mudarse, Juliana con los mellizos y Antoñito empezó a sentirse mal de salud. La sorpresa como lectores llega al descubrir que sus insomnios y melancolías negras tienen que ver con la mala conciencia de Juliana hacia Benina. El personaje se vuelve cada vez más insoportable y tirana con la débil familia, y obsesionada con sus hijos y el miedo a que mueran. Un día va a visitar a Benina y le echa en cara que no pase por su casa a recoger la comida sobrante. La criada recibe la limosna de don Romualdo y le responde que no lo necesita; Juliana reconoce que está en deuda con ella y que dispuso darle dos reales diarios pero, al no verla, le pesan en la conciencia. Nina, contenta, toma las quince pesetas que hacen el mes completo para saldar la deuda con la Pitusa. El final de la novela es definitivo en cuanto a este triunfo espiritual de Benina frente a Juliana; de ello se hace eco el narrador (1982: 317):

... El diálogo fue breve, y de mucha sustancia o miga psicológica.-¿Qué te pasa, Juliana?- Le preguntó Nina tuteándola por primera vez.-¿Qué me ha de pasar? ¡Que los niños se me mueren!...

A Juliana la idea de que mueran sus hijos solo se le puede quitar con el perdón de Benina. Ella le devuelve la alegría con la afirmación de la salud de sus hijos; la última frase de la novela enlaza con el sentido evangélico del nuevo milagro (San Mateo, 19, 17). Benina niega su santidad por humildad, pero devuelve la paz y tranquilidad de espíritu a Juliana: "... No llores... y ahora vete a tu casa, y no vuelvas a pecar" (1982: 318). El simbolismo religioso de la novela y el paralelismo de Benina con Cristo, a pesar de las semejanzas formales que han encontrado muchos estudiosos, no es una analogía total respecto de la vida de Cristo y su muerte para garantizar la felicidad eterna. El caso de Benina es similar, aunque no muere, y al final de la novela, sigue su idea de ofrecer ayuda o felicidad temporal a los demás. El autor no hace una recreación de Cristo a través de la protagonista; Benina es una mujer con virtudes cristianas (amor al prójimo y caridad con los necesitados, lucha por la justicia, entrega, generosidad, dolor y sacrificio por la verdad, etc.). Es una santa en su camino de mendicante y eso la hace superior al resto, pero el personaje también tiene algunos defectos que la humanizan. Al final de la obra, Benina sigue con su tarea de redimir a más seres humanos: el ciego leproso, Almudena, sustituye a su anterior señora Paca. La protagonista no puede pensar en ella y lo que le conviene; ella vive por y para los demás. Esa es su cruz: mientras viva debe redimir a más seres.

En segundo lugar, se va a analizar la versión teatral de Alfredo Mañas Navascués, dramaturgo y guionista, nacido en Madrid en 1927. El primer éxito como autor le llega en 1954 con *La feria de Cuernicabra* estrenada en París; colabora después en montajes teatrales con Luís Escobar y, en los años sesenta, obtiene otro éxito al estrenar *La historia de los Tarantos*. Su labor de adaptador es muy importante tanto en el cine como en el teatro e incluso la danza; por ejemplo, es reseñable la adaptación que hizo para el ballet de *Bodas de sangre*, la tragedia de García Lorca, como guión de la película de Carlos Saura. Otro caso es la adaptación en 1964 basada en el mito de Don Juan para un espectáculo de danza de Antonio Gades. En 1972, adapta al teatro la novela, *Misericordia*, de Pérez Galdós, espectáculo dirigido por José Luis Alonso. La crítica calificó la versión como un "espectáculo memorable, pues la tarea recreadora de

Alfredo Mañas ha sido de absoluta lucidez”. Su carrera teatral prosigue con más éxitos en montajes como *La zapatera prodigiosa* o *Mariana Pineda*, de García Lorca; el dramaturgo alterna sus incursiones en el teatro con la escritura de más de veinte guiones cinematográficos y adaptaciones.

La versión teatral de *Misericordia* se estrena en el teatro María Guerrero el diecisiete de marzo de 1972, dirigida por José Luis Alonso. El reparto contaba con María Fernanda D’Ocon y José Bódalo, como actores principales, en un elenco de cuarenta y ocho actores (entre secundarios y reparto). La versión de Mañas obtuvo el Premio Nacional de Teatro ese mismo año y fue publicada en la colección de teatro de la editorial Estelicer. *Misericordia* supuso para el director uno de los montajes de más éxito en su honorable carrera; el espectáculo se estrenó cuando dirigía el Teatro Nacional María Guerrero. Los numerosos premios obtenidos corroboran el acierto: el premio Nacional de Teatro concedido a los actores, D’Ocón y Bódalo, a la puesta en escena y a la versión teatral de Mañas en 1972. El montaje se repuso en varias ocasiones debido al gran éxito obtenido; el motivo más importante es la valorada dirección escénica. Por esta razón, se repuso en el año 2001 como homenaje en el décimo aniversario de la muerte de José Luis Alonso respetando la dirección original, aunque con variaciones en el reparto de actores. Manuel Canseco, su ayudante de dirección en ese montaje y durante siete años, hizo posible su reestreno el veinte de enero de 2001 en el teatro Romea de Murcia; después el montaje hizo una gira por España y se representó en Madrid a partir del 21 de marzo, en el teatro Albéniz. La obra permaneció en cartel doce días y no pudo reestrenarse en el teatro María Guerrero por las obras de renovación del edificio.

Para la reposición de *Misericordia*, Manuel Canseco trató de mantener el reparto o más de la mitad de la compañía de su estreno en 1972: el nuevo montaje contaba con ocho actores de antes, entre ellos, su protagonista, María Fernanda D’Ocón, Luis Lorenzo, Concha Hidalgo, Juan Miguel Ruiz, Carmen Segarra, José Segura y Julia Trujillo; también con la mayoría de iluminadores y ayudantes de escena, y la presencia del propio Alfredo Mañas. El homenaje a José Luis Alonso servía para mostrar a las nuevas generaciones uno de los mejores montajes teatrales de su carrera. Canseco recurrió a los archivos de TVE, el Centro de Documentación Teatral y el Museo Nacional de Teatro para remontar la obra tal como la concibió José Luis Alonso. Contó con la ayuda de Alfredo Mañas que no dudó en involucrarse en el proyecto: “Salió una función imposible de superar, realmente es un acierto hacerla igual”, comentó. El

escritor, al presenciar los ensayos, afirmaba que *Misericordia* cobraba un sentido más actual que en su estreno en los años setenta: la xenofobia, la mendicidad y los temas políticos son problemas de los que se habla con naturalidad en la contemporaneidad mientras en la época de Franco era más difícil. Por desgracia, la ingratitud y el egoísmo, son males endémicos del ser humano que no cambian y la gente joven entiende mejor la obra al estar más acostumbrados a oír males de la sociedad (comentó la actriz María Fernanda D'Ocón). La recuperación del vestuario y la escenografía fue costosa, aunque también contaron con la ayuda de Mampaso (figurinista y escenógrafo del estreno en 1972); cuenta Canseco como anécdota que la actriz María Fernanda D'Ocón se llevó el vestuario a su casa hacía más de veinte años porque quería ser enterrada con el traje de Benina. Por otra parte, hubo actores a los que no se pudo contratar para la reposición del año 2001 por razones profesionales, como José María Pou, Cesáreo Estébanez, Tito Valverde, Ana María Ventura, Paloma Bosselle y Félix Navarro. Otros actores, en cambio, habían fallecido como el gran José Bódalo, José María Prada, Arturo López, Tote García Ortega o Luisa Rodrigo. El director hizo una reposición con los actores y la interpretación de hoy sin hacer una reconstrucción arqueológica, aunque obteniendo los mismos resultados. La obra mantenía el espíritu fiel del montaje de Alonso (29 años después). En cuanto a la versión teatral de Mañas, Canseco opina que es una versión tremendamente fiel a la novela de Pérez Galdós pero, al mismo tiempo, es una adaptación muy libre.

El dramaturgo, en el prólogo de su versión, afirma que *Misericordia* es una novela que anticipa aspectos del teatro contemporáneo. Los mendigos de la iglesia de San Sebastián pueden verse como el antecedente del esperpento, el teatro del absurdo en la criada Benina, cuando inventa que trabaja para el canónico don Romualdo, y este personaje se convierte en real y aparece cuando ella es encarcelada para comunicar la noticia de la herencia a doña Paca. La injusticia al encerrar a la criada por pedir limosna en la Casa de la Misericordia, tras años de hacer el bien, es según Mañas, como el teatro de la crueldad. La única lectura fiel al original sería la propia lectura de la novela de Pérez Galdós en el escenario; el escritor afirma que su versión es una de las cien posibles adaptaciones de la novela, y cada una sería una lectura diferente del hipotexto. Toda adaptación conlleva una interpretación personal; de ahí su especificidad y posible traición al original. Mañas expresa el sentido liberal y tolerante en la obra galdosiana, y, a la luz de ese ideal, explica el sentido de la versión teatral con sus aciertos y errores,

-desde la lectura especializada y propia- pero sin juzgar las variaciones del hipertexto como infidelidades o traiciones al original.

A continuación se hará un análisis comparativo de los elementos invariantes y variantes en ambos textos. La adaptación teatral de Mañas estructura la acción dramática en dos actos que compendian la trama de los cuarenta capítulos del hipotexto: la versión editada en 1972 consta de setenta y cinco páginas mientras la extensión de la novela galdosiana es de unas doscientas cincuenta y siete. Tras el prólogo de Mañas, una frase que corresponde a la protagonista (XXII, 201), Benina de Casia, introduce la obra teatral: “*Los sueños son también de Dios*”. Las dos páginas siguientes presentan el reparto por orden de intervención con los actores y actrices que estrenaron *Misericordia* en el Teatro Nacional María Guerrero. La versión no está dividida en escenas; sin embargo, las múltiples acotaciones e intervenciones de la voz del narrador sirven para indicar los cambios espacio-temporales y los personajes que intervienen en cada secuencia (véase el apéndice para analizar la evolución de la acción) .

El acto primero presenta el escenario con una acotación que describe el espacio sonoro que ha de mostrar el viento helado de una mañana de invierno en Madrid y un cuadro estático de una docena y media de mendigos. También la iluminación aparece descrita como una luz gris y negra con matices tenues de blancos de los inconfundibles grabados de don Francisco de Goya y Lucientes. Entre los silbidos del viento helado se escucha la voz en *off* del narrador. Este aspecto es relevante en la versión teatral porque adapta de modo invariante la voz del narrador omnisciente de la novela y, ya desde el primer acto de *Misericordia* -al subir el telón y presentar el cuadro de mendigos- la atmósfera con la iluminación y el sonido, el narrador en *off* cuenta al espectador con las mismas palabras que el hipotexto cómo es la iglesia de San Sebastián en la primera página del capítulo I del original: “Dos caras, como algunas personas, tiene la parroquia de San Sebastián...”. La adaptación reduce la descripción de las primeras páginas (1982: 61-66) y pone en boca del narrador la presentación de las dos puertas de la iglesia y las clases sociales que abundan en cada una (en un párrafo de media página). A continuación presenta a los pobres de la iglesia y una segunda acotación indica que la luz se hace más clara y el grupo estático de mendigos cobra vida.

Dos variantes caracterizan el comienzo del primer acto en la adaptación: en primer lugar, la novela especifica el tiempo en que se desarrolla la historia, se trata de una mañana del mes de marzo (1982: 65), mientras la versión no precisa: solo dice que es una mañana de invierno; en segundo lugar, la descripción de calles se ha sintetizado

al máximo y el diálogo del principio es coral presentando por orden de intervención a Corenas, la seña Casiana, la Burlada, Crescencia, Pulido, el Maricuela, Eliseo y Pocasangre. La novela, como variante, comienza el diálogo con el personaje de Pulido; los pobres se turnan para pedir y el ciego comienza con su queja por la poca limosna recogida ese año (1982: 67):

Y me paice a mí -decía para sus andrajos el buen Pulido, bebiéndose las lágrimas y escupiendo los pelos de su barba-, que el amigo San José también nos vendrá con mala pata... ¡Quién se acuerda del San José del primer año de Amadeo!... Pero ya ni los santos del cielo son como es debido...

Se presenta a continuación a don Carlos Moreno Trujillo, que es el primero que le da una limosna al ciego Pulido; el narrador termina el primer capítulo de la novela describiendo un fuerte viento que hace presa a don Carlos y lo lleva dando giros y rodeado de pobres. La versión, en cambio, va presentando a más personajes del coro de mendigos (1972: 12-19) en la puerta de la iglesia: la mendiga madre y sus dos niños; por la acotación sabemos que los hijos se juntan por el frío y cantan romances. Cuando Mañas indica mediante la acotación que comienza la misa de la mañana por el toque insistente de campana, vuelve la voz del narrador, tras haber presentado la primera escena coral de los mendigos. El diálogo nos presenta el conflicto entre la Casiana y la Burlada: la primera tiene más antigüedad que los demás y, por tanto, exige prioridad en las limosnas. Aparece el primer feligrés, un cura, el Mosén, los mendigos le rodean y continúa el diálogo coral hasta que la voz presenta al moro Almudena (1972: 18). A continuación aparece don Carlos que da la limosna a Pulido y se avalanzan todos los pobres.

La novela describe, en el capítulo II, la entrada de don Carlos a la iglesia (1982: 69-75) y tras él, tres mujeres: la Casiana, Crescencia y la Burlada chismorrear sobre el aniversario de la muerte de la difunta mujer de don Carlos y el motivo de sus limosnas ese día (Pérez Galdós dedica párrafos a la descripción minuciosa de los personajes). El dramaturgo respeta la evolución de los hechos pues es invariante en el hipertexto que, tras la aparición de don Carlos, las tres mujeres se queden chismorreando; se suprimen las descripciones y la acotación indica la pelea entre La Casiana y La Burlada que interrumpe Eliseo.

El capítulo III presenta a Benina entre los pobres; la criada, vestida de negro, acude de forma temporal a pedir a la iglesia. El autor la describe con detalle (1982: 76):

...Tenía la Benina voz dulce, modos hasta cierto punto finos y de buena educación, y su rostro moreno no carecía de cierta gracia interesante...Con este pergenio y la expresión sentimental y dulce de su rostro, todavía bien compuesto de líneas, parecía una santa Rita de Casia...

Sin embargo, el ciego Almudena es presentado todavía de forma escueta, aunque participa en el diálogo (1972: 78-79) sobre la riqueza de la Caporala -a la que tienen tierra por ser la más antigua- con Demetria, Crescencia y la Burlada. La versión, en cambio, mediante la acotación (1972: 21) indica cómo la Casiana avisa a todos para que se arrodillen y recen el *Mea culpa* a coro: una forma de arrepentimiento por la pelea, en presencia de todos, con la Burlada. La escena de los pobres debe cambiar como señal de paso del tiempo y la Caporala avisa a todos de que vayan a sus puestos porque los feligreses salen de misa. Corenas indica que va a cantar Enrique, el Maricuela toca la guitarra y los niños los castañolones. Después sale don Carlos de misa, se hace la luz y pregunta por Benina. La pregunta es casi invariante al hipotexto (1972: 22): “*Eh, señoras. ¿Quién de vosotras es la que se llama la señora Benina?*”, la acotación indica que, de las mendigas que ya se iban, destaca Benina de Casia.

La dramaturgia presenta en este momento, por primera vez, a la protagonista (1972: 23) de modo diverso al capítulo III de la novela. Don Carlos dialoga de forma breve con la criada y es el momento en que la cita en su casa a las ocho y media del día siguiente. Mañas introduce aquí la variante escénica del diálogo entre la voz del narrador y Benina, cuando por la acotación todos los pobres se van, y ella, con desencanto cuenta el poco dinero que ha sacado y, de espaldas, hace amago de irse hasta que la voz la detiene (este recurso es un acierto que enriquece con metateatralidad la obra). El dramaturgo lo utiliza para hacer cómplice al público de la historia de Benina. Esta voz adquiere doble valor en toda la representación, se convierte en aliada de la protagonista y de los pobres, sustituye al narrador omnisciente de la novela y también hace un homenaje al propio Pérez Galdós. Además interviene como un *deus ex machina* cuando en la versión (1972: 62-63) doña Paca le pega, al descubrir la mentira de Benina sobre don Romualdo. Esta es otra de las variantes más importantes de la obra dramática, que se analizará después: la intervención de la voz que, como un dios incrementa el

sentido espiritual de la novela (en la representación) y da un giro al sufrimiento de la criada con la complicidad de los espectadores.

El primer diálogo de la voz con Benina (1972: 23-26) sintetiza para el espectador la biografía de Benina, su defecto de sisar, la relación con su señora y la invención del canónico don Romualdo para ocultar a doña Paca que pide limosna en vez de trabajar para él. Este acertado recurso teatral de la presentación de la protagonista se incrementa con las acotaciones, que indican al director de escena cómo Benina debe dirigir su texto unas veces al cielo, hacia la voz invisible, y otras al espectador de forma confidencial. Esta técnica amplifica la identificación emocional del público con los problemas de la protagonista. El narrador, al pedirle a Benina que se desahogue, muestra al público las razones por las que ha tenido que pedir limosna en la iglesia de San Sebastián. La acotación (1972: 26-27) indica que Benina extiende la mano derecha y con la izquierda se quita la peluca y queda convertida en una joven; en ese momento baja las escaleras del escenario y se dirige al patio de butacas con la mano extendida y pide a los espectadores limosna para su señora. Aparece el ciego Almudena y los dos se suben al giratorio y empiezan a andar. El diálogo de ambos confirma la complicidad, establecida por el dramaturgo, entre Benina, los espectadores y la voz del narrador: "... Almudena.- Yo esperar a ti... Esperar como pierro Tadar tu modo. Benina.- Me entretuve hablando conmigo misma...". El humor está presente en la versión, el ciego se desmaya cuando Benina le pide un duro y la criada bromea como variante del hipotexto (1972: 27-28): "... Mordejai, Almudena... ¿Qué pasar ti...? ¡Volver ti en si! Ay, Dios que susto... Hasta hablo en moro... ¿Qué te pasa Almudena...?...".

El capítulo IV (1982: 85- 87) narra el efecto que produce en los pobres la cita de don Carlos con Benina; la criada se va para evitar curiosidad y la sigue el ciego Almudena. Se suprime de la versión el diálogo envidioso entre la Burlada, Crescencia y la Casiana sobre Benina; Eliseo corta el chismorreo, dando golpes en el suelo con su pata de palo, y argumenta que están en la casa de Dios. Pérez Galdós en los diálogos de los personajes aporta indicaciones como esta, que dan sentido a su lectura teatral. Por otra parte, también se omite parte del diálogo entre Almudena y Benina cuando van camino de su casa (1982: 88-89); el dramaturgo concentra la acción dramática en la necesidad de pedirle el duro para las medicinas de la señora y pagar al tendero. El capítulo termina con la petición del duro al ciego y el V continúa con la conversación entre ambos buscando soluciones.

Mañas concentra esta parte: al despertar Almudena, tras el susto de la petición de Benina, (1972: 28-32) van a casa del ciego a tomar la peseta que les falta de su compañera, Pedra, que duerme borracha. Benina se marcha, pues ha completado la cantidad y la espera doña Paca, como siempre. Al irse la criada, Almudena se despide con ternura de ella y pega a Pedra (tal como indica la acotación); una escena breve presenta la relación de ambos como en la novela.

Del capítulo VI hasta el X se narra la llegada de Benina a su casa, Pérez Galdós presenta a doña Paca y cuenta su biografía: la viudedad, el dispendio de toda su economía (hasta la total ruina) y los problemas que le dan sus hijos Antoñito y Obdulia; también la ruina de su pariente don Frasquito Ponte. Benina termina por contar el encuentro con don Carlos y la cita del día siguiente, que altera a doña Paca. Hay que destacar la acotación teatral del hipotexto, como un guiño fronterizo de Pérez Galdós, en la acción de doña Paca (1982: 101): “...¡Ay, qué trabajo me dan estas piernas! En vez de llevarme ellas a mí, tengo yo que tirar de ellas. (*Levantándose con gran esfuerzo*) ...”. La acción es resaltada entre paréntesis y en letra cursiva; el autor, en estos años, utilizaba las acotaciones en sus novelas dialogadas como una necesidad de encontrar la inmediatez. Su evolución como narrador le lleva en esta época a experimentar con los diálogos en estilo indirecto, las acotaciones y las frecuentes identificaciones de la mente del narrador con la de su personaje. Esta es la única acotación identificada topográficamente; en cambio, *Misericordia* está llena de estas indicaciones, sin marcas que las clasifiquen como tal, sobre las acciones de los personajes. Por ello, la versión de Mañas es tan brillante y respetuosa con el hipotexto, pues lleva al escenario lo más experimental y difícil del texto, al mostrar a Pérez Galdós y al narrador omnisciente de la novela en la voz del narrador, que no es un personaje dentro de la acción dramática sino un comentarista que conoce la mente de Benina, se identifica con ella y hace a los espectadores partícipes de su conflicto.

El capítulo XI refiere la crítica de doña Paca hacia don Carlos y su mujer; la señora, alterada, les reprocha cómo se aprovecharon de ella cuando tuvo que vender cosas; en la queja Benina afirma que no quiere perder la ayuda por la muerte de su mujer, Pura, aunque sea una limosna, por la falta que les hace el dinero. También el autor muestra la mentira que cuenta Benina sobre el canónico, don Romualdo. Al día siguiente, a las ocho y media como acordaron, la criada se presenta en casa de don Carlos, que le asigna dos duros cada día veinticuatro de cada mes, con la condición de que doña Paca se administre; le entrega también un libro de cuentas y un lápiz (es una

escena memorable de tacañería). En el capítulo XII es muy interesante el monólogo de Benina, al salir de la casa de don Carlos, sobre la avaricia del viejo y la poca administración que tienen su señora y ella si no ingresan. Encuentra al ciego Almudena y le entrega el duro; él le invita a café y le cuenta sus aventuras, entre ellas, la del rey de *baixo terra*. En el XIII aparecen Pedra y Diega; esta última es la que introduce a su compañera en el vicio de beber. El ciego cuenta más aventuras hasta que Benina se marcha y vende el libro de cuentas y el lápiz a Pedra y Cuarto e kilo (al final del capítulo XIV).

La versión suprime todo lo que acontece del capítulo XI al XIV para sintetizar la acción dramática. Tras la escena de Almudena con su compañera y Benina que se va con su duro completo, Mañas introduce la voz del narrador que comenta el horario de los mendigos durante el día y lo equipara a un ejército de mendicantes. La acotación indica que es de noche, el viento se lleva la voz del narrador en el espacio sonoro, sale el Mosén y pide a la Casiana que pase a la sacristía. Se quedan en escena (1972: 32-35) la Mendiga Madre, Cuartokilo, Crecencia, la Burlada, los Niños, Eliseo, los Mendigos y Corenas; en este momento la crítica va dirigida a la Casiana que al parecer es rica y recibe comida de varias casas y todos imaginan un arroz con almejas que cita la Mendiga Madre que le trajeron a la Caporalá ayer. La acotación indica la avaricia y la sensación que todos deben mostrar al imaginar que comen; continúa la crítica con la mención del marido de la Casiana hasta que Eliseo se queja de tanto chismorreó en la iglesia y Corenas avisa que ya salen los feligreses de la novena.

La escena siguiente presenta a doña Paca en su casa y la llegada de Benina. Una acotación desarrollada alude a doña Frasquita y compara su cara con una calavera (variante del original) y también describe la casa vacía de cuadros, muebles e incluso cortinas, etc. El diálogo muestra, por primera vez, la relación entre criada y señora (1972: 36- 41), ya anticipada por Benina por lo que ha contado al espectador: vemos la invención del canónico don Romualdo para quien cocina Benina; la criada debe relatar el menú que ha puesto en su casa mientras doña Paca imagina y lo degusta todo. La variante es que en esta escena se incrementa la comicidad con la acotación que indica cómo Benina pone imaginarios manteles, cubiertos y sirve la fantasmal comida para expresar el delirio del hambre y de grandeza de la señora. La versión caricaturiza más a la clase media de la novela y, a partir de esta escena, deriva hacia lo grotesco. La señora pide esa grandeza mediante el diálogo (1972: 37): “Primero siéntame en la mesa, pon la mejor mantelería, el servicio de cubiertos más lujoso, la mejor vajilla y las copas de

crystal de Bohemia...”. La actitud de la señora justifica en la criada las mentiras e invenciones que ha de ir improvisando porque ni doña Paca ni su familia aceptan la realidad, que tan bien supo retratar Pérez Galdós. La escena avanza gradualmente y las dos alcanzan la euforia hasta que, por la acotación, la señora cae abatida y vuelve a la triste realidad. En dos páginas el dramaturgo muestra en acción la situación amarga de doña Paca con un tono que acentúa lo risible ya latente en el hipotexto. La escena termina con Benina, que canta y baila vitalista, mientras doña Paca se avergüenza de su clase, le pide la cena y la acusa de falta de decoro.

El comentario del narrador introduce la siguiente escena y pregunta a Benina ante los espectadores a dónde va; esta sigue con su estado de ánimo vital y se dirige a casa de Obdulia. La siguiente acotación indica que unas seguidillas alcarreñas la acompañan con unas voces de coro y ella baila como las viejas de los pueblos. El diálogo que mantiene con la voz presenta la situación de los dos hijos de doña Paca hasta que la nueva acotación indica un cambio de escenario (1972: 44):

... (En este momento, como por arte de magia, todo el cielo del escenario y la pared se llena de ataúdes de todas las clases, de primera, con cruz, de zinc, de niño, de madera, sin pintar y dos o tres asientos que también tienen formas de ataúd, incluso deben de ser ataúdes de niño oficiando de asientos. Y en este momento aparece Obdulia, una muchacha famélica, de pelo revuelto, cara chupada, que entra en escena gritando y luego la da un ataque de epilepsia horroroso a público)...

El negocio de los suegros de Obdulia, que tienen una funeraria, queda completamente desfigurado y grotesco en esta escena que presenta el mundo enfermo de la hija de doña Paca. La distorsión esperpéntica va en aumento cuando la chica llama a Benina y grita dando zapatazos y con las manos hacia el techo; tras esto se tumba en el escenario, ya sin gritar. La voz en *off* cuenta a los espectadores la enfermedad de la epilepsia que sufre Obdulia desde que tuvo el primer ataque en un bautizo y también cómo eligió al chico de la funeraria, aunque a los dieciocho años se enamoró de ella un primo de Ronda con posibles, que era el que quería su madre para ella. Cuando Benina entra en la casa, Obdulia se queda tranquila como si viese a su madre (1972: 44-50); esta escena, con la que termina el acto primero, presenta también al pariente don Frasquito de Ponte, hidalgo en la ruina. Lo primero que le pide Obdulia es que dé a sus gatos de comer, mientras el dramaturgo introduce aquí como variante de la versión el comentario irónico de la voz del narrador (1972: 45): “¿Hasta los gatos, Benina?

Benina- ¡Y dale...!”), la acotación indica la acción de la criada que saca la lengua hacia donde viene la voz, y el espacio sonoro muestra el maullido de media docena de gatos alrededor de Benina y Obdulia, que debe mimar la acción de acariciarlos.

La aparición en escena de don Frasquito de Ponte y Delgado es semejante al tono de farsa de Valle-Inclán; tras el saludo versallesco indicado por la acotación, los tres personajes quedan congelados, como en el cine mudo, con la imagen teatral de las meninas de Buero Vallejo (así lo expresa Mañas) y, de nuevo, la voz en *off* cuenta al público la biografía sintética del último “protocursi” de la familia (entre otros adjetivos exagerados del personaje). Mientras Benina prepara el almuerzo de ambos, don Frasquito narra sus aventuras en París y su relación con los famosos. El momento en que le dice a Obdulia que se parece a Eugenia de Montijo es muy cómico porque la acotación indica que le da otro ataque epiléptico. Este momento no está en la novela, por supuesto; es otra variante escénica que añade Mañas para caricaturizar a Obdulia que le pide a Benina que vaya a la librería a comprarle la fotografía de la emperatriz y de la euforia le da otro ataque que soluciona Benina de forma divertida. El dramaturgo parodia y potencia escénicamente el hambre de los dos personajes y Benina, como una madre a sus crías, les da las cucharadas de sopa. También se muestra la vergüenza de don Frasquito que, al ponerle la mesa, hace amagos de irse por educación (como en el hipotexto) pero, cuando empieza a comer, es como si resucitara y perdiese la timidez. La última acotación del acto indica el oscuro de la escena y los pobres rodean a los tres personajes mientras cantan un romance popular.

Los capítulos XV hasta el XVIII relatan la visita de Benina a casa de Obdulia: la escena de la versión de Mañas, que cierra el acto primero (1972: 43-50), sintetiza los cuatro capítulos y omite información para mostrar solo la caricatura de ambos y sus aires de grandeza mientras Benina garantiza su manutención. El diálogo de ambos, en el hipotexto, está lleno de momentos de humor que intensifica Mañas en la situación de la escena. El capítulo XIX comienza con el diálogo de Benina con don Frasquito ya en la calle -se suprime esta información en la versión- que intensifica la bondad de Benina: la criada le da la moneda al hidalgo para que pague la habitación donde duerme. Don Frasquito es el personaje más noble y agradecido de la familia, como muestra el autor al final de la novela.

El segundo acto de la adaptación comienza con una variante que no está en la novela; la acotación indica que los guardias arrestan a La Casiana y La Burlada por pelearse y llamarse “ricas” y se los llevan a todos. A continuación se escucha el llanto

de Benina en el escenario vacío, cuando la criada vuelve desconsolada de casa de don Carlos, con el libro de cuentas y la promesa de los dos duros mensuales. La primera escena muestra cómo se lo cuenta al ciego; y, por su parte, Almudena le relata el prodigio del rey bajo tierra, Samdai, para conseguir mucho dinero y consolarla. El ciego enseña el ritual a Benina (1972: 52-55) y confiesa a la criada su amor por ella. Esta parte altera el orden de los hechos en la trama del hipotexto, por acelerar la acción, y suprime también para condensar en escena lo más relevante de la historia.

El capítulo XIX comienza, como antes mencioné, por el diálogo entre Benina y don Frasquito, que se omite en el final del primer acto; después de darle la peseta para dormir, la criada llega a su casa y cuenta a doña Paca lo que ha ocurrido con don Carlos. La señora muestra su carácter variable y el mal humor que tiene que aguantar su criada cuando le confiesa la paga de dos duros mensuales; en ese estado irritable desconfía de Benina e inventa que “los veinticinco duros que le dio para ella, se los ha dado a don Frasquito”, una escena muy cómica de la novela (1982: 178- 183) que se suprime también en la obra teatral. El capítulo XIX termina con las dos comiendo juntas y la pregunta de doña Paca sobre algún sortilegio que las convierta en ricas. El XX prosigue con ambas en la alcoba y Benina soñando con el rey prodigioso que le ha contado Almudena (también esta parte se omite). Mañas decide que el personaje del ciego afirme practicar la religión hebrea (1972: 53): “ Ser eibrio”, aunque su modo de hablar como extranjero sea de moro. Pérez Galdós (como se dijo) juega con que Almudena sea africano y sintetiza en él las tres religiones: un personaje que vacila entre parecer moro, practicar la religión hebrea y, finalmente haber sido bautizado cristiano. La trama del capítulo continúa con Benina que vuelve a pedir en San Sebastián y, al no conseguir nada va con el ciego, a pedir a la plaza del Progreso para conseguir dinero y hacer el conjuro.

En el XXI llega a la casa de dormir de doña Romualda, donde descubre que don Frasquito no ha vuelto y debe siete días. Le comunican que está enfermo y se alberga en casa de la comadreja y, en el trayecto, descubre a Luquitas, el marido de Obdulia, jugando a las cartas en la taberna. Todo este viaje de Benina se suprime en la versión de Mañas porque complica espacialmente la escenografía y es otra subtrama que alargaría el tiempo de la representación. Finalmente, en el capítulo XXII lo encuentra tirado en un jergón en la cocina de la Pitusa; Benina recoge a don Frasquito para llevarlo a su casa y pide prestados 10 duros a la Pitusa. Pérez Galdós narra cómo don Frasquito, tras el almuerzo, gastó la peseta que le dio Benina en el retrato de la emperatriz Eugenia de

Montijo. La criada empeña las sortijas de Pitusa con la promesa de devolverlas, en cuanto pueda, y llama un coche para llevarse a don Frasquito ante las burlas de las borrachas Pedra y la Cuarto e kilo.

Toda esta parte de la novela, desde el capítulo XIX, varía en la versión teatral y muchas partes se suprimen; lo más importante es el diferente planteamiento de la adaptación en este momento del acto segundo (1972: 55): tras la primera escena entre Almudena y Benina y la confesión amorosa del ciego, que emociona a la criada, una acotación indica que se oyen de lejos las voces de Pedra y Diega. Llegan las dos mujeres portando a don Frasquito enfermo en la escena segunda; la acotación describe al caballero a través de la imagen del conde de Orgaz, del Greco. Esta es una variante notable respecto a la trama del hipotexto; además Mañas añade en el diálogo que es don Frasquito el que pide que le lleven donde está la “señá Benina”, como cuenta Diega. A continuación, don Frasquito le muestra la fotografía de la emperatriz Eugenia de Montijo, en la que ha gastado la peseta. La versión potencia el humor latente de la novela, cuando Benina se ríe con su señora de los tintes y cosméticos que utiliza don Frasquito para ocultar su vejez. Mañas lo muestra a través del diálogo de ambos; Benina se ríe con el hidalgo (1972: 56):

... Benina.- Don Frasquito , por Dios, ¿en qué se ha gastado la peseta que le di para pagar la cama...? En pintura para la fisonomía del bigote, seguro...

Don Frasquito.- En cosméticos, no... Se lo juro... La gasté, pero no en cosméticos... Tenía que pro...,pro..., proporcionarme una foto...grafía.

Tras la conversación con don Frasquito, se despide Benina del ciego y quedan para el conjuro en los desmontes de la fábrica del gas. En la tercera escena se queda Pedra con Almudena mientras Benina se lleva a don Frasquito con Diega, otra variante de Mañas. En la novela se lo lleva Benina sola en coche, con los diez duros que ha conseguido, tras vender las sortijas prestadas por la Pitusa; además, Pérez Galdós dice que la ven marchar en coche Pedra y la Cuarto e kilo no Diega. La tercera escena muestra el enredo creado por Pedra (1972: 57). La compañera del ciego, celosa de Benina, le da a entender que su dama está con don Frasquito; Almudena intenta pegarle con el palo y Pedra sale de escena. El ciego se queda solo llorando dando palos a diestro y siniestro mientras insulta a la borracha. Esta información que muestra Mañas en esta breve escena no aparece de forma explícita en la novela. Por otra parte, el autor en el

capítulo XXIII (1982: 206-209), nos cuenta cómo Benina va a visitar al moro Almudena, tras dejar bien provista la casa de su señora y a don Frasquito descansando. Por el camino se encuentra a Pedra y Diega que le advierten que Almudena la está buscando, anda loco y le va a pegar. Le indican donde está y se van. Benina lo encuentra y ambos caminan hacia la fábrica del gas; se sientan en un lugar apartado y el moro le echa en cara que don Frasquito es su querido. Benina se ríe de la tontería y le pregunta quién le ha contado eso. Pérez Galdós sugiere que Pedra (por celos) se lo ha dicho al ciego porque sabe que quiere a Benina, pero no lo dice en ningún momento de la novela. Lo que el lector sabe en el hipotexto es que Pedra es el único testigo que ve a Benina llevar a don Frasquito en el coche y la única que se lo ha podido decir al ciego Almudena que, además, ya no quiere vivir con ella.

Mañas devela esta información al espectador para sintetizar la acción dramática del acto segundo y enlaza la escena de Pedra con Almudena con la siguiente: la acotación indica que se hace de noche en escena mientras Benina llega a la fábrica del gas para hacer el conjuro con Almudena (1972: 58- 61); el moro interrumpe el conjuro y enarbola el palo (mediante la acotación) para pegar a Benina por engañarle con don Frasquito. El espectador ya sabe la causa de la locura del ciego por la información de la escena anterior con Pedra. El ciego se arrepiente y llora, pide perdón a Benina, que se va. Mañas incluye otra variante que intensifica el humor en Benina en el diálogo con Almudena; ella imita al ciego en su forma de hablar y le dice que también le quiere (1972: 61): “ Benina.- Adiós Almudenilla, loco, más que loco... Yo queriendo ti... Yo queriendo ti, tonto, loco, Almudenilla... Yo te quierer... Yo”. Esta escena cuarta sintetiza la trama del capítulo XXIII al XXV. Mañas omite en la versión cuando el ciego Almudena le dice que el sortilegio lo tiene que hacer un hombre; que ha roto con Pedra, no va a volver a pedir a la iglesia de San Sebastián y, a partir de ahora, dormirá en las Cambronerías del puente de Toledo. También se omite que Benina le da un duro al ciego y él lo rechaza (1982: 216-217).

La escena quinta requiere un cambio brusco de espacio en la versión teatral (1972: 61), fiel al original: Benina se despide del ciego y ya está en casa de su señora (1982: 217). Mañas lo soluciona en el diálogo de despedida con el ciego e introduce la llamada de la señora fuera de escena. Benina responde fuera de escena por acotación. Los hechos de la escena varían de la trama de Pérez Galdós; teatralmente nos vamos acercando al momento climático del hipertexto mientras de la novela se han suprimido varios hechos: doña Paca no cesa de halagar a su huésped, don Frasquito. También

movida por los recuerdos, pide a Benina que traiga manjares para cenar pero la criada la devuelve al mundo real con unas sopas de ajo. Al ir ambas a dormir, la señora muestra rencor y celos hacia ella por las alabanzas que le hace constantemente don Frasquito hasta que se arrepiente. Al final, antes de dormir, acaban las dos imaginando donde puede haber un tesoro en el edificio. Se suprimen de la versión todos estos hechos y más hasta el capítulo XXIX.

Por el contrario, la versión en la escena quinta (1972: 62-63) muestra a doña Paca enfadada por la mentira de Benina. La señora al preguntarle de donde viene como siempre, le pega un guantazo cuando Benina le contesta que de casa del canónico, don Romualdo. La siguiente acotación indica que le vuelve a pegar y Benina confiesa que don Romualdo no existe y se lo ha inventado ella. De nuevo, la señora le pega varias veces hasta dejar a Benina llorando; la última acotación de esta escena indica como opción escénica que los mendigos y el público pueden acompañar las bofetadas de doña Paca, golpeándose las manos para que resuenen más fuerte las bofetadas que recibe Santa Benina de Casia. La siguiente indicación es que cae el telón y todos los mendigos menos Almudena están al fondo del escenario por grupos. Esta escena quinta hasta el cambio escenográfico es la variante más importante de la versión teatral de Mañas. Las bofetadas de doña Paca no existen en el hipotexto y tampoco que eche en cara a Benina en ningún momento, la invención del canónico. El dramaturgo, fiel al sentido profundo de *Misericordia*, sintetiza la trama de la obra con esta escena quinta, que muestra la traición soterrada de doña Paca, su egoísmo, celos, ingratitud y sentido de superioridad respecto a la criada. Las bofetadas simbolizan el enfrentamiento entre la familia que ha heredado y Benina.

El clímax de la versión lleva a la transformación de Benina en santa ante los espectadores y mendigos de la obra (1972: 63-68). El escenario se transforma en un altar del que bajan dos escaleras con una luz cegadora, que llega hasta el centro del escenario. El cuadro parece imitar los misterios medievales aunque con tono realista. Benina, con la mano en la mejilla a causa de las bofetadas recibidas y de perfil al público, se coloca en el cenital de luz. Aparece de nuevo la voz que le habla con ternura; en la siguiente acotación Mañas cita el gesto de la Virgen Triste, de Simone Martini. La lectura de la novela apuesta en la versión por la absoluta beatificación cristiana de Benina. La voz del narrador, cómplice del sufrimiento y de la biografía de Benina, aparece tras las bofetadas recibidas en la escena quinta del segundo acto para ser cómplice de su corona de espinas a partir de la escena sexta hasta el final de la obra

dramática. El paralelismo de Benina con Cristo en su vía crucis se muestra en toda la novela y Mañas es, por tanto, fiel a la lectura profunda del original. Específicamente, en los capítulos XXIX y XXX, Benina se va cargando de obligaciones caritativas; por ejemplo, se abalanzan sobre ella cada vez más pobres (1982: 244-247) a los que trata de socorrer como puede. De hecho, la confunden con una santa dama disfrazada y, cuando Benina llega a ver al ciego Almudena para darle de comer, le tiran piedras y la acusan de impostora y de hacerse pasar por santa. Todos estos hechos se suprimen en la versión y se sintetizan con la beatificación ante los espectadores en la escena sexta que hemos mencionado. También se omiten hechos como la piedra que alcanza al ciego en la cabeza y le hace sangrar en el capítulo XXX. Les socorre la Guardia Civil y Benina deja a Almudena en casa de un guarda-agujas; además Benina, acosada por tantas cargas, vuelve a pedir poniéndose un velo negro en la cara. La Pitusa le reclama las sortijas prestadas y la criada se priva de su propio alimento; en el capítulo XXXI pide en San Sebastián, en San Andrés y allí ve a dos sacerdotes y uno le confiesa que don Romualdo quiere que ella ingrese en el asilo de San Bernardino. Toda esta información se suprime en la versión de Mañas y se sintetiza con la beatificación de la criada tras las bofetadas que simbolizan todo el camino de sufrimiento de Benina.

Una extensa acotación en la escena sexta del segundo acto introduce a dos personajes nuevos y sobrenaturales que no aparecen en la novela. Se trata de dos ángeles descritos con detalle por Mañas (1972: 64):

(Por las escaleras que bajan del cielo del telar se ven los pies descalzos de los ángeles que bajan al centro de la escena. Son dos ángeles de cara de sufrimiento y gesto cansado y triste. Tienen las manos reformadas por el trabajo, con mataduras en los pies y rodillas, como los animales de carga. Parecen dos campesinos, dos obreros de la construcción. Sus vestidos son de ángel, pero hechos unos pingajos las alas, parecen que las han recogido de un basurero. El uno baja con esa especie de rostrillo que llevan las santas debajo de la corona de espinas, el otro lleva la corona de espinas. (...).

La acotación indica al final que los pobres cantan a coro, acompañados por la guitarra de Maricuela y los castañolones de los niños pobres, un romance mientras los dos ángeles le ponen la corona de espinas a Benina. Los pobres informan con la canción al público que doña Paca ha heredado y no ha agradecido a la criada todos sus sacrificios. Entre tanto, Benina, por acotación, pide limosna a gente imaginaria,

mientras el coro sube el clima de la canción y la juerga; Benina se vuelve hacia ellos como una fiera mientras ellos ríen y bailan. Toda esta escena inventada por Mañas explica el desprecio hacia la criada tras la herencia recibida por doña Paca. El punto de vista del dramaturgo intensifica el de Pérez Galdós en la versión: la injusticia con los más débiles socialmente, los pobres, es la idea sobresaliente de *Misericordia*. La criada vive para los demás y sobre todo para su señora Paca; su objetivo diario es proveer a la familia que sirve de lo necesario para sobrevivir. Las bofetadas que recibe en la escena quinta representan las ingratitudes de la familia cuando ya no la necesitan. Mañas omite los hechos ocurridos en la novela y los sintetiza en las bofetadas de doña Paca para mostrar a su antagonista. Suprime los hechos del capítulo XXXII, cuando don Romualdo va a casa de doña Paca y trasmite la noticia de la herencia, mientras Benina ha desaparecido y no se tiene noticia de ella. También omite que doña Paca esté preocupada por Benina y la eche de menos en lo material, por el sustento diario y, después, para compartir la noticia de la herencia.

Por el contrario, en la versión teatral, son los pobres los que comunican la herencia a Benina. La criada disculpa a su señora por pegarle y habla de amor fraternal mientras el pueblo le responde (1972: 65-66):

... Los Pobres.- Ya lo decía el verdugo de mi pueblo: quien bien te quiere, te hará llorar...

Benina.- Me ha pegado porque el hambre le hace ya tomar por cosa verdadera sus desvaríos...

Los Pobres.- Benina, te han pegado porque quieren que te vayas ahorrándoles el trabajo de echarte... Porque ya tus limosnas están de sobra... porque tanta falta haces tú allí ya como los perros en misa... ¿lo quieres más claro...? Pues allá va...

Benina, tu señora ha heredado casas en Ronda. Cortijos, tierras, cuentas en el Banco y dinero en efectivo, cientos, miles de duros contantes y sonantes...

La versión teatral potencia el punto de vista social a favor de su protagonista, Benina, latente en Pérez Galdós. La injusticia con ella es la injusticia general contra el pueblo. Mañas justifica la voz del narrador, como la mente que dialoga, se identifica con Benina y hace cómplice al espectador, pues los pobres ya son el coro de su tragedia. El dramaturgo vigoriza las dos fuerzas enfrentadas: por una parte, la protagonista, cuyo objetivo es dotar a doña Paca de lo necesario para vivir, y, por otra parte, su antagonista, la señora y su familia, que olvidan ingratamente a Benina cuando cambia su fortuna.

También el pueblo en la continuación de la escena sexta le habla, por primera vez, de la existencia de don Romualdo, canónico de la iglesia de San Andrés, que dirige la casa de la Misericordia mientras Benina cree que es el que ella ha inventado. Otra variante de la versión dramática es que los pobres (1972: 67) le piden a Benina a continuación que suba a ver lo que ocurrió antes de que ella llegara ayer a su casa (escena quinta) y la señora la abofeteara. Suben dos ángeles con ella para que observe desde arriba la escena pasada.

La séptima escena comienza con la mesa lujosa que aparece en un lateral del escenario, en donde están sentados doña Frasquita; Antoñito; Martina, la mujer de Antoñito; Obdulia y su marido, el chico de la funebridad (así lo llama Mañas en la acotación). Hay dos cambios importantes respecto al hipotexto, en cuanto a los personajes de la familia; en primer lugar, el dramaturgo cambia el nombre de la mujer de Antoñito, no sabemos la causa, pero la llama Martina, mientras Pérez Galdós le asigna el nombre de Juliana. En segundo lugar, el marido de Obdulia, que en la novela se llama Luquitas, en la versión no tiene nombre propio y, como variante, aparece junto a Obdulia, cuando doña Paca hereda. En la novela, en cambio, el autor lo hace desaparecer cuando heredan y muestra así la decepción o desamor de Obdulia que vuelve a vivir con su madre (también por el interés económico). En el hipotexto es un matrimonio roto desde casi el principio, no tienen hijos y, cuando Benina le lleva la comida los días alternos, el autor muestra a una esposa abandonada en casa y a un marido juerguista. El autor habla de él, pero solo aparece el personaje cuando Benina lo encuentra en la taberna jugando a las cartas con tres zarrapastrosas en el capítulo XXI. En escena (1972: 67) también aparece, en el otro lateral, el canónico, don Romualdo Cedrón; los dos ángeles se dirigen a él para que lo vea el público y, sobre todo, Benina. La comida que le sirven es el mismo menú que le daba Benina cuando servía en su casa, afirma doña Paca a don Romualdo. El canónico niega que le sirviese la criada y confirma la noticia de la herencia de su tío, don Rafael García de los Antrines. Mañas intercala en los diálogos intervenciones de Benina, que mira la escena desde arriba. A continuación doña Paca indica a todos sus familiares que se arrodillen en el suelo. La acotación siguiente indica que todos se echan al suelo, incluida Benina y los ángeles, y, todos a coro, siguen el rezo de doña Paca. Por su parte, don Romualdo contempla la escena, entona complaciente “Amen” y todos les responden lo mismo (1972: 70).

La escena continúa con la conversación sobre Benina; don Romualdo confiesa que la conoce de pedir limosna en la iglesia de San Sebastián y andar por ahí

amancebada con un ciego africano. Benina comenta, sin que la puedan oír, que es hebreo y no es su manceba. Doña Paca afirma que, si es así, como si no existiese, como si nunca hubiese conocido a Benina. El canónico comenta, finalmente, que hace tiempo que quiere meter a ambos en la casa de la Misericordia. De nuevo Benina, sostenida por sus dos ángeles, se arrodilla y pide no ser encerrada en la Misericordia. La acotación indica una nueva acción: Benina se levanta y va a buscar al ciego Almudena; la escena octava comienza con un nuevo personaje, el Octogenario, que aparece, según acotación, desnudo de cintura para arriba y muestra la piel y los huesos como los mártires de Ribera. Se omite de la novela, también, el capítulo XXXIII, en la que don Romualdo comunica la herencia a don Frasquito y especifica lo que adquieren Obdulia y Antoñito. Se suprime la idea de que doña Paca espere optimista la llegada de Benina para compartir su alegría (1982: 267); también en ese momento, le confirma don Romualdo que no le servía la criada en su casa. El lector comprueba por el diálogo de doña Paca y don Romualdo que no coinciden los canónicos: el inventado por Benina tiene una sobrina llamada Patros y el real además tampoco dice misa en la iglesia de San Sebastián sino en la de San Andrés. Se suprimen las subtramas de los capítulos siguientes, XXXIV y XXXV: la falta de consuelo de doña Paca sin Benina, que sigue sin aparecer. Se repone don Frasquito y vuelve el canónico con un notario para que ambos comprueben con papeles que no ha sido un sueño. Doña Paca afirma que, mientras no vuelva Benina, no se enciende la lumbre de la cocina y pide a Celedonia que le traiga la comida de Botín, mientras don Frasquito desea salir a la calle, ir al sastre y comer en Figón de Boto. Se omite la escena en el restaurante y la sensación del hidalgo de que lo miran y no lleva sus tintes, la llegada de Antoñito y la conversación burlona sobre los tintes y el sombrero de copa de don Frasquito.

En ese momento (1982: 281) Antoñito informa sobre el paradero de Benina a don Frasquito. La criada fue llevada al Pardo, tras ser sorprendida con otro, pidiendo limosna sin permiso en una redada de los policías. El capítulo XXXVI también se elimina: doña Paca afirma no ser feliz sin Benina, su compañera de trabajos; por el contrario, Obdulia se va a vivir con ella y llena la casa de flores. Pérez Galdós no menciona a su marido, Luquitas, ya en ningún momento como variante del hipertexto, tras recibir la herencia. Juliana habla con su suegra, doña Paca, para controlar la economía y tener juicio del gasto. Empieza la mujer de Antoñito a manipular a la familia; recomienda a su prima Hilaria de criada y se ofrece a planchar y hacer los trajes a don Frasquito. Por el contrario, Obdulia habla mal a Frasquito de su cuñada por verla

muy ordinaria, y, celosa de Juliana, recomienda también una doncella llamada Daniela. El capítulo XXXVII continúa con la rivalidad entre Obdulia y Juliana por las dos criadas contratadas. Don Frasquito encuentra un lugar para su acomodo y ellas buscan una casa mejor para vivir toda la familia. Don Frasquito va al Pardo a caballo a por Benina, ya que por fin, Antoñito le ha conseguido la libertad. Por último, el accidente de don Frasquito al que tira el caballo y la vuelta de Benina, descalza, junto al ciego Almudena pensando qué acogimiento va a tener. Todos los hechos relatados en estos capítulos se comprimen en las escenas cinco y seis del segundo acto de la versión, que informan de lo más importante de la historia; lo demás se omite.

El capítulo XXXVIII también se omite en la versión: informa de la llegada de Benina a la calle Imperial, donde vive ahora doña Paca y la familia. Aparece Juliana y, tras el saludo de doña Frasquita y Obdulia, no la dejan pasar para que no manche la casa. Pérez Galdós comenta que el personaje de Benina, descubre en Juliana la autoridad de la familia (1982: 296):

... “Ésta es la que ahora manda en casa. Bien se le conoce el despotismo”. A las arrogancias revestidas de benevolencia con que la acogió la tirana, respondió Nina que no se iría sin ver a su señora...

La escena octava (1972: 71), ya mencionada del acto segundo de la versión, muestra el encuentro entre Benina y el Octogenario, personaje denominado así por Mañas, porque en la novela se trata de un mendigo de 82 años. El dramaturgo se permite hacer un salto temporal en la novela: la escena se corresponde con el capítulo XXVIII. Benina escucha al anciano, un mendigo que ha perdido a su hija y quiere dejar a sus dos nietas en un asilo infantil para morir en paz. La criada, traspasada de dolor, le escucha y el mendigo la lleva donde viven más pobres. El autor muestra la caridad de la protagonista que les hace de comer. En la versión teatral la historia de este mendigo cambia un poco: el personaje le dice a Benina que le hable de frente porque es sordo (descripción que no hace Pérez Galdós). Su historia familiar varía: cuenta que han muerto su mujer, su hija y su nieta, la madre de sus dos biznietas que no tienen a nadie más que a él. La otra variante indica que los dos ángeles toman a las dos niñas, que lloran desconsoladas. Los ángeles las acunan mientras el Octogenario se tumba y queda dormido; los pobres, a continuación, cantan una nana mientras Benina ha ido a comprar comida como en la novela. Otra variante de humor indica por la acotación que las niñas se orinan y los dos ángeles hacen un gesto gracioso con la nariz (1972: 73). La siguiente

acotación presenta la escena novena con el ciego Almudena; ambas escenas siguen el mismo orden del hipotexto: Benina tras hacer un puchero a estos pobres va al encuentro del ciego. Se omite del original, entre otros sucesos, el fragmento que cita al lisiado que andaba con los brazos y que guía a Benina hasta el moro. El ciego Almudena dormía en las casas de Ulpiano y de día lo pasaba rezando apartado en un muladar (1982: 234). En la versión, la primera acotación presenta al ciego que canta en el monte Sinaí con el mismo tono de los almuhecines en los minaretes de las mezquitas. Una luz amarilla como del desierto inunda el escenario. La variante introducida por Mañas ocurre cuando la criada llega acompañada de sus dos ángeles; el moro canta una canción a su amada, aunque el dramaturgo aprovecha la sugerencia hecha por Pérez Galdós en el diálogo del capítulo (1982: 236): “-Tú venir con ángeles, B’nina... tú venir con fuego...” Esta frase manifiesta la santidad de Benigna y es probable que el símbolo inspirara a Mañas para hacer aparecer a los dos ángeles del cielo a partir de la escena sexta del segundo acto.

La acotación de la escena novena (1972: 74) indica que los ángeles se enganchan a una cuerda, suben por el aire y Benina también. La imagen muestra una intención muy religiosa: el diálogo comienza con Almudena que confiesa hacer penitencia por haber pegado a Benina, la cual lo quiere sacar de su locura y hacerle comer. Le comenta que don Romualdo quiere llevarlos a los dos a la casa de la Misericordia por pedir limosna. La versión (1972: 76) sigue el orden de la trama principal de la novela en esta parte y el capítulo XXIX: llegan por acotación niños hambrientos, viejos, etc., capitaneados por el Octogenario, que señala en lo alto a Benina y la llama doña Guillermina la Santa. La escena sintetiza los hechos del hipotexto hasta que dos viejas (1982: 245) la desprecian por no ser aquella dama doña Guillermina. El capítulo varía pues Benina no consigue convencer al marroquí para volver a Madrid y, de modo resumido, el autor hace que Benina vaya a casa de su señora, narre la mejoría de don Frasquito y la visita para comer de Obdulia. A la criada le queda poco dinero con las caridades prodigadas. El tercer día que va a ver al ciego Almudena (1982: 242) aparece Silverio seguido de pobres, incluido el despernado, este momento coincide con la escena novena (1972: 76). Pérez Galdós dice que es el mismo hombre del día anterior. La versión teatral sintetiza todos los hechos en un día: el encuentro con el Octogenario, el puchero que hace a los pobres y, seguidamente, ir en busca del ciego con la cesta. Llega el Octogenario, de nuevo, con los pobres que demandan a la santa Guillermina. Cuando Benina confiesa que no tiene nada para dar, una mujer grita que es una impostora y el ambiente se torna sombrío para ella y el ciego. La acotación indica que todos le tiran piedras mientras la

insultan. La variación de este momento es que las piedras alcanzan también a los dos ángeles de la versión de Mañas. La escena acaba en oscuro con el canto de los pobres y el cuadro del populacho que en la altura debe parecer una escena bíblica (1972: 77), también el capítulo termina con la huida de ambos y la expresión parecida de Benina (1982: 246): “ Vámonos que nos matan” .

La escena décima comienza (1972: 78) según la acotación, con un cambio de iluminación: Benina y el ciego solos con los ángeles se restablecen de las heridas. El dramaturgo indica que los ángeles entran al escenario de perfil al espectador y con la cabeza vuelta hacia la caja del escenario por donde han salido; quiere recomponer la imagen que recuerde a Lot huyendo con su familia de Sodoma y Gomorra. El diálogo de ambos es muy breve e interrumpido por el Jefe de Guardias que los detiene. A continuación los pobres cantan a coro los hechos al público: han sido detenidos el ciego y Benina por pedir limosna y los llevan a las Angustias (quince días en una celda). Toda esta escena sintetiza el clímax de la novela y omite tramas secundarias: se suprime del capítulo XXX que una piedra alcanza al ciego en la cabeza; como variante, en este momento Pérez Galdós hace que la Guardia Civil les socorra. También que Benina cargada de deudas va a pedir de tarde y de noche con un velo. El capítulo XXXI cuenta que el ciego ya se ha repuesto de la herida y vuelve a pedir a San Andrés. Una de esas mañanas que van a pedir le dice un sacerdote a Benina que don Romualdo la quiere ingresar en el asilo de la Misericordia (1982: 253). Coincide el arresto de ambos (1982: 254) con el momento de la escena décima (1972:78-79) citado anteriormente, en que Benina y el ciego salen con los guardias y tapados por los ángeles.

La escena décima continúa con los pobres que siguen cantando mientras se compone el siguiente cuadro (1972: 79): doña Frasquita y su marido (primera variante del original pues en la novela está viuda), Martina (en la novela Juliana) la mujer de Antoñito, con los dos niños en brazos. La siguiente acotación indica que aparece Obdulia, vestida como si fuese Eugenia de Montijo, acompañada por el marido (que en el hipotexto desaparece de la trama tras la herencia); otra variante del hipertexto es que esta pareja lleva un niño en brazos mientras en el original se dice que no han podido tener hijos. Todos visten de modo muy lujoso, como indica la acotación, y se colocan en escena frente al público como si posaran para Goya. La canción de los pobres sirve para relatar el desenlace y sintetizar los hechos: cuentan que ambos salen de la celda a los quince días y Benina se dirige a su casa con la esperanza de recibir la protección de

doña Frasquita. La acotación, por último, cita la aparición en el cuadro de doña Frasquita que se coloca en el centro del grupo junto a don Romualdo.

La escena undécima (1972: 81) presenta el cuadro familiar: Benina y el ciego entran por el pasillo central del patio de butacas con los dos ángeles. Los cuatro personajes se rascan por la lepra (en la novela no se contagia Benina). La criada lleva de la mano al ciego y lo deja esperando en la calle, mientras va hacia la casa y, como en el original, le impiden el paso en la puerta. En el hipotexto le abre la puerta Daniela en el capítulo XXXVIII y aparece Obdulia dándole la bienvenida y Juliana cortándole el paso. Doña Frasquita le habla desde el fondo del comedor, mientras, como variante, la acotación teatral indica que doña Frasquita ya no le dirigirá la palabra en la obra y le hablarán en su nombre sus hijos y nuera. No aparece en la novela Antoñito ni el Chico de la Funebridad en este momento. Doña Frasquita habla al oído a Obdulia, en la versión de Mañas, y dice lo mismo que en la novela (1982: 296), solo que en la escena es Obdulia quien se dirige a Benina. Martina (1972: 83) le dice al final que recoja sus cosas y la señora le asignará una cantidad diaria. El motivo por el que no la admiten es una invariante: el supuesto amancebamiento con el moro Almudena.

El original muestra las dudas de doña Frasquita al despedir a Benina y la opinión de Obdulia sobre si le hubiese gustado conocer al moro Muza (en sentido despectivo, claro) (1982: 299). Por el contrario, es Juliana la que despide a la criada y toma las decisiones en la casa mientras doña Frasquita parece quedarse atontada. La escena teatral no muestra en este momento tanto el dominio de Juliana y sí la decisión de doña Paca de no admitirla. Cuando Benina va a salir de escena, como variante, empieza a hablar don Romualdo que indica el peligro de la enfermedad de Almudena y que ambos van a ingresar en la Misericordia (1972: 84). La variante en el hipotexto dice que Juliana es quien sugiere que ingresen en el asilo y ella misma se ofrece para recomendarles a don Romualdo (1982: 299). La escena continúa con don Romualdo, Benina y toda la familia mientras el canónico ordena que ingresen ambos en la Misericordia; Obdulia, Antoñito y Martina le apoyan y mandan callar a Benina, cuando la pobre mujer suplica que no lo haga y le perdone por haberlo inventado. La escena aumenta la inclemencia de la historia para crear una estructura dramática apoteósica y plantear, desde este clímax de crudeza, el desenlace de Benina con el ciego. Don Romualdo le dice a Benina que está loca y todos la echan con expresiones despiadadas (1972: 84):

...Romualdo.- Llévense a esta loca. Antoñito.- ¡Fuera de aquí! El Chico de la Funebridad.- ¡A la calle!.

La última escena, tras la acotación (1972: 84-85) que indica el oscuro con todos los personajes hablando a la vez, muestra, al iluminar el fondo del escenario a Benina, al ciego Almudena y los dos ángeles. La anciana cura al ciego con vendas porque está perdido de sangre y lepra que también comparten los ángeles. El final muestra a Benina, como en el hipotexto, limpia de toda enfermedad. Don Romualdo indica que ha llegado su hora y ambos caminan como si fuesen a una ejecución. La familia sigue ahí como testigo y Obdulia vuelve sin los dos niños para acrecentar el sentido de sacrificio.

El desenlace elegido por Mañas recalca la injusticia con los buenos y desfavorecidos y la acotación marca un ritmo tenebroso de tambores mientras el ciego Almudena afirma: "... Ispania, tierra de ingratitud... Amri, anger bunito, azucena branca, correr lejos huyendo de ingratos ellos. Hispana, tierra de ingratitud...". Los pobres a coro finalizan la representación cantando la historia (1972: 86):

... Santa Benina de Casia
del pueblo nunca aprendió
que hacer bien en este mundo
es una afrenta de Dios,
es una afrenta de Dios.

Se omite la acusación de don Frasquito, el único que dice la verdad a la familia y defiende el honor de Benina, llamándola ángel; el único agradecido de la familia (1982: 312) que llama a doña Frasquita "ingrata" y muere de un ataque al bajar al portal. También se suprime el antagonismo, destacado por Pérez Galdós, de Juliana al final, la hija política que se convierte en la gobernanta de la familia. Por ello, quizá en la versión Mañas le cambia el nombre por el de Martina para matizar los cambios de la versión teatral. La trama principal varía en el hipotexto: tras la entrevista miserable de Benina con doña Frasquita, Obdulia y Juliana, el capítulo XL muestra la soledad de la pareja abandonada. Benina se dirige a Santa Casilda, al cuartito que ocupaba antes el ciego con Pedra, y allí lo cura. Vuelven a mendigar con cuidado de no ser vistos, y el autor describe la bondad de Benina por no sentir ningún rencor hacia su señora. Es también el momento en que son testigos de la mudanza de doña Frasquita y lo desmejorada que

está. Triunfa en Benina la espiritualidad y confiesa ver a su señora triste por la mala conciencia que le ha quedado por la ingratitud con ella. A continuación Pérez Galdós narra el final de don Frasquito y su muerte.

El autor añade un final a la novela diferente al que propone Mañas para su desenlace: a los quince días de mudarse doña Frasquita a la calle Orellana, Juliana, la nuera marimandona, decide mudarse y que vivan todos juntos. El autor señala que al mes de la mudanza, tras la trágica muerte de don Frasquito de Ponte, Juliana empezó a enfermar, primero con un insomnio que se convirtió en una melancolía angustiada y el miedo a la muerte de sus mellizos (mientras aumentaba su tiranía hacia la familia). Tal era su mal que fue a buscar a Benina, que ya no vivía en Santa Casilda sino en una choza a las afueras. Juliana riñe a Benina porque no ha vuelto a la casa a recoger la comida sobrante de cada día y la criada le responde que don Romualdo, al que ha conocido en San Andrés, es quien le da la limosna. También le expone que está en deuda con ella porque no le ha dado los dos reales diarios, que le prometió doña Frasquita. La novela termina con la confesión de Juliana a Benina sobre su mala conciencia y miedo a que mueran sus hijos, porque ha pecado y se siente mala. El perdón de Benina es el final evangélico de Pérez Galdós, final que enlaza con el desenlace de la versión teatral de Mañas, aunque como variante, Benina ingresa con el ciego en la Misericordia para enfatizar el abuso de los ricos sobre los pobres. Sin embargo, la santidad de Benina, cantada por el coro de los pobres, enfatiza su bondad y falta de rencor hacia la familia que tan ingrata ha sido con ella.