

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

VI. UNA ADAPTACIÓN TEATRAL: *MISERICORDIA*

1. Origen

Al igual que la mayoría de los textos de María Teresa León que han aparecido en las últimas décadas, el manuscrito de la adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, plantea

[REDACTED]

numerosos interrogantes. En primer lugar, la procedencia del texto, que gracias a Gregorio Torres Nebrera vio la luz en 2003: uno en propiedad de María Luisa Ponte y otro manuscrito en poder del escenógrafo Santiago Ontañón. En segundo lugar, la fecha de creación y, en tercer y último lugar, el motivo de esta adaptación.

Tal y como detallan numerosas fuentes³⁰, la actriz María Luisa Ponte y María Teresa León tenían una relación de profunda y sincera amistad. Un claro ejemplo de esto es que la actriz, quien tras una estancia en Argentina en la que conoció al matrimonio Alberti-León, comenzó a visitar con asiduidad a doña Oliva Goyri, madre de María Teresa, en la residencia madrileña en la que se encontraba ingresada, aquejada de la misma dolencia que padecería su hija. Estas visitas se sucedieron hasta la muerte de doña Oliva, a finales de 1961.

En las memorias de la actriz María Luisa Ponte, *Contra viento y marea. Memorias de una actriz* (1993), relata la fraternal relación que ella y su pareja, el también actor Agustín González, mantuvieron con la escritora y con Alberti durante muchos años. Como prueba de esa estrecha amistad, Ponte reproduce una carta enviada por León en la que se hace referencia al especial interés que tenía en que la actriz fuera la protagonista de su *Misericordia*. A continuación, se presenta íntegramente el contenido de la misiva:

Querida María Luisa

Contesto a tu carta un poco tarde porque no me encuentro demasiado bien. Claro que no es nada. Cosas más bien del alma que del cuerpo. Tengo que comunicarte que escribo a la hija de Galdós pidiéndole el permiso y que le escribo para decirle que estás en la primera línea como actriz para hacer *Misericordia*. Echa a andar el asunto. Busca un buen director de escena, que monte la obra con toda la desenvoltura y la fuerza necesarias, y a lanzarse al agua. ¿Qué te parece? Contéstame en seguida [...] No quisiera que esta obra se representase en un teatro nacional. (1993: 167-168)

A pesar del empeño de María Teresa León y de la predisposición de Ponte para llevar a cabo el encargo, se puede suponer — ya que la actriz no dice nada más al respecto— que el proyecto fracasó. Probablemente, por las dificultades económicas que podía plantear el montaje, así como la búsqueda de una compañía y un director que quisiera representar el texto.

³⁰ La primera referencia a esta amistad la hace Benjamín Prado en «María Teresa León, la mujer inventada» en *Los nombres de Antígona*. Posteriormente, numerosos autores han señalado esta relación; el más reciente es el de José Luis Ferris *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León* donde se añade a Santiago Ontañón como otro de los propietarios de una copia del manuscrito de *Misericordia*.

Santiago Ontañón, poseedor de la otra copia de *Misericordia*, en sus memorias *Unos pocos amigos verdaderos*, da buena cuenta de la relación de amistad que le unía con el matrimonio Alberti-León desde los años 30. Su afinidad con María Teresa les llevó a protagonizar *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* en el homenaje de la Alianza de Intelectuales Antifascistas en el primer aniversario del asesinato de García Lorca; además Ontañón fue el cartelista de algunas de las obras que León dirigió durante la contienda. En el siguiente fragmento de la autobiografía de Ontañón se hace referencia a la constante actividad que León llevaba a cabo en su exilio argentino, así como su interés por el género teatral y cinematográfico:

Quando comenzó el exilio, coincidí con los Alberti en Buenos Aires y al regresar yo a España mantuvimos una correspondencia asidua. María Teresa León escribía bastante y como yo había vuelto a enrolarme en el cine y el teatro, me enviaba adaptaciones y síntesis cinematográficas. Aún conservo una que se titula *Dulce y amargo* y una adaptación teatral de la novela de Pérez Galdós *Misericordia*, que se halla todavía inédita. (1988:190)

Así pues, se conocen dos copias, al menos, de *Misericordia* en manos de distintos propietarios. No obstante, gracias a lo narrado por María Teresa León a Olga Moliterno en una carta fechada el 5 de diciembre de 1967, se puede afirmar que los textos no eran idénticos:

En cuanto a *Misericordia*, se lo he mandado a Santiago y falta la última escena, pero lo tiene completo María Luisa Ponte. ¿Por qué no se lo pides y haces copias del final? Di a Santiago que nos escriba si es peligroso, te mandaré mi *Abelardo y Eloísa* escrito para teatro por un frailecillo argentino.

Por lo tanto, a la copia en posesión de Santiago Ontañón le faltaría la última escena, mientras que la de Ponte estaría completa. Podría deducirse de esto por qué el texto que publicó en 2003 Torres Nebrera fuera el de la actriz, que contenía anotaciones y correcciones manuales de la autora. Sin embargo, el profesor Torres Nebrera (2003:44) no facilita más datos que la extensión de «un texto mecanografiado de 81 folios, con alguna leve corrección de la misma María Teresa», prescindiendo proporcionar información sobre cómo consiguió el texto y las condiciones de publicación.

El segundo interrogante que plantea el manuscrito es relativo a la fecha de creación. La carta de María Teresa León a María Luisa Ponte está fechada aproximadamente en los años 60, lo que nos lleva a pensar que fuera ese el momento de producción del texto. No obstante, José Luis Ferris en *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León* reproduce un fragmento de una misiva a Corpus Barga —datada el 26 de agosto de 1953, casi diez años antes que el encargo de León a Ponte— en la que la autora logroñesa le relata la precaria situación que viven a consecuencia del nuevo gobierno de Perón: «Yo en cambio sigo haciendo que hago y últimamente teatralicé *Misericordia* de Galdós. Se va a estrenar, aunque tiene algunas dificultades de mise en

scéne.» (2017:310). Esta nueva referencia cronológica sitúa el texto en unos años de gran actividad para la autora y en un periodo de especial angustia económica para el matrimonio de escritores. En cuanto a los años a los que se refiere Santiago Ontañón, parecen los mismos que refleja Barga: el exilio argentino, hacia los primeros años de la década de los cincuenta.

No fue hasta 1970 en Roma, gracias a la correspondencia de la autora que mantuvo con Cacho Millet, cuando se tienen las últimas noticias sobre *Misericordia*. León le cuenta a Cacho Millet que ya tiene las copias de dos obras de teatro suyas: *La libertad en el tejado* y la adaptación de *Misericordia*. En una nota a pie de página, Cacho Millet añade que dicha adaptación de Galdós estaba destinada a la Radio-Televisione Italiana (RAI). Por lo tanto, se puede considerar que dicha adaptación fue elaborada en el exilio argentino, en los años cincuenta y que María Teresa León intentó, en al menos dos ocasiones, que se representara; una en los años sesenta, a través de María Luisa Ponte, y la otra en Italia en la RAI.

Para finalizar este primer apartado, solamente falta comentar las razones que llevaron a León a realizar la adaptación de la novela de Galdós. Torres Nebrera (2003) en la edición del texto plantea dos argumentos —además de la conocidísima admiración de León por Galdós— por las cuales la escritora logroñesa llevó a cabo este trabajo: la primera, el madrileñismo presente en la novela; la segunda, el socialismo evangélico. *Misericordia*, al igual que la mayoría de las novelas del escritor canario, está ambientada en Madrid y, por lo tanto, sus personajes «íntimamente unidos a la geografía madrileña, a sus calles, sus lugares, sus edificios, sus fiestas, sus mil usos y costumbres» (2003:47). A esta fiel representación del texto galdosiano, se debe sumar la intención de revivir, de evocar la ciudad que más íntimamente había estado ligada a su experiencia personal, definido por Torres Nebrera (2003:48) como «una necesidad para paliar, en el espacio de la escritura, el dolor y la nostalgia añorante que suscita la memoria.».

En cuanto al concepto del socialismo evangélico, referido a la condena contra la marginación que sufrían determinados grupos sociales por parte de la burguesía, acostumbrada a auxiliar a sus miembros, pero no a los verdaderamente desfavorecidos. Torres Nebrera asocia también el motivo cervantino de la invención, materializado en la creación de Don Romualdo y del rito del ciego Almodena, gracias al cual aparece la cuantiosa herencia.

No obstante, aunque las razones esgrimidas por Torres Nebrera apuntan hacia temas literarios, no se pueden negar los condicionamientos económicos. Cabe recordar las dificultades económicas que sufrieron en Argentina —especialmente al principio—, por los cuales León tuvo que aceptar todo tipo de encargos para que Alberti pudiera dedicarse únicamente a su poesía. Sin embargo,

pese al móvil monetario, dicha adaptación cuenta con el sello personal de la autora, con su delicada manera de tratar a los personajes y de la denuncia social que caracteriza su escritura, como se verá en el siguiente apartado.

2. Análisis

La adaptación elaborada por María Teresa León se divide en tres actos y dos cuadros, estos dos últimos en el tercer acto. Torres Nebrera, en su edición del texto, realiza una correspondencia entre los tres actos y los capítulos de la novela. El primer acto comprendería los once primeros capítulos, en los que se presenta a la protagonista, Benina, y se conoce su entorno. El segundo coincidiría con los acontecimientos englobados entre los capítulos duodécimo y vigésimo, en los que Benina desempeña la mendicidad para llevar dinero a casa de doña Francisca. El tercero se divide en dos cuadros —el primero, desde el capítulo vigésimo primero hasta el trigésimo tercero; el segundo, desde el trigésimo cuarto hasta el final—, donde se reflejan la mala fortuna de Benina, así como el enriquecimiento inesperado de doña Francisca y su familia, y el abandono que sufre la vieja sirvienta a consecuencia de la falta de misericordia de sus señores.

Si por algo se caracteriza esta versión de *Misericordia* es por la fidelidad que presenta con el original, a pesar de que en subtítulo advierte de que es «adaptación libre». Torres Nebrera localiza pasajes del texto de León que son muy similares a los originales³¹, aunque con algunas modificaciones para evitar caer en el plagio. Sirva como ejemplo las palabras recogidas de las dos obras en el prólogo por Torres Nebrera, que hacen referencia a un parlamento estremecedor de Benina:

La adaptadora retoca unas palabras de Galdós para mostrarse mucho más contundente en la defensa de una igualdad universal [...]. Don Benito pone estas palabras en su valiente y misericordioso personaje:

A casa le traía, sí señora, como traje a Frasquito Ponte, por caridad... Si hubo misericordia con el otro, ¿por qué no ha de haberla con éste? ¿O es que la caridad es una para el caballero de levita y otra para el pobre desnudo? Yo no lo entiendo así, y no distingo... Por eso le traía; y sí a él no le admite, será lo mismo que si a mí no me admitiera. (pág. 365).

Y María Teresa León estas otras tan parecidas y, al tiempo, tan acentuadas:

Tan loca como cuando traje al señor de Ponte. Lo hice por caridad. Si hubo misericordia para uno, ¿por qué no va a haberla para el otro? ¿O es que la caridad es una para el caballero y otra para el pobre del pueblo, desnudo? Para mí todos

³¹ A lo largo de todo el texto, Torres Nebrera anota pasajes y situaciones que se corresponden con los capítulos especificados en la estructura.

los hombres son iguales si tienen hambre, si están enfermos, si no saben dónde tumbarse a dormir... (2003:48-49)

Realizar esta adaptación no tuvo que ser una tarea fácil para nuestra autora, ya que la obra del autor canario está plagada de descripciones, personajes, escenarios y situaciones. Todos estos elementos debían de ser trasladados al lenguaje escénico (caracterización de los personajes, acotaciones y demás componentes del montaje teatral), pero, sobre todo, tenía que hacer que la narración no se perdiese con los diálogos y las actuaciones de los personajes. No obstante, mantiene algunos elementos, como el flashback para contarnos el pasado de algunos personajes. En este caso, hábilmente, León deja la escena en pausa con el apacible sueño de doña Francisca mientras Benina recuerda, en otra parte del escenario, la vida de los hijos de su señora:

(Las viejas quedan inmóviles. Llega el sueño. BENINA, rebusco de trapos en el suelo que debe quedar siempre, aparece en la puerta de la cocina hablando con una muchacha, OBdulita, la hija de DOÑA FRANCISCA) (2003:113)

De este modo, además de los pasajes en los cuales los personajes narran su pasado, León resume capítulos enteros dedicados a la vida de los protagonistas, que, en caso de mantenerlos, restarían demasiado ritmo a la acción.

Las acotaciones de la obra son, quizá, el punto débil del texto, puesto que no abrumba al lector con numerosas intervenciones que den cuenta de cómo debe hacerse la representación. Esto puede atender a que en ningún momento María Teresa León se plantease llevarlo ella misma a escena, con lo cual todas esas indicaciones no eran algo necesario en su versión. Se puede apreciar claramente cómo las acotaciones se dispersan cada vez más según transcurre la obra: en el inicio del primer acto encontramos una gran acotación que sitúa al lector en el espacio y el tiempo:

La acción en Madrid a finales del siglo XIX. El reflector descubre con su violencia un grupo de pobres que habitualmente piden limosna en una iglesia madrileña. Es una cruda mañana que descubre inexorablemente los harapos. Hace frío. El viento les levanta a las mujeres las faldas y hace a los hombres soplarse los dedos. Están inquietos por la tardanza de los fieles en llegar a misa. Son como las máscaras del carnaval de la miseria, restos de lo que fueron, pavesas de un naufragio agarradas a la caridad cristiana. Dentro rezos, campanillas, música religiosa como filtrada por portazos y bostezos. Algunos fieles entran sin hacer caso de la patulea pedigüeña. "Por Dios, por caridad", palabras que se concluyen con gestos impacientes y hasta obscenos al no obtener nada. (2003:95)

Es muy habitual que en las acotaciones la autora refleje el tono que quiere que adquieran las intervenciones («Almudena. - (*furioso*) ¿Qué quieres, borracha?» 2003:150), la localización del discurso («Doña Francisca.- (*en el balcón*) Pero, ¿qué me entras por la puerta, Nina?» 2003:151) o las descripciones de situaciones, que aunque no se den con la exactitud de la novela sirven para situar al lector en el contexto que recrea la novela:

Oscurecida la escena de los POBRES, pasa el organillo, se ven las chicas jugando al corro, se llaman las vecinas, y OBDULITA está asomada al balcón de la casa de su madre. Entra, se dan un beso y baja a la calle. Una chiquilla tropieza con ella. OBDULITA la levanta. DOÑA FRANCISCA despide con la mano a su hija. De pronto las chicas que juegan al corro se callan. Por la calle han entrado varios HOMBRES con otros dos que llevan un sillón donde va como muerto DON FRASQUITO PONTE. Una CHIQUILLA grita hacia la ventana. (2003:151)

En cuanto al estilo, la autora riojana prefiere seguir fiel al modelo y optar por un lenguaje sencillo, con algunas expresiones retóricas, por ejemplo, «son como las máscaras del carnaval de la miseria, restos de lo que fueron, pavesas de un naufragio agarradas a la caridad cristiana» (2003:95) para hablar de los pobres que esperan en la puerta de la iglesia, pero que, por lo general, tiende a simplificarse y a hacerse próximo al receptor. Esta sencillez se debe a que la mayoría de los personajes son de una clase social baja, que prescinden de un vocabulario elevado e incluso la autora introduce expresiones incorrectas, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

- (1) CRESCENCIA.- (*que se ha golpeado el pecho etc. levantándose.*) Esta Casiana dominantona, mandona, zaragantona, adulona, cara de mona, que no quiere que vivan los pobres de *solenidad*, como este pobre rifeño de Almudena y esta señora tan modosita... (2003:99)
- (2) POBRE 1º.- (*acercándose*) Arroz con almejas. Yo lo vide.
POBRE 2º.- ¿Y golía bien?
CRESCENCIA.- Golía
ALMUDENA.- ¡Vaya si golía! (2003:100)
- (3) CRESCENCIA.- Almudena *desagera*. Yo no quise ofender. Dije que si la llamaba don Carlos, a lo mejor... (2003:102)

Los tres ejemplos señalados corresponden al comienzo del primer acto, cuando se presenta al lector el ambiente mendicante de la iglesia y el mundo por el cual se mueve Benina. Entre todos ellos destaca Almudena, el ciego rifeño que acompaña a la sirvienta, caracterizado por su forma de hablar plagada de incorrecciones gramaticales («¿Qué suceder?» o «Nada tengo con ti») y expresiones árabes («amri»). A pesar de que Benina se mueve por esta atmósfera, no presenta los mismos rasgos que sus compañeros: no comete errores y poco se distancia del empleado por su señora, como el que se presenta a continuación:

DÑA FRANCISCA.- Eso quiere decir que encontraremos un tesoro escondido. Mira bien. Quién nos dice que en esta casa tan antigua, que en otros tiempos habitaron comerciantes ricos, no haya dentro de tal pared o tabique alguna olla repleta de peluconas de oro.

BENINA.- Sí, yo he oído contar que aquí vivían almacenistas de paños muy poderosos y que cuando se murieron no encontraron dinero alguno. Bien pudiera ser que lo emparedaran.

Solo nos queda, para concluir este análisis, ocuparnos de los personajes, que se pueden dividir en dos grupos, correspondientes a los dos mundos enfrentados que habitan la obra: los pobres y la clase media acomodada, que pasa algunas dificultades económicas. Los menesterosos, como se puede ver en el primer acto, tienen el ejercicio de la mendicidad jerarquizado en las figuras de la Caporal y la Casiana. Se nos presenta un ambiente lleno de envidias, rivalidades y luchas por conseguir la mejor limosna y desacreditar al resto. Entre todos estos destaca Benina, de la que Zambrano señala que «es un personaje único en el mundo de Galdós, único también en la novela española³²», ya que sobre ella recae toda la responsabilidad de la acción sin que ella pueda hacer nada por evitarlo³³. Prueba de esta carga es la coyuntura en la que se encuentra Benina: pide limosna para que su señora pueda tener medicinas y un plato caliente en la mesa.

Bien es cierto que Benina guarda un gran secreto, o mentira, según queramos enfocarlo, pero lo hace porque es la encarnación de la misericordia, en tanto en cuanto se compadece de la miseria de su ama y perdona sus pecados. En el siguiente fragmento, se aprecia la lealtad de Benina a doña Francisca, a la que pudo abandonar tras conocer su ruina económica:

BENINA.- Y allí, en esa desgracia, volví yo con ustedes, señora, a que llorase sobre mi hombro al pobre señor que se lo está comiendo la tierra.

DÑA. FRANCISCA.- Puede que si hubieras sabido el desastre no hubieras vuelto.

BENINA.- Desagradecida: ¿cree usted que soy una rata que se va al primer naufragio? ¡Ay, señora!, recuerde cuando Obdulita tuvo que irse a casa del funerario mientras usted recibía a los acreedores. (2003:113)

No obstante, este diálogo puede ser tomado como una anticipación de lo que pasará al final de la obra, cuando Benina vuelve en pésimas condiciones y es repudiada por doña Francisca y su familia. La familia de doña Francisca, y ella misma, representan bien a esa clase acomodada que siempre ha vivido aparentando, y que, tras la muerte del esposo, se encuentra en una situación precaria. Así pues, Antoñito y Obdulita siguen el ejemplo de su madre, y dilapidan los pocos ingresos que tienen. La situación de la familia cambia cuando les entregan la herencia de un lejano pariente, lo que provoca que se desprendan de la máscara y muestren al espectador su verdadera faceta, sobre todo en el caso de doña Francisca, cuya personalidad se vuelve más manipulable por su hija y su nuera, que son las que finalmente expulsan a Nina de la casa.

Finalmente, con este breve análisis se puede atestiguar el socialismo evangélico señalado por Torres Nebrera; el objetivo de León no es mostrar una *Misericordia* anticlerical, que denuncie

³² Zambrano, 1989:57.

³³ Benina.- Sí, lo haré porque hay compromiso tan grandes que parece imposible que se pueda salir de ellos. Te lo diré una vez. Necesito un duro. (2003:104)

la hipocresía de la Iglesia —como sí hará Alfredo Mañas—, sino mostrar los excesos de la burguesía y de la clase media —a la que la autora pertenecía cuando vivía en su infancia madrileña— que tienen una situación precaria y aun así miran hacia otro lado ante la injusticia social, y los problemas del pueblo.

3. Similitudes con la adaptación de Alfredo Mañas

En el mes de marzo del año 1972 se estrenó en el Teatro María Guerrero *Misericordia*, adaptación de la novela homónima de Pérez Galdós realizada por Alfredo Mañas y dirigida por José Luis Alonso. Este estreno es de gran interés para el estudio de esta parte del trabajo, ya que, como se ha señalado anteriormente, María Teresa León intentó mover su manuscrito a principios de los setenta e intercambió correspondencia con Alfredo Mañas. Sin embargo, el contenido de dicha carta³⁴ no nos ha podido proporcionar información relativa a la adaptación, pues discurre por otros menesteres.

En este punto del estudio se va llevar a cabo una breve comparativa³⁵ entre las dos adaptaciones, en donde se va a atender a los elementos técnicos relacionados con la puesta en escena, tales como acotaciones, movimiento escénico o caracterización de los personajes; el estilo empleado por cada uno de los dos adaptadores, y, por último, las innovaciones que introducen en el texto. Para evitar caer en repeticiones innecesarias, se ha decidido prescindir siempre que sea posible de añadir fragmentos de la versión de León, puesto que ya se ha analizado en el apartado previo.

Frente a los tres actos de León, la adaptación de Mañas consta de dos actos con la caída del telón antes de la mitad del segundo, lo que puede interpretarse como el final del primer bloque marcado por la humillación a Benina. Además, el ritmo de la acción dramática es mayor, lo que conlleva una considerable reducción del argumento de la obra, que, si en la versión de León se había presentado reducido, aquí lo está mucho más.

En el apartado anterior ya se había tratado la dificultad que ocasiona la realización de una adaptación de una novela, ya que se deben de prescindir de tramas alejadas de la principal, de algunos personajes, así como de numerosos espacios y descripciones. Mañas alarga alguna escena

³⁴ En el conjunto de cartas, *María Teresa León a Olga Moliterno*. Mss. 23120/23 (1-11^a) de la Biblioteca Nacional de España, se encuentra una misiva dirigida al director teatral que versa sobre la inclusión de unos poemas de Alberti en una antología de poetas andaluces.

³⁵ En el estudio introductorio de *Obras dramática. Estudios sobre teatro* Torres Nebrera se lamenta por no tener tiempo suficiente para realizar dicha comparación.

más de lo que lo había hecho León, pero, en líneas generales, también se muestra fiel al escritor canario. En el prólogo respecto a su versión señala lo siguiente:

Mi versión de *Misericordia* es una de las cien versiones que pueden hacerse de la novela galdosiana. Las cien serían diferentes y ninguna absolutamente fiel a Galdós. La única versión teatral absolutamente fiel, perfecta, verdadera, sería para mí la lectura sobre el escenario de texto íntegro de *Misericordia*. Todo lo demás son interpretaciones personales del texto de Galdós.

La interpretación de Mañas mira *Misericordia* como «una anticipación del teatro contemporáneo [...], un claro antecedente de lo que hoy llamamos esperpento», que por momentos adquiere elementos naturalistas, deteniéndose en escenas más morbosas, como puede ser cuando el ciego Almudena palpa los senos de Pedra para buscar dinero o en los sucesivos ataques epilépticos de Obdulia, quizá con el objetivo de aproximarse más a la corriente naturalista que predominaba en el momento de creación de la novela. Además, la mirada a los personajes y, sobre todo, a la protagonista Benina es más dura; se prescinde de ese “socialismo evangélico” del que hablaba Torres Nebrera, más partidario de mostrar una realidad dura, descarnada y en la que lo único que prima es la lucha por la supervivencia y en la que no hay demasiado espacio para la misericordia³⁶.

En ambos textos se comienza con una extensa acotación en la que se indica las inclemencias meteorológicas que padecen los mendigos, así como la luz. Sin embargo, León es mucho más parca en cuanto a la indicación de las transiciones lumínicas y de elementos, como ya se ha podido apreciar en el análisis del anterior apartado. En el texto de Mañas se puede apreciar un mayor dominio de la escena, ya que proporciona abundante información sobre cómo tiene que ser la puesta en escena, así como del movimiento escénico, el uso de las luces e incluso de la actitud de los personajes. En la primera acotación de la versión de Mañas se pueden ver algunos de estas indicaciones sobre la iluminación, como «toda la escena, con sus mendigos como estatuas, tiene esa luz gris y negra con matices tenues de blancos de los inconfundibles grabados de don Francisco de Goya y Lucientes» (1972:11), o en esta otra «la luz de la noche se hace sobre la escena. Una luz blanca de luna deslumbrante, casi irreal, como si la luna a todo esplendor se reflejase sobre un espejo y mandase los reflejos a la escena con la luz de la luna» (1972:58).

³⁶ Mañas, en el prólogo a la obra, realiza la siguiente reflexión: «Pero, a mi parecer, lo que es por encima de todo *Misericordia* es teatro de la crueldad. ¿Qué más teatro de la crueldad puede haber que la biografía de esta criada misericordiosa que en pago al bien que ha derrochado a manos llenas es encerrada, precisamente, en la Santa Casa de la Misericordia?»

Mañas también da numerosa información sobre la decoración de la escena y del atrezzo, así como de cuándo deben aparecer cada uno de estos elementos: «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 forma de ataúd.» (1972:43). También proporciona indicaciones sobre cómo tiene que ser la caracterización de los personajes: «[...] se le acerca un sujeto de baja estatura, rechoncho, como de setenta años, con lengua capa revuelta por el viento y un cartucho lleno de perras gordas.» 1972:19. En cuanto a este personaje, las similitudes con la descripción que hace León son notables: «Ha entrado, precipitadamente y con mucho revuelo de capa, subiendo los escalones un señor chiquitín que tiene en la mano un cartucho de monedas. Es chiquito y redicho.» 2003:96.

Asimismo, resulta interesante como el adaptador, a través de sus acotaciones, introduce cierta ironía y opinión sobre lo que sucede en la obra. Valga como ejemplo lo siguiente: «Los niños dejan de berrear y los ángeles se miran como Buster Keaton y Max Linder.» (1972:73); O esto otro, en donde se invita al público a participar de la humillación que sufre Benina: «Los mendigos, y si quiere el público, pueden acompañar las bofetadas de LA SEÑORA como se hace en el circo, golpeándose las manos para que resuenen más fuerte las bofetadas que recibe de su SEÑORA SANTA BENINA DE CASIA.» 1972:63.

Otro elemento que también cobra más importancia en Mañas es el musical, con numerosas seguidillas, poemas y canciones, todos ellos acompañados de indicaciones relativas a la música e instrumentos. Especial interés tiene la canción cantaba por el coro de pobres, caracterizados como ángeles, que dedican a Benina al final de la obra (1972:86) y que se reproduce en páginas siguientes de este trabajo. En la adaptación de María Teresa León las referencias a la música y demás sonidos se limitan a las escenas situadas en la iglesia («música nupcial», «suena el órgano») y en la calle («el silbido del sereno», «suena el organillo»), pero sin ningún tipo de acompañamiento vocal.

En cuanto a las innovaciones, un cambio significativo que introduce Mañas frente al texto de León es la aparición de La Voz— «Mezclada con el silbido del viento helado aparece en “off” la voz del Narrador»³⁷—, que hace las veces de narrador para introducir algunas escenas

³⁷ Al final de la primera acotación se anuncia la presencia de este personaje, que se materializa en las escenas a través de una voz en off y que podría representar a un ente supremo, que como se indica en el trabajo presenta las situaciones, a los personajes y les lleva a la reflexión. Cabe añadir que a lo largo de toda la adaptación este pseudoperosnaje adquiere distintas denominaciones (Voz Narrador, Voz, La Voz), por lo que en los fragmentos reproducidos se tomará la nomenclatura que aparezca en el diálogo de cada escena.

y para reflexionar con los personajes, especialmente con Benina. En el primer fragmento que aquí se va a reproducir se puede apreciar la función de presentador de la acción y del ambiente:

VOZ NARRADOR.- Dos caras, como algunas personas, tiene la parroquia de San Sebastián. Con la una mira a los barrios bajos, enfilándolos por la calle de Cañizares. Con la otra, al señorito mercantil de la plaza del Ángel. Con tener honores de puerta principal, la del Sur es la menos favorecida de fieles. Casi todo el señorío entra por la del Norte, y no necesitaremos hacer estadísticas de los feligreses que acuden por una puerta y otra porque tenemos un contador infalible: los pobres. (1972:11)

Además, La Voz describe a personajes que van a entrar en escena:

VOZ.- Este es el moro Almudena o Mordejai, que arranqué del natural por una feliz coincidencia. Un amigo, que como yo acostumbrada a flavear de calle en calle, djome que en el Oratorio del Caballero de Gracia pedía limosna un ciego andrajoso que por su facha y lenguaje parecía de la estirpe agarena. Acudí a verlo y quedé maravillado, le llevé conmigo y le invité a confortar su desmayado corpachón con libaciones contrarias a su raza, mientras me contaba en español aljamiado su romántica historia. (1972:18)

Cómo se puede comprobar en las anteriores líneas, La Voz conoce la circunstancia personal de los personajes e incluso siente aprecio por ellos. Si no fuera de este modo, no podría comprenderse que actúe con Benina como si de su conciencia se tratase. A continuación, se exponen distintos episodios de la adaptación en los que se refleja este papel:

(1)

LA VOZ.- ¿Dónde vas, Benina?

BENINA.- Tengo prisa. Tengo que alcanzar al ciego Almudena... Lo necesito.

LA VOZ.- Benina.

BENINA.- ¿Qué?

LA VOZ.- ¿Cómo has podido llegar a esto?

BENINA.- ¿A qué?

LA VOZ.- A pedir... [...] ¿Y cómo has podido dejar de ser persona para convertirte en una mendiga? (1972:23)

(2)

LA VOZ.- Yo te lo diré... te echaron de más de cuarenta casas.

BENINA.- En unas me echaron y en otras me fui yo...

LA VOZ.- Te echaron... ¿Y sabes por qué? Por sisona...

BENINA.- Ave María Purísima... Lo que me faltaba oír...

LA VOZ.- Porque eres la más intrépida sisona de Madrid...

BENINA.- ¡Qué manera de mentiiirrr...!

LA VOZ.- ¿Mentir...? Cómo serías de sisona que tu señora doña Francisquita que hipotecó la pensión de su difunto y dilapidó su hacienda sin echar una sola cuenta en su vida, se percató de tus sisas y te echó una vez de casa... [...] La verdad Benina es que tú sisabas para remediar a los demás. (1972:24)

(3)

LA VOZ.- Benina.

BENINA.- Con Dios, que tengo prisa.

LA VOZ.- ¿Adónde vas haldeando tan alegre, Benina?

BENINA.- Bendito sea Dios, qué paciencia... Pa mí que Santa Juana de Arco no se salvó por el martirio de la hoguera, sino por el de las voces.

LA VOZ.- ¿Y tú por qué martirio te vas a salvar...? ¿Por qué este azaceno de vida que llevas para ti no es un martirio, sino una jarana, el limonero una juega celestial, el hambre santísima una fiesta y la bendita calle un fandango a lo divino...? Tú todo lo bailas.

BENINA.- Hala, hala, piensa mal y acertarás... Pa bailes tengo yo el cuerpo.

[...]

LA VOZ.- ¿Y adónde vas ahora, Santa Tragaleguas? Yo te lo diré... [...] Te queda una peseta de recuelo...¿Para quién es? ¿Para llevársela al niño, a la perla de Antoñico...?

BENINA.- Hasta aquí hemos llegado...

LA VOZ.- ¿Hasta dónde?

BENINA.- Hasta oír decir ni tanto así de nuestros niños... [...] Su madre carnal dirá de ellos lo que quiera... Pero yo que soy su segunda madre, la que los crió, digo lo contrario.

LA VOZ.- ¡Así han salido ellos...?

BENINA.- ¿Cómo, si se puede saber?

La Voz.- Mal criados por dos madres a un tiempo; la carnal, viviendo siempre en las Batuecas, y la terrenal, que eres tú, tapándoles todos sus vicios y todos sus defectos...

BENINA.- Aquí hemos acabado la conversación... Me voy... (1972:41-43)

En estos fragmentos se puede comprobar cómo Benina siente el peso de la conciencia, que se entromete en su quehacer diario y que juzga duramente su comportamiento, cuando ella simplemente está haciendo lo que ha hecho siempre: intentar sobrevivir y ayudar a su señora.

Otra diferencia que es necesario señalar entre los dos textos es la divergencia en la representación de algunas escenas. Así pues, Mañas al final de la obra decide mostrar el encuentro entre don Romualdo, doña Frascueta y Benina, algo que en la versión de León no se da, ya que el

lector-espectador solo asiste a la visita de don Romualdo con los albaceas a la señora Francisca. En ambos casos se descubre la mentira de Benina, pero la reacción de la burguesa venida a menos es diferente: en el caso de Mañas actúa de manera agresiva³⁸, mientras que León prefiere dar una imagen más inocente³⁹. Mañas refleja el repudio a Benina de forma opuesta, pues en primer lugar, condenan su amistad con Almudena («Doña Frasquita.- Si eso es así, borrón y cuenta nueva... Como si no existiese, como si no la hubiera conocido... Con un rifeño, con un morazo, con un infiel de eso, jamás...» (1972:70-71), y en segundo, deciden internarles en la Misericordia («Don Romualdo.-[...] los primeros que entrarán en la Misericordia serán el morazo y su Benina.» 1972:71). María Teresa León representa este momento de repulsa a través de la nuera de la señora Francisca, algo que sucede después de que ella y Almudena fueran detenidos por los guardias. En ese caso su rechazo se produce por el aspecto harapiento que trae Benina.

JULIANA.- Espere usted que ponga papeles y que fumigue. ¡Vaya con la Nina!
(aparece en la puerta. Viene rota, en harapos, vencida) No avance. ¡Pisa aquí!
Nos vas a llenar la casa de miseria. (2003:173)

No obstante, los dos autores coinciden y siguen a Galdós para denunciar el comportamiento de determinados estamentos de la sociedad que predicán la ayuda al prójimo, pero sin seguir el ejemplo. Sirvan como ejemplo estas palabras de don Romualdo, en la versión de Alfredo Mañas, para ilustrarlo:

DON ROMUALDO.- Ya hace tiempo que les tengo echado el ojo a esas dos piezas para llevarlas a la Misericordia... Como director de esa Santa Casa me veo y me deseo para dar cabida en ella a esa legión infinita de ancianos, viejos, niños tullidos y morazos que limosnean por nuestras calles... Pero si Dios me sostiene emplearé las fuerzas que me quedan en buscar el remedio a tanta lacería mendicante. Y juro que lo conseguiré. Ahora bien, en tanto se logra mi objetivo del hospicio nacional, los primeros que entrarán en la Misericordia serán el morazo y su Benina. (1972:71)

Asimismo, la Burlada, mendiga de la iglesia que frecuenta Benina, lanza la siguiente reflexión cuando un eclesiástico se adentra en el templo sin dar limosna: «¿De quién vamos a esperar caridad, si los ministros de Dios nos la niegan» 1972:15. Esta interrogación retórica pone el foco en el papel de la Iglesia

³⁸ LA SEÑORA.- Don Romualdo existe. Y ha estado aquí. Y tú no tienes vergüenza. Ni dignidad... Ni decoro... ¡Ven aquí! (*Y le vuelve a cruzar la cara de tres bofetadas como tres latigazos. BENINA se protege con el antebrazo y huye al fondo de la escena.*) Ven aquí he dicho... ¿Qué crees, que voy a ir detrás de ti para sentarte la mano?

BENINA. (*Protegiéndose.*)- No me pegue más, señora... No me pegue...

LA SEÑORA.- Quitate las manos de la cara...

BENINA. (*Llorando.*)- No, señora, no.

LA SEÑORA.- Quitate las manos... (*Con terror BENINA se quita las manos de la cara y se queda como los niños o como los hombres indefensos delante de la fuerza brutal. LA SEÑORA empieza a pegarle a BENINA, sin que ésta haga nada por defenderse.*) Ha venido don Romualdo... Ha venido don Romualdo. (1972:62)

³⁹ «DÑA. FRANCISCA.- Francamente, tu conducta conmigo merece que yo sea severa. Engañarme, irte, mentirme, pedir limosna, trotar las calles con un ciego que dicen que es tu novio, llevarte los guardias al hospicio por tu mala vida. Vamos, mujer.» (2003:175)

y la actitud que tiene con la mendicidad, ya que prefieren meterles en la Misericordia antes que aplicarla. Por último, cabe señalar la función de coro trágico que canta las verdades al paso de la desdichada Benina:

LOS POBRES.- Santa Benina de Casia

Vino a la corte a servir

Y mantuvo a su señora

Yendo a la calle a pedir.

Su señora ya pasados

Unos años heredó,

Y el sacrificio a Benina

En nada le agradeció.

Santa Benina de Casia

Del pueblo nunca aprendió

Que hacer bien en este mundo

Es una afrenta de Dios,

Es una afrenta de Dios. (1972:65)

VII. CONCLUSIONES

Después de haber finalizado este estudio sobre los trabajos realizados por María Teresa León para la radio, el cine y la adaptación de *Misericordia*, se exponen las siguientes conclusiones del tema que nos ha ocupado a lo largo de estas páginas. En primer lugar, hemos satisfecho los objetivos que se habían planteado en la introducción: estudiar los textos que no habían sido considerados anteriormente por la crítica, al carecer del suficiente interés, salvo en el caso de las películas, y de un marco teórico para situarlos.

En segundo lugar, hemos podido comprobar cómo la obra de María Teresa León presenta continuidad a través del tiempo y de los temas. Este es el caso de los guiones radiofónicos que se han examinado con detenimiento en el estudio, que presentan motivos que han evolucionado a lo largo de su narrativa, y que han servido como campo en el que experimentar nuevos cauces estilísticos y argumentales. Algo similar, también se ha podido apreciar en las películas que aquí se han reseñado —*Los ojos más lindos del mundo*, *La dama duende* y *El gran amor de Bécquer*— que son una plasmación audiovisual de los recurrentes leitmotifs de la autora: la reivindicación feminista representada en los personajes femeninos, a los que León quiere dotar de libertad y de capacidad para decidir sobre su propio destino, y el viaje de búsqueda que conduce al exilio, presente en los protagonistas masculinos que vagan queriendo resolver sus desdichas e intentando volver al paraíso perdido.

Asimismo, se trató sobre la adaptación que María Teresa León llevó a cabo de la novela de Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, con la que quiso revivir los maravillosos tiempos del Teatro del Arte y Propaganda. Además, en la adaptación resultante homenajea a su admirado escritor y aboga, una vez más, por los derechos de los más débiles a los que la sociedad burguesa da de lado.

Por último, con este estudio se ha pretendido reivindicar la faceta más desconocida de la escritora riojana, que no debe seguir considerándose «la cola del cometa», sino el cometa mismo, que con su luz y su trabajo elaboró algunos de los textos más interesantes, abordando géneros híbridos —como el guion de ficción radiofónica— y temas que dignificaban a la mujer. Por todo esto, se puede considerar a María Teresa León como el verdadero timón de su familia, que con su esfuerzo logró sacarlos adelante

VIII. BIBLIOGRAFÍA

Para elaborar esta recopilación de referencias bibliográficas, se han separado las fuentes primarias de las secundarias. Dentro de las primeras, se ha procedido a su clasificación por composiciones. En primer lugar, se sitúan los cuentos, ordenados de manera cronológica, puesto que fueron las primeras composiciones de María Teresa León que vieron la luz. Después las novelas y el teatro, del que salvo la primera obra —*Huelga en el puerto*— que fue publicada en vida de la autora, el resto se desconoce fecha de composición y no se editaron hasta pasados algunos años de su fallecimiento, motivo por el cual se ordenan según fueron viendo la luz. Posteriormente, se sitúan las adaptaciones teatrales de *Misericordia*, tanto la de León como la de Alfredo Mañas, y los guiones radiofónicos en orden de aparición reciente, sobre todo en el volumen *La memoria dispersa. María Teresa León*, edición de Aitana Alberti León, en la que se recogen la mayoría de ellos. Más adelante, se sitúan memorias —entre las que se incluyen las autobiografías de Rafael Alberti, Santiago Ontañón y María Luisa ponte—, películas y manuscritos y epistolarios.

En la segunda parte se encuentra las fuentes secundarias, es decir, las publicaciones que se han hecho con estudios literarios y biográficos de María Teresa León. Esta sección de la bibliografía se ha organizado atendiendo a cuatro categorías: monografías completas, monografías parciales, capítulos de libros y artículos de revistas. En el primer grupo se ha querido distinguir entre las obras dedicadas a la vida y obra de la autora; estudios sobre el guion radiofónico y trabajos dedicados a la historia del cine en Argentina. Las monografías dedicadas a la autora que abordan aspectos vitales y literarios, en las que se destaca, en primer lugar, los homenajes que se realizaron póstumamente desde instituciones públicas, y posteriormente, las obras publicadas que estudian su trayectoria; los volúmenes conmemorativos colectivos se han colocado cronológicamente, mientras que las individuales se han dispuesto por orden alfabético. Tanto los libros que versan sobre técnicas y estudios radiofónicos como los que se ocupan del cine en Argentina, se han distribuido atendiendo al alfabeto.

A continuación, se han enumerado alfabéticamente las monografías que tratan parcialmente sobre la escritora o relacionado con el conjunto del trabajo, como, por ejemplo, la obra de Robert Marrast, que, aunque dedica buena parte de su estudio a la actuación de la escritora y dramaturga durante el teatro de la Guerra Civil, no se puede considerar como tal. Por último, se han ordenado los capítulos de libros y los artículos dentro de revistas especializadas, también en orden alfabético.