

## EL PATIO COMO ESPACIO ESCÉNICO

A. CRUZ CASADO

ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

El patio figura entre los recuerdos infantiles de varios poetas andaluces, junto con algún huerto claro donde madura el limonero, un árbol que, al igual que el naranjo, ayuda a impregnar de aromas la primavera cordobesa, dotándola en la ocasión de una cualidad específica irrepetible. Suele haber en esos patios una fuente que en la noche de estrellas perfumada, que diría uno de esos poetas, pone una nota de misterio con su rumor oculto; nada hay entonces tan doloroso como ese dulce murmullo para los nervios, tensos como cables, del creador que la escucha.

La evocación lírica es, sin duda, la forma literaria más adecuada para transmitir algo del inasible embrujo de los patios, pero existen también en la narrativa y en el teatro patios andaluces, cordobeses y sevillanos, que aportan al ensueño de la creación una imagen luminosa y difícil de olvidar.

Uno de los más característicos patios literarios es el que nos presente Cervantes al referirse a las aventuras de Pedro del Rincón y Diego Cortado en su deambular por nuestra tierra. El patio de Monipodio, en el que se asienta una singular cofradía de ladrones, es "un pequeño patio ladrillado, que de puro limpio y aljimiado parecía que vertía carmín de lo más fino. A un lado estaba un banco de tres pies y al otro un cántaro desbocado, con un jarrillo encima, no menos falto que el cántaro; a otra parte estaba una estera de enea, y en el medio un tiesto, que en Sevilla llaman *maceta* de albahaca"(1). Este aposento comunica con dos estancias pequeñas; en una de ellas hay "dos espadas de esgrima y dos broqueles de corcho, pendientes de cuatro clavos, y una arca grande, sin tapa ni cosa que la cubriese, y otras tres esteras de enea tendidas por el suelo. En la pared frontera -continúa describiendo Cervantes- estaba pegada a la pared una imagen de Nuestra Señora, de estas de mala estampa, y más abajo pendía una esportilla de palma, y, encajada en la pared una almofia blanca, por do coligió Rincón que la esportilla servía de cepo para limosna, y la almofia, de tener agua bendita, y así era la verdad"(2).

Parece ser que Cervantes se inspira en un patio sevillano que habría conocido,

(1) Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo, Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982, p.237

(2) *Ibid.*, pp. 237-238. La versión del ms. Porras acentúa algunos aspectos de esta descripción, sobre todo los que reflejan cierta tendencia que podríamos denominar poco respetuosa en lo que se refiere a la estampa de la Virgen: "un muy pequeño patio, ladrillado, limpiísimo, porque estaba aljofifado, como dicen en Sevilla, a un lado del cual estaba un banco de tres pies, y al otro un cántaro desbocado, con un jarrillo encima, y al otro rincón una estera de enea, y en el medio un tiesto, o maceta de albahaca de olor. [...] entróse Rincón en una saleta baja de dos que tenía el patio, y vio en ella dos espadas de esgrima, y colgados dos broqueles de corcho, un arca grande sin cubierta ni cerradura, y otras tres o cuatro esteras de enea tendidas por el suelo. Miró por todas las paredes y vio que frontero de la puerta estaba pegada en la pared con pan mascado una imagen de nuestra

porque todo el episodio tiene el aire de algo visto en la realidad de la época; incluso ese tipo de organización mafiosa, que parece tan novelesca, existía realmente, como se desprende de un capítulo de la *Miscelánea*, de Zapata de Chave (3) y de unos "Estatutos y leyes de los ladrones", incluidos en el libro del doctor Carlos García (4) *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619).

También el patio cordobés sería un lugar frecuentado por el adolescente Cervantes durante su estancia en esta ciudad, acompañando a su abuelo Juan de Cervantes. ¿Dónde, si no, podría haber visto las representaciones del gran Lope de Rueda?(5) Como el propio novelista nos dice asistió a aquellas primitivas representaciones e incluso se le quedó algún verso en la memoria: "Yo -escribe Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615)-, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento [...] fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos ahora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho"(6). Muy curiosas son las indicaciones que nos da el escritor de cómo tenían lugar aquellas primitivas representaciones que, aunque son sumamente conocidas, vale la pena recordar aquí, porque todo ello puede aplicarse a los orígenes del teatro en esta ciudad: "En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras, y cuatro cayados poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios

---

Señora, de estas de mala estampa de papel, con una lámpara de vidrio delante ardiendo, y una esportilla de palma colgada de un clavo un poco más abajo de la imagen. Parecióle a Rincón, como es la verdad, que debía servir de cepo donde se echaba la limosna del aceite", Miguel de Cervantes Saavedra, *Novela de Rinconete y Cortadillo*, reproducción facsimilar del *Gabinete de lectura española*, 1788, con pról. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Iovis, 1984, pp. 24-25, actualizo grafías.

(3) "En Sevilla dicen que hay cofradía de ladrones con su prior y cónsules como mercaderes; hay depositario entre ellos, en cuya casa se recogen los hurtos, y arca de tres llaves, donde se echa todo lo que se hurta, y lo que se vende, y sacan de allí para el gasto y para cohechar los que pueden para su remedio. Cuando se ven en aprieto son muy recatados en recibir que sean hombres esforzados y ligeros, cristianos viejos; no acogen sino a criados de hombres poderosos y favorecidos en la ciudad, ministros de justicia; y lo primero que juran es esto, que aunque los hagan cuartos pasarán su trabajo, mas no descubrirán los compañeros; y ansí cuando entre gente honrada de una casa falta algo, que dicen que el diablo lo llevó, levántanselo al diablo que no lo llevó, sino alguno de estos, y de haber la cofradía es cierto y durará muchos más que la señoría de Venecia, porque, aunque la justicia entresaca algunos desdichados, nunca ha llegado al cabo de la hebra", Luis Zapata de Chaves, *Miscelánea. Silva de casos curiosos*, ed. Antonio R. Rodríguez Moñino, Madrid, CIAP, s.a., p. 40, grafía actualizada.

(4) Carlos García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, ed. Giulio Massano, Madrid, Porrúa, 1977, especialmente el cap. XIII, "De los statutos y leyes de los ladrones", pp. 201-207.

(5) Las opiniones al respecto son encontradas y difíciles de conciliar, salvo que se suponga que Cervantes asistió a representaciones de Lope de Rueda en Madrid, en Sevilla y en Córdoba, sin exclusión mútua de ninguno de estos lugares. Para algunos críticos Cervantes se encontraba entonces en Madrid: "Aquí en Madrid por entonces [1561] y no antes, como pensaron Moratín, Navarrete y otros biógrafos de Cervantes, debió este ingenio, entonces de catorce años de edad, ver representar a Lope de Rueda muchas veces, como él mismo asegura pues señala los diversos papeles que como actor representaba tan excelentemente", Emilio Cotarelo, "Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1898, II, p. 169. Para otros en Sevilla: "estando en Sevilla el año de 1564, donde estudiaba Cervantes entonces, con diez y siete años de edad, y pudo ver al famoso farsante y autor dramático, según conjetura sagaz de Rodríguez Marín", Lope de Rueda, *Comedia Eufemia, Comedia Armelina, El Deleitoso*, ed. Jesús Moreno Villa, Madrid, Espasa Calpe, 1968, p. IX. No he podido ver el artículo de Gregorio B. Palacín, "¿En dónde oyó Cervantes recitar a Lope de Rueda?", *Hispanic Review*, XX, 1952, pp. 240-243. Una visión del teatro en Córdoba en Angelina Costa Palacios, "Una panorámica del teatro en Córdoba. (Siglos XVI a XIX)", *Axarquía, Revista de Estudios Cordobeses*, 11, 1984, pp. 245-269.

(6) Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1915, I, p. 5, grafía actualizada.

como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. Murió Lope de Rueda, y por hombre excelente y famoso le enterraron en la iglesia mayor de Córdoba (donde murió), entre los dos coros” (7).

Es cierto que Lope de Rueda fallece en Córdoba; aquí hace testamento el 21 de marzo de 1565, cuando se halla ya muy enfermo. En el testamento queda ordenado que se le entierre en la Iglesia Mayor de nuestra ciudad (8); a este respecto sólo nos queda el testimonio expresado por Cervantes, sin que se tenga noticia documental fehaciente de que esté sepultado entre los dos coros de la catedral.

Igualmente hay que tomar como un dato convincente que el novelista recuerde versos de Rueda, puesto que en un pasaje de *Los baños de Argel*, los cautivos hacen una representación dramática, y dice Osorio:

“Antes que más gente acuda,  
el coloquio se comience,  
que es del gran Lope de Rueda,  
impreso por Timoneda,  
que en vejez al tiempo vence.  
No pude hallar otra cosa  
que poder representar  
más breve, y sé que ha de dar  
gusto, por ser muy curiosa  
su manera de decir  
en el pastoril lenguaje” (9).

Los versos pastoriles que se recitan en el coloquio parecen ser originales del autor mencionado, aun cuando no se haya podido determinar con exactitud a qué obra pertenecen, puesto que no se han tomado de ninguna de las conservadas(10).

Otros autores concurren a explicar, junto con Cervantes, los orígenes del teatro español y la gran importancia que en ellos tuvieron algunos autores, como Lope de Rueda. Las referencias a la pobreza de la representación son asiduas. Así Agustín de Rojas Villandrando, en *El viaje entretenido* (1603), escribe:

“Y porque yo no pretendo

(7) *Ibid.*, pp. 5-6.

(8) Cfr. Rafael Ramírez de Arellano, “Lope de Rueda y su testamento”, *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, 1, 1901, pp. 9-12.

(9) Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel, Comedias y entremeses*, op. cit., p. 315.

(10) “En cuanto a las siete quintillas de Lope de Rueda citadas aquí por Cervantes, creemos probable que pertenezcan al *coloquio* rotulado *Gila*, del cual reproduce otras dos quintillas Lope de Vega en la introducción a la *Justa* poética de San Isidro (1621); y aun podría acontecer que el tal *coloquio* fuese el mencionado en el inventario de todos los bienes que quedaron a la muerte de Timoneda”, *ibid.*, p. 380.

*tratar de gente extranjera,  
 sí de nuestros españoles,  
 digo que Lope de Rueda,  
 gracioso representante  
 y en su tiempo gran poeta,  
 empezó a poner la farsa  
 en buen uso y orden buena.  
 Porque la repartió en actos,  
 haciendo introito en ella,  
 que ahora llamamos loa,  
 y declaraban lo que eran.  
 [...] Tañían una guitarra,  
 y ésta nunca salía fuera,  
 sino adentro, y en los blancos,  
 muy mal templada y sin cuerdas.  
 Bailaba a la postre el bobo,  
 y sacaba tanta lengua  
 todo el vulgacho embobado  
 de ver cosa como aquella'' (11).*

Ahora bien, ¿dónde tenían lugar estas representaciones? En patios; en patios en los que existían unas condiciones penosas para la puesta en escena. Nos queda un testimonio del jurado cordobés Juan Rufo, de finales del siglo XVI, de que estas actuaciones, posiblemente las mismas que frecuentaría Cervantes, estaban expuestas a las inclemencias del cielo en invierno y verano, estaciones tan extremas en Córdoba. Rufo habla también del pobrísimo estado del teatro en aquella época:

*'' ¿Quién vio, apenas ha treinta años,  
 de las farsas la pobreza,  
 de su estilo la rudeza,  
 y sus más que humildes paños?  
 ¿Quién vio que Lope de Rueda,  
 inimitable varón,  
 nunca salió de un mesón,  
 ni alcanzó a vestir de seda?  
 Seis pellicos y cayados,  
 dos flautas y un tamborino,  
 tres vestidos de camino  
 con sus fieltros jironados.  
 Una o dos comedias solas,  
 como camisas de pobre,  
 la entrada a tarja de cobre  
 y el teatro casi a solas;  
 porque era un patio cruel,  
 fragua ardiente en el estío,  
 de invierno un helado río,  
 que aún agora tiemblan dél;  
 y porque estaba aún dudoso*

(11) Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressay, Madrid, Castalia, 1972, pp. 150-151.

*si un oyente, siendo ilustre  
y de un razonable lustre,  
incurría en licenciado'' (12).*

El posible conocimiento de las representaciones de Rueda por parte de Cervantes en ese patio cordobés, quizás origen luego de un corral o casa de comedias (13), tendría lugar en torno a 1560. Sabemos que en 1559 el actor se encuentra en Sevilla y que en 1561 está en Madrid; el paso obligado por Córdoba, entre esas dos ciudades, y la consecutiva actuación pueden datarse entre estos años. En esa fecha contaba el futuro novelista unos catorce años y no existe documento alguno que pruebe que se encuentra en otro sitio que en Córdoba; antes bien todo parece indicar que entre el año 1557, en que fallece en Córdoba la abuela paterna, Leonor de Torreblanca, un año después de que falleciese su marido Juan de Cervantes, y el año 1564, en el que se encuentra quizás en Sevilla, acompañando a Rodrigo, su padre, Miguel de Cervantes continúa residiendo en esta ciudad (14). Son entonces los años fundamentales de la formación escolar del escritor.

Algunos de estos sucesos han sido recreados en un libro de muy reciente aparición, *Miguel*, de Federico Jeanmaire, especie de novela biográfica o biografía novelesca del autor del *Quijote*.

En esta obra encontramos la narración de un curioso y trágico episodio acaecido en otro patio de Córdoba, en el que unos cerdos hambrientos devoran a unos niños expósitos: "La felicidad fue Córdoba y es un recuerdo, otro fantasma -la narración se hace desde la perspectiva del gran escritor-. El vagabundeo por sus calles, el colegio de los jesuitas; infinidad de aventuras con chavales de mi edad o mayores, gentes de todas las calañas malas. Aventuras felices que terminaron en una tragedia: el episodio de los puercos en el patio de Santa Catalina" (15). El hecho adquiere trascendencia en el relato, el abuelo Juan lo alecciona a propósito del mismo: "-Ese es el mundo, Miguel, -le dice- los cerdos se comen a los niños expósitos" (16). Además se convierte en una especie de leitmotiv de la novela. Claro está que en la biografía de Cervantes no se encuentra relatado este hecho, pero tampoco parece entera invención de Jeanmaire. Es posible que el narrador moderno, con esa libertad que concede la creación literaria, haya recurrido a un suceso que se suele tomar por verosímil y que se relata en el anónimo *Casos notables de la ciudad de Córdoba*. Aquí son unos perros los

(12) El texto pertenece a las "Alabanzas de la comedia", incluido en Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1596. Tomo el fragmento de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 107-108.

(13) Sobre el tema cfr. Angel María García Gómez, *Fuentes para la historia del teatro en España, XV Casa de las comedias de Córdoba, 1602-1694*, London, Tamesis Books, en prensa.

(14) Cfr. Jean Canavaggio, *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 33: "Durante siete largos años [desde 1557], perdemos su rastro. [El biógrafo se refiere a Rodrigo, el padre de Miguel de Cervantes] ¿Volvió a partir para Castilla la Nueva? ¿Reencontró a su familia, que tal vez se había quedado a orillas del Henares? ¿Reanudó su vida de antaño? Algunos lo hacen, más bien, descender en dirección a Granada, para reunirse en Cabra con su hermano Andrés. Su presencia en ese feudo del duque de Sessa no está atestiguada hasta 1564. ¿Residió antes allí, durante esos años oscuros de los que ignoramos todo? ¿Llevó consigo a Miguel?"

(15) Federico Jeanmaire, *Miguel*, Barcelona, Anagrama, 1990, p. 26. El episodio continúa en los siguientes términos: "El patio de Santa Catalina era un lugar adonde iban todos aquellos niños que por cualquier razón no tenían qué comer; pero también era el lugar adonde iba yo a aprender las cosas que no enseñaban en el colegio, e iban muchos otros que ni tenían hambre ni tenían ya nada que aprender de las calles porque lo sabían todo. Un día en que nos hallábamos en medio de una pelea admirable por la magnitud de brazos y de piernas jóvenes que participaban, aparecieron por allí unos cerdos. Bestias que hacían de espectadores calmos de la lucha como tantísimas veces lo habían hecho. Pero aquella tarde, en forma casi endemoniada, quisieron tomar partido en la batalla. Y lo hicieron. Resultando de tan desigual evento la muerte de cinco de mis compañeros de patio y en lo personal algunas heridas leves".

(16) *Ibid.*, p. 27.

que devoran a unos pobres expósitos (17).

El recuerdo del patio cordobés, no tanto aquel en que viera representar a Rueda, sino el del desgraciado accidente, se opone al patio sevillano de tahures y ladrones que tomará cuerpo en la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo*: “El Patio de los Naranjos era un patio muy diferente de aquel patio cordobés de Santa Catalina donde los cerdos y las palabras de mi abuelo; era un cosmos en su orden y su perfección y allí no podría entrar jamás un puerco, so pena de ser masticado por las gentes que allí habitaban” (18). En realidad, se trata de la oposición del mundo feliz de la infancia y de la adolescencia, con sus tremendas vivencias que dejan huellas indelebles en el hombre, al mundo de la experiencia adulta, mucho más real y maligno.

El patio de Monipodio también toma cuerpo en el teatro de la mano de los Alvarez Quintero; se trata aquí de una recreación arqueológica en homenaje a nuestro clásico, con motivo de la conmemoración del tercer aniversario de la muerte del autor del *Quijote*. La acción del cuadro segundo sucede en aquel lugar y para la representación se siguen fielmente las indicaciones de la novela cervantina; así la acotación referida es casi una transcripción del relato: “Patio de la casa de Monipodio. Al foro, una pequeña sala; a la izquierda del actor, otra, y la escalera; a la derecha un arco que conduce a la puerta de la calle. Pegada en la pared de la sala del foro, frente a la puerta, una imagen de Nuestra Señora. Debajo de ella, una esportilla de palma, que sirve de cepillo para la limosna, y junto, encajada en la pared, una jofaina con agua bendita.

En el patio, ladrillado, y tan limpio que parece que vierte carmín de lo más fino, hay, a un lado, un banco de tres pies, y en el otro, un cántaro desbocado, con un jarrillo encima, no menos falto que el cántaro. En un rincón, una estera de enea, una escoba y unas tejoletas, y en medio, una maceta de albahaca” (19).

Sin embargo, en estos autores el patio andaluz adquiere categoría de espacio escénico característico, equiparable a otros espacios más frecuentes en el teatro, como el salón o la calle.

Se advierte una marcada tendencia en sus obras a situar la acción en el espacio mencionado, de tal manera que suele aparecer en muchas de sus piezas con asiduidad. Basta recordar algunos títulos, como *La buena sombra* (1898), cuyo cuadro tercero ocurre en un “patio de una casa de vecindad”, con una baranda de madera pintada en el piso principal y “dentro de algunos aros sujetos a ella, macetas de distintos tamaños con flores” (p. 167), su estructura se parece mucho al tipo más frecuente de los patios cordobeses; en *El traje de luces* (fecha en 1899), la acción, en el cuadro tercero, sucede en un “patio de la casa en que viven el tío Cuchares y el Maestro. Paredes blancas y zócalo celeste [...] Colgadas de las paredes, algunas macetas blancas con flores. Varias sillas de enea” (p. 371; en *Hablando se entiende la gente* (1913) encontramos un “rincón en un patio de casa de vecinos de Sevilla” (p. 3015) y en *El duque de El*, (1915), acto I, cuadro segundo, “una galería del patio de la casa de los condes de Miraluz. Al fondo, rica cancela de tres cuerpos, a través de cuyos encajes de hierro se ve el jardín, de traza sevillana. Oyese el surtidor de escondida fuente. Es

(17) “El señor don Juan [de Córdoba, hijo tercero de aquel famoso Conde de Cabra que prendió al Rey Chico], yendo, pues, un día a su iglesia, halló que aquella mañana se habían echado a la puerta de la iglesia tres criaturas. Tenía la iglesia una cuna redonda en que poner las criaturas; tenía esta cuna una tercia de alto. Entraron unos perros por la iglesia, y dieron en la cuna, en ocasión que no se halló nadie por allí, con que los perros se comieron las criaturas. Sintióse esta desgracia tanto en los prebendados y Obispo, que se acudió al remedio con muchas veras” [el remedio es la creación de una especie de escuela], *Casos notables de la ciudad de Córdoba (¿1618?)*, Montilla, Francisco Baena, 1982, p. 163

(18) Federico Jeanmaire, *Miguel*, op. cit., p. 148.

(19) Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, III, p. 3565. Las restantes referencias a esta obra se señalan anotando a continuación la página correspondiente.

media tarde'' (p. 3307). En *Cabrera que tira al monte* (1916) los actos primero y cuarto se sitúan en un ''patio pequeño, irregular, sencillo y humilde de la casa de Amparo Gutiérrez'' (p. 3461) que, por lo tranquilo y recatado nos evoca aquel otro patinejo que don Luis de Góngora recordaba desde el mundo agitado de las polémicas literarias y las esperanzas cortesanas (20). Los ejemplos de patios andaluces en el teatro de los Alvarez Quintero podrían ampliarse considerablemente con sólo examinar de forma somera las más de doscientas obras que escribieron para el teatro.

Existe, por último, una obra quinteriana en la que el lugar mencionado adquiere categoría de protagonista, ya desde el título, *El patio* (1900). La importancia del dato no escapó a la crítica del estreno. En este sentido, un periodista que firma con el pseudónimo de ''El diablo cojuelo'' escribe: ''Es claro que al titularse *El patio* la comedia, al llevar por título *el lugar de la acción*, no podía ni debía ser otra cosa que fiel reflejo de la vida de la gente sevillana en el patio, ya durante las horas en que burla la vela los rayos del sol, ya cuando se repliega respetuosa para dejar que pasen los de la luna'' (21). Y más adelante añade: ''Si todo lo que ocurre en *El patio* pudiera igualmente pasar en una sala, en un pasillo, en un pajar o en una azotea, tendríamos que convenir en que mis amigos habían estado a la altura del escultor que se puso a tallar un San Cristóbal y acabó por hacer la mano de un mortero'' (p. 259). Hay, por lo tanto, una relación consustancial entre el espacio escénico y los sucesos que tienen lugar en el mismo. Así se manifiesta en las redondillas que sirven de cierre a la obra y que recita Carmen, la protagonista:

''Ya veis que nada hay mejor  
que un patio de Andalucía  
para borrar en un día  
desavenencias de amor.  
Si alguna sufriendo está  
celos, agravio o desvío,  
yo le ofrezco el patio mío...  
con permiso de papá'' (p. 247).

En realidad se trata de una comedia amable, como la mayoría de las piezas de estos dramaturgos, sin grandes pretensiones; quizás la única intención, y sin duda la más importante, es la de procurar que el público disfrutase durante la representación. Evidentemente consiguen mantener todavía la atención con ésta y otras obras andaluzas similares.

La acción tiene lugar en ''el patio de la casa de don Tomás'', espacio que se describe minuciosamente: ''Corredores al foro y laterales, con columnas. A la izquierda del actor, en primer término, cancela pintada de oscuro que da al zaguán. A la derecha, también en primer término, el nacimiento de la escalera principal, que es de mármol blanco; en segundo término, una puerta vidriera, con medio punto de cristales de colores. Otra puerta igual a esta a la izquierda del foro. A la derecha, una ventana sin reja. Entre una y otra, un piano abierto, sobre el cual hay un jarrón con flores, libros

(20) Me refiero a la ''Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron'', en Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé, Madrid, Aguilar, 1972, p. 898: ''procuraré ser amigo de quien lo quiera ser mío; y quien no, Córdoba y tres mil ducados de renta de [sic] mi patinejo, mis fuentes, mi breviario, mi barbero, y mi mula harán contrapeso a los émulos que tengo, granjeados más de entender sus obras y corregirlas que no de entender las más ellos''. Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, p. 44, enmienda el texto mencionado y, según nuestra opinión, lo hace de forma correcta: ''Córdoba y tres mil ducados de renta, y mi patinejo, mis fuentes, mi breviario'', etc.

(21) Utilizo la edición: Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, *El patio*, Madrid, Aguilar, 1973, p. 257. En las restantes citas de esta obra se indica la página correspondiente en el cuerpo del trabajo.

y papeles de música y dos o tres abanicos. Delante, un asiento giratorio de rejilla. Varias sillas y dos mecedoras. En el centro del patio, un macetón con una planta grande, al cual rodean varias macetas con plantas más chicas. A los lados del piano y en otros huecos, maceteros, también con plantas. A la izquierda de la cancela, el tirador para abrirla. Junto, un perchero. Delante de ella, a poca distancia, un biombo elegante de caña y tela fina de color claro. Suspendida en el techo del corredor, y también delante de la cancela, una lámpara de cristal. Otro aparato de luz sujeto a la pared, entre la escalera y la puerta de la derecha. Las paredes blancas, decoradas con fotografías de cuadros modernos. Zócalo de azulejos. Suelo de mármol blanco. Es de día. Luz muy igual; se supone que hay un toldo corrido” (pp. 81-82).

Como puede observarse, se encuentran enumerados en esta acotación los elementos más representativos del patio andaluz.

En este lugar tan característico confluyen una gran cantidad de personajes que se subordinan al conflicto amoroso de la pareja que forman Carmen y Pepe Romero. Más que el argumento llaman la atención numerosas escenas humorísticas diseminadas a lo largo de la pieza, como la visita del pesadísimo Alonso, o la del enamorado Curruto, en el momento en que los personajes, don Tomás, doña Rosa y la hija del primero Carmen, se disponen a echar la siesta, o la deliciosa conversación que mantienen en los momentos preliminares a la llegada del sueño, que no tiene nada que envidiar a lo que en los años cincuenta sería llamado teatro del absurdo.

Mientras los tres van quedándose dormidos, hablan entre dientes, a media voz y sin abrir los ojos; Carmen tose:

“Don Tomás.- No tosas, hija.

Doña Rosa.- ¡Qué fastidioso te pones, Tomás! (Pausa)

Don Tomás.- Rosa, Rosa...

Doña Rosa.- ¡Qué?

Don Tomás.- ¡Estás ya dormida?

Doña Rosa.- Sí.

Don Tomás.- Mujer, me extraña mucho la respuesta.

Doña Rosa.- Hijo, pues más me extraña a mí la pregunta. (Pausa)

Don Tomás.- Carmen.

Carmen.- ¡Qué, papá?

Don Tomás.- Si te duermes antes que yo, me lo avisas, para que no haya luego discusiones.

Carmen.- Bueno” (p. 123).

Las referencias al lugar de la acción, por parte de los mismos personajes, son frecuentes. Así dice el galán, Pepe Romero:

“¡Qué contento estoy!... En este patio..., que es el suyo..., donde he entrado tantas veces como un animal... ¡Sí, porque yo hasta ahora no he visto bien lo bonito que es este patio!... ¡Cuidado que es bonito de veras! ¡Y qué alegre!... ¡y qué limpio! ¡y qué fresco!...” (p. 154).

Con piezas como *El patio*, uno casi se reconcilia con el teatro de los sevillanos, a pesar de que luego, tal como se ha estudiado en alguna ocasión (22), aparezca una utilización masiva de la mayoría de los elementos de sus creaciones con una función

(22) “Su obra se convirtió en arma de educación política, cargándose de connotaciones no pretendidas. El resultado fue apartar de su obra a toda una generación de españoles que hubiera podido aprender en ella la fluidez del diálogo y los trucos de la teatralidad. Pasarán aún años antes de que pierdan el sentido de mitificadores de Andalucía y de creadores de un tópico que, por arte de un cine políticamente dirigido, se convirtió en simbolización de España”, Jorge Urrutia, “El cine sobre los Quintero: una visión de Andalucía, una simbolización de España”, *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984, p. 28. Existe una adaptación cinematográfica de *El patio*, dirigida en 1952 por Jorge Griñán.

distorsionadora de la realidad de Andalucía. Esta visión se convierte además en un símbolo de toda España y está orquestada desde un régimen político que, por medio del teatro y del cine, quiere dar una imagen alegre, llena de color y de vida, de una existencia que no correspondía en absoluto con lo que se mostraba. Pero esta reflexión, quizás extemporánea, no quiere empañar en absoluto la gracia, la ironía, la malicia sana de sus piezas, ni tampoco la importancia cultural y humana de estos “minúsculos paraísos” (23), como llamaba un novelista casi olvidado a los patios andaluces.

---

(23) La denominación es de Salvador González Anaya, *Los naranjos de la mezquita*, Barcelona, Juventud, 1935, pp. 54-55: “La mirada se le demora [al protagonista] por los recatados rincones y los minúsculos paraísos de los patios que se descubren tras las historiadas cancelas, con su fuentecilla sonora, de mármol blanco a azulejos, y sus flores colgantes, y sus macetas, y las columnas de la arcada, y la cal, alba o rosa, de las paredes. Patios jardines -a diferencia de los patios huertos que abundan hacia la parte baja del caserío- con el peculiar pavimento de guijarros blancos y grises, y en algunos, mas espaciosos, los árboles genuinos de Andalucía: el naranjo y el limonero, que en la primavera perfuman el ambiente de los recintos y efunden sus aromas por todas partes y los adhieren a los muros, y a los objetos, y a las ropas, constituyendo, hasta en los días de las crudezas invernales, el olor íntimo de Córdoba; olor de azahar, sutil y eterno, que tiene el efluvio de encanto de otros perfumes efundidos por las savias de los jardines y que trasminan inetéreos del prestigio de lo pasado, entre las piedras inmortales”. La novela, de ambiente cordobés, está fechada en Córdoba, “Huerta de los Arcos”, junio de 1935.

Otra buena evocación del patio cordobés en estas fechas de primavera la encontramos en Antonio Guzmán Reina, “Mayo”, *Patio Cordobés*, 20, abril de 1967, s. p.; se trata de un fragmento de una conferencia pronunciada por el autor en la casa de Córdoba en Madrid, en mayo de 1966: “Mayo es un abrirse pletórico de la geometría en nuestros patios, porque toda Córdoba se hace eso, un inmenso patio limitado por la música de las rondallas, por la sana alegría del pueblo, por la hermandad afable de todos los que se cruzan con la sonrisa a flor de labio, yendo de una a otra cruz, sin distinciones en la común vibración del embrujo de la noche, perdidos un poco como en suave oleaje que nos lleva, sin que en ello intervenga nuestra voluntad, hasta esos enclaves de tipismo y belleza que son cada uno de los patios cordobeses, la habitación más importante de cada casa, abierta al cielo, donde el sol de invierno toma posesión de su rectángulo para vivificarlo y en verano se busca el equilibrio biológico del frescor ansiado.

Nuestros patios, sin el preciosismo del azulejo chillón o del ladrillo fino, sólo con la verdad escueta del empedrado y de la blanca cal inmaculada, devuelven en mayo el mimo de todo el año puesto en las flores y son el noble escenario de la cordialidad señorial de sus vecinos. Y el visitante entra con un silencio que es homenaje de respeto a la intimidad que, en su honor, se abre sin reservas, y todos comparten la belleza amistosamente, rindiendo los de fuera un tributo de admiración que se recibe solemnemente, con sencilla humildad y se agradece con una copa de vino, con una soleá o con unos pasos de baile espontáneos y llenos de gracia.

Porque en el patio se olvidan los pecados de nuestro tiempo, entre ellos, la prisa y el rebelde egoísmo”.