EL ESCENARIO Y LA ESCENA EN «EL CABALLERO SIN NOMBRE»

Aurora BIEDMA

«¿Dióte firma conocida / mía, el que a mí te envió?»[1]. Algo parecido pregunté a la edición de 1640 de *El caballero sin nombre* cuando por fin cayó en mis manos, tras una larga búsqueda. Al principio únicamente sabía que su fecha de nacimiento no era anterior a 1605, aunque tampoco sobrepasaba el año 1616. Poco a poco fui conociendo la genealogía. Los antecedentes de su trama residen en la leyenda de la familia Cabezas, cuyo fundador fue el hijo de una hermana bastarda de Alfonso VI que se hacía llamar «el caballero sin nombre»[2]. Con estas premisas decidí aventurarme en la edición.

Una vez fijado el texto descubrí el jugo que Mira de Amescua había sacado a la leyenda implantándole unos caracteres enérgicamente pintados, donde tienen cabida la sutileza de los amores entre «el héroe» y «la gran dama» junto al atrevimiento de un noble lacayo e inteligente contrincante de los adversarios árabes, creando así un atractivo romántico de gran efecto, que permite al autor disfrutar de los más variados recursos dramáticos tanto si lo miramos desde el punto de vista puramente textual como desde la puesta en escena.

A menudo nos preguntamos si tenemos derecho a considerar una pieza teatral como un texto literario sin más. La respuesta surge cuando cae en nuestras manos una pieza como *El caballero sin nombre*. Quedarse en la lectura más o menos trascendente de esta comedia, supone acceder a menos de la cuarta parte de su capacidad dramática, por lo que es precisa la repre-

1 Juan de la Cueva, *Los siete Infantes de Lara*.

2 Véase Emilio Cotarelo y Mori, *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1931, p. 56.

sentación como único medio para mostrar una visión completa de la obra. *El caballero sin nombre* no se puede concebir sin un escenario. No porque el autor accitano recurra a tramoyas complicadas, ni a apariencias majestuosas, sino por todo lo contrario. La comedia resulta tan aparentemente sencilla que llega a ser engañosa para un lector; pero la necesidad de verosimilitud que conduce al público del XVII a tener una idea exacta del lugar y condiciones en las que se desarrolla la acción, provoca en éste la necesidad de ir imaginando y entreviendo los cambios escénicos ante la ausencia de precisión en las acotaciones.

Llegados a este punto podemos plantearnos de qué modo consigue el autor la dinámica escenográfica y cómo logra crear espacios tan diversos.

Como fuente principal acude al texto[3]; amén de otros factores como vestuario, instrumentos referentes, deixis, gestos, etc., que abordaremos más adelante.

Por desgracia, resultaría aquí demasiado extenso un análisis profundo que abarque todos los aspectos alusivos a la escenografía de *El caballero sin nombre*. Ello me obliga a limitar esta primera incursión basándome en lo más evidente: los cambios de escena y su variopinta agilidad formal, o como prefiere llamarlo J. E. Varey, la sucesión de «cuadros» escenográficos[4]. Finalizaré con un breve acercamiento a los restantes elementos ilativos entre escenario y escena.

Mira de Amescua abre la comedia con la siguiente acotación: «Salen don Gonzalo y don Sancho riñendo, sin echar mano [a la espada]», se sobrentiende.

La acción empieza sin indicación del lugar donde se desarrolla. El público lo averigua, además de por otros signos, a

[3] Muy interesante al respecto el trabajo de Antonio Tordera, «El circuito de las apariencias y efectos del actor barroco», en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books Limited, 1989, pp. 121-140.

[4] J. E. Varey, *Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.

través del discurso de los personajes, que al ser nobles caballeros emparentados (hermanos) y relativo a asuntos domésticos, hace suponer que se trata de una dependencia del palacio o casa señorial donde habitan. Apenas un brevísimo diálogo y se incorpora al cuadro un tercer personaje (el padre, don Ramiro); al poco se retiran y, con 220 versos transcurridos, el escenario queda vacío por primera vez.

El autor juega con la incertidumbre del público manteniendo esta oquedad sin cortar la acción, que se desarrolla extraescena, durante unos minutos, mediante una sucesión de gritos, ruidos y diálogos agitados de personajes a los que no ven. Cabe pensar que en estos momentos sus identidades no están perfiladas. Para configurar un cuadro preciso habrá que esperar hasta la primera salida.

Ahora hace acto de presencia un grupo de actores «vestidos de cazadores». El autor no especifica la puerta del escenario por donde aparecen, sin duda por uno de los laterales; tal vez el mismo lugar por el que se ocultaron los de la escena previa, hecho que no confunde al público ante la ausencia de un decorado preciso. Su imaginación le ha transportado desde una dependencia palaciega a un bosque, sospechado al estar cazando y vestidos de caza los personajes.

Hasta aquí el escenario está centralizado con tres personajes, pero pronto el cuadro se transforma de escena única a semiescenas dobles [5]: desaparecen dos individuos (Sando y Mendo) permaneciendo doña Blanca; quien tras mantener un pequeñísimo monólogo acaba su intervención, no por ello ocultándose entre bastidores, ya que su presencia continúa de modo latente una vez queda dormida.

Tenemos pues un cuadro que va a servir de elemento referencial a un grupo simultáneo configurado por dos nuevos personajes (don Gonzalo y su criado Ricote). El espectador

[5] Acudo a la terminología establecida por Agustín de la Granja en *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, Universidad, 1982 y John E. Varey, *op. cit. supra.*

contempla entonces una escena dividida en la que uno de los fragmentos se mantiene en silencio formando parte inerte del decorado. El autor vuelve a confabularse con el público: aquellos ignoran la presencia de la dama hasta transcurrida una conversación de unos 150 versos, mientras tanto estos observan claramente los dos espacios desde el principio.

Esta complicidad con el corral se lleva a extremo cuando el criado paraliza la acción dirigiéndose en un aparte al patio con un pequeño comentario alusivo. Durante este tiempo el escenario parece la pantalla de una sala de cine con un fotograma congelado mientras, de modo simultáneo, un actor de la película aporta su opinión a la sala.

La considerable languidez de esta duplicidad tiene una particularidad: la imagen formada por doña Blanca nunca se altera, toda vez que el otro cuadro sufre diversas mutaciones con variopintas entradas y salidas de actores, e incluso con intervención de elementos acústicos fuera del escenario (gritos, persecuciones, etc.).

Finalmente, la escena se resuelve unificándose la atención en la vigilia de la dama abandonada por los demás; la cual deja de soslayo el papel secundario que ha ejercido hasta ahora, cubriéndolo con un breve monólogo de 50 versos hasta que de nuevo es interrumpida por un grupo de actores.

El acto acaba localizado en el bosque con un sólo individuo (don Gonzalo) al que luego le acompañará su criado, clausurando la imagen con un dúo.

Se presenta la acción en la corte. El inicio del parlamento entre el rey y don Diego Ordóñez aporta el dato definitivo con la frase del caballero: «Desterraste al Cid, señor», la cual apunta la información sobre el interlocutor: sólo el rey tiene la potestad para desterrar a su vasallo el Cid y a su vez el lugar más apropiado para compartir este tipo de conversación con su consejero, sin duda, es en una dependencia palaciega.

El cuadro sufre una modificación por la violenta aparición de don Gonzalo, según reza la acotación: «acuchillándose con el Capitán de la guarda y otros».

El desenlace del altercado muriendo el Capitán contribuye a la imagen con un actor desligado *per se* de la acción, convirtiéndose en un mero referente hasta que se llevan el cadáver en el cuadro siguiente.

La necesidad de interconexión público-escena se resuelve a menudo a través de «apartados» en los que un personaje se desentiende de la acción para dirigirse al patio apuntando algún proyecto o reflexión, recurso muy explotado por Calderón de la Barca, como se sabe.

Generalmente el encargado de tal efecto es el criado Ricote; tal vez por ser el más cercano a las sutilezas populares, por su baja condición social. Esta comunión actor-espectador configura un cuadro independiente del que hay en el escenario. De hecho, el propio Mira de Amescua reseña este desplazamiento manteniendo apartado a Ricote durante el diálogo de los restantes actores sin dirigirle estos la palabra. Todos los indicios llevan a pensar que el lacayo debería permanecer escondido en algún lateral del escenario y avanzado hacia el patio totalmente marginado del nudo principal sito en el centro de las tablas. Lugar que más tarde ocupará Ricote como único personaje en primer plano antes de hacer el mutis.

El palacio vuelve a ser el lugar de encuentro en la segunda escena; esta vez con presuntas entidades ignoradas hasta aquí por el llamado «grupo cortesano» (me refiero a Ricote y su amo). Esta escisión se reafirma con la separación real de los actores esfumándose por otra puerta del escenario, previa a la salida de los cortesanos propiamente dichos (el rey, don Diego, y Ricardo), grupo aumentado esta vez con la incorporación de doña Blanca.

Desde este momento la representación se sucede con ritmo vertiginoso a efectos ópticos. Las entradas y salidas son numerosas y rápidas, respaldadas por la brevedad de las intervenciones: nótese que en tan sólo 150 versos la escena es víctima de seis metamorfosis similares (siempre permanece un bloque alternando alguna unidad). El autor clausura toda esta precipitación con el silencio de las tablas vacías.

Pero la complejidad no queda así porque el siguiente movimiento de este concierto va a consistir en dos semiescenas unicelulares, esto es, por un lado doña Blanca y por otro Ricote; sus soliloquios corren alternos durante más de 100 versos antes de unificarse en un sólo cuadro central, tras el cual el escenario vuelve a padecer la soledad, preparándose ahora para una escena circular en tres cuadros: el primero con don Gonzalo y guardas, el segundo padece el aditamento de Ricote amén del público como interlocutor de don Gonzalo, y por fin, el centro de atención gira sobre dos individuos (Ricote y su amo). Precisamente en su diálogo previo a la huída entre bastidores se adelanta la localización de la acción para la escena contigua; dice Ricote:

> Por ti, pues, y la has de hablar
> esta noche, aunque es hermana
> del rey, por una ventana;
> y aún la tienes de robar
> antes de una hora.

El público se siente obligado a agudizar su imaginación haciéndose cómplice del autor en la escena, sin duda, de más belleza plástica de toda la comedia[6]. Se inicia con la acotación: «Sale doña Blanca a una ventana (del palacio)». Dicha ventana debe de estar situada en el segundo nivel del escenario, según confirmamos unos versos más abajo al responder doña Blanca («ya bajo»), ante el acoso de don Gonzalo.

Ese nivel superior determina, además, un espacio simbólico trascendiendo al mero dominio físico, que propicia la altura, el dominio moral y social de doña Blanca en ese momento.

Cabe pensar asimismo que amo y criado aparecen por la puerta del lateral donde se ubica la ventana o bien caminan desde el lado opuesto hasta situarse debajo. La entrada del rey

6 Véase la similitud con Lope de Vega en *El favor agradecido* del que habla José Lara Garrido en «Texto y espacio escénico en Lope de Vega (La primera comedia: 1579-1597)», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 91-126; la cit. en pp. 107-108.

y don Diego, dibujando una semiescena escindida, nos hace suponer que la ventana está en un lateral y no en el hueco central del segundo nivel. Lógicamente estos deben salir por el lateral más separado con el fin de hacer creíble en un espacio real la idea de ausencia de encuentro entre ambos grupos.

Se plantean, pues, dos semiescenas simultáneas: por una parte doña Blanca y sus secuestradores y por otra el rey y su caballero paseando.

Mira acentúa aún más la plasticidad de la escena con un dato: es de noche. Por ende los personajes no se pueden ver, son como almas en pena que se deslizan por un habitáculo de madera y ladrillo, convertido a ojos del público en un nocturno jardín palaciego donde caben una arboleda, arbustos, flores... e incluso una verja con la puerta.

Estos elementos no son fruto del convencionalismo teatral del XVII sin más, sino que el propio autor por boca de Ricote lo especifica en una de sus intervenciones:

> La puerta está del jardín
> abierta. No hay que temer.
> Con la punta de la daga
> arranqué la cerradura.

La verticalidad de la imagen se quiebra conforme desciende la dama por la ventana (suponemos que con la ayuda de una cuerda o escala) y se une al cuadro de don Gonzalo y criado. La pintura emerge al plano horizontal haciendo acto de presencia el rey y don Diego, diseñando así las dos semiescenas a las que aludíamos arriba, totalmente autónomas entre sí, pero no a los ojos del público.

La separación empieza a enfriarse al tiempo que el grupo primero advierte la presencia del segundo. Pero la pintura subyuga al barroquismo escenográfico cuando ambos establecen contacto verbal y más tarde físico (luchando) conservando su anonimato, a pesar de que el público sabe que el grupo de doña Blanca sí conoce al del rey.

El acto culmina con un retrato unificado, una vez se han retirado don Diego y su rey, ignorantes de lo que realmente había sucedido aquella noche.

En el acto tercero y último retomamos el espacio cortesano, pero por poco tiempo; enseguida los espectadores son obligados a modificar su espacio imaginario trasladando la escena a un campamento árabe extramuros del castillo cristiano cerca de Trujillo. El discurso del rey en el cuadro anterior facilita la creación de este espacio anunciando lo siguiente:

> Escríbeme, pues, aquí
> el alcaide de Trujillo
> que el Rey Hazen Boabdalí
> ha puesto cerco a un castillo
> que está dos leguas de allí.

Se suceden a partir de ahora una serie de nudos escénicos, donde participan los cristianos del castillo rendidos al rey moro y su ejército, culminados con su evasión del escenario simulando entrar a la fortaleza recién conquistada.

Paralelamente a las dos acciones que hemos presenciado, Mira nos presenta una tercera. Esta vez la desarrolla en un camino cercano al campamento árabe de Trujillo por el que huyen doña Blanca y don Gonzalo. Los amantes son ajenos a las intenciones de los árabes y deciden echarse a dormir en el campo. En este momento entran el rey moro y sus hijos Fatimán y Benzorayque procurando la división espacial.

Parece casi seguro que el grupo de enamorados se halla en un lado del mismo recostados bajo una encina, si hacemos caso a la descripción de uno de los personajes que «una mujer y en su regazo un hombre / durmiendo están debajo aquella encina», dice.

De este modo —claro— facilitarían la movilidad del grupo árabe, además de impedir que estos adviertan la presencia de aquéllos; cosa que no ocurre hasta bien entrado el diálogo, luego no deben permanecer muy visibles.

COMEDIA FAMOSA,

EL CAVALLERO SIN NOMBRE.

Del Doctor Mira de Amescua.

Hablan en ella las personas siguientes.

Don Gonzalo.
Don Sancho.
Don Ramiro Padre de los dos.
Doña Blanca.
El Rey Don Alfonso.
Don Diego Ordoñez.
El Capitan de la Guarda.
Vn Paje.
Ricote Lacayo.
Sando,
T Mendo Caçadores.
Ricardo viejo.
Vna muger viuda.
Dos Guardas.
Baabdali Rey de Badajoz.
Zuleyman Moro.
Fatiman Moro.
Vn Moro.
Vn Soldado.

Salen Don Gonzalo, y Don Sancho riñendo sin hechar mano.

d.San. No soy tu hermano mayor.
villano.
d.Gon. Ni soy villano
Don Sancho ni soy menor
sino solo en ser tu hermano,
pues es mi razon mayor.
So la honra es nuestra madre,
y tu quieres que te cuadre
el ser cauallero honrado,
el valor nos ha engendrado
el valor es nuestro padre.
Y assi preferir me quiero
que quanto el valor a ti
pues aunque eres cauellero
de la honra, y valor naci
con ser el valor primero.
Dos vezes hemos nacido,
dos madres nos an parido,
Doña Eluira es la psimera,
y la honra es la postrera,
illustres las dos an sido.
Mas desengañarte quiero
que si naciste en el mundo
fue aunque noble, y cauallero
de la segunda el segundo,
de la primera el primero.
Y assi tratame mejor
Don Sancho que si menor
de la primer madre fui,
de la segunda naci
primero soy el mayor.
d.San. Rapaz hablador sin rienda
luego estoy por ser primero
sin honra, valor, ni prendas.
d.Gon. No, pero fuiste el postrero,
aunque primero en hazienda,
que no porque me ganaste
la mano en nazer lleuaste
el valor con que me quedo,
que yo Sancho la honra heredo
si tu la hazienda heredaste.
Nuestro padre es noble, y rico,
y de

Portada de *El caballero sin nombre* (Biblioteca de Palacio, Madrid)

Por fin el cuadro se unifica despertando los personajes inertes, calmándose la atmósfera con un brevísimo monólogo de don Gonzalo tras ser secuestrada doña Blanca. Dicho monólogo da paso a un diálogo bastante particular por su interlocutor en cuestión. El mensaje de nuestro protagonista va dirigido a un personaje entre bastidores y del que el público sólo conoce el tono de su voz. Lo que realmente observa es un individuo (don Gonzalo) atado a un árbol oyendo a su receptor, que resulta ser (deducido por el contexto) la voz del Amor.

Materializar un ente abstracto como es el Amor hubiera resultado grotesco. Mira es consciente de ello y resuelve el problema con la denominada técnica de voz *ad hoc*, contribuyendo a un clima supraterrenal parentético del círculo al que nos tenía acostumbrados. Sin embargo, pronto será contaminado por el realismo que arroja Ricote interrumpiendo el «divino» diálogo y, como consecuencia lógica, acaparando la atención, que se extrema al aparecer en atuendo de villano con alforjas y una bota poniéndose a expensas del destino; quien pronto lo conquista descubriendo a su amo maniatado y al cual decide seguir en la empresa de llegar al castillo tomado por Boabdalí.

Desde este momento las acciones que antes se desarrollaban paralelas: a) la corte, b) los amantes y Ricote, y c) la conquista de los árabes, empiezan a unificarse definitivamente a ritmo trepidante. Las imágenes simbolizan el encuentro sucediéndose en breve espacio de tiempo las intervenciones y sufriendo mutaciones continuas de contextualización. El autor cuenta una ocasión más con la agudeza mental de sus receptores, lo que permite trasladar los personajes asociados a un marco a la localización propia de otros.

Suben el primer escalón el rey don Alfonso con sus vasallos al amparo de un espacio diferente al que nos tenía acostumbrados: por primera vez estos personajes traspasan el umbral de sus dependencias cortesanas afincándose ahora en el camino hacia Trujillo.

Inmediatamente después, en menos de 100 versos, el escenario se queda vacío hasta la entrada de amo y criado a un salón del castillo conquistado por la alteza mora con quien conversan; a pesar de la seriedad de la acción, el pueblo sigue participando con apartes adecuadamente distribuidos en el diálogo.

El cuadro escénico se dilata con el aumento de tres personajes, quedando reducido súbitamente de diez a dos y al fin ninguno.

En la escena sexta se resuelve gran parte del conflicto cuando el público se percata de las cabezas de Boabdalí y Fatimán transportadas por don Gonzalo. Sin embargo, éste sale luchando con Benzorayque, por lo que podemos sospechar que debe llevarlas atadas a alguna alforja ante la inutilidad de sus manos. La impresión que puede causar se apacigua cortando la escena en apenas una quincena de versos, sucediéndole una más calmada sin cambio de contexto. Aunque sí guarda una sorpresa: ahora habitan el castillo de Trujillo todos los miembros de la familia protagonista, además de Ricote y doña Blanca.

Cada vez más el círculo se va cerrando, de esta forma el autor consigue verosimilitud haciendo uso del espacio real: ya no hay multiplicidad de semiescenas, los grupos se configuran siempre en el centro del escenario como signo de la unión argumental.

Me gustaría aclarar que la reducción y repentina ampliación de los cuadros no perjudican esa comunión espacio-argumento. Es más, la corroboran con la flexibilidad de movimientos de que disponen los individuos para conseguir una meta colectiva.

Los grupos se unifican totalmente hacia la mitad de la penúltima escena en la que la proclama de un soldado contribuye a situar la última en el castillo; aquí será la resolución del conflicto a ojos del patio:

> Sale don Ramiro con una fuente y en ella unas llaves, y híncase de rodillas.

El espacio imaginario alcanza gran trascendencia icónica debido a los elementos reales con los que juega, esto es, las «llaves» son símbolo de la reconquista del castillo que, además, son entregadas por un vasallo de rodillas a su amo y señor, el rey.

Pero el beneplácito sígnico no acaba ahí, porque veremos el culmen de la fraternidad reflejado dramáticamente en un amplio cuadro escénico, del que Mira se cuida de no dejar cabos sueltos. Para ello enriquece la extensión de la última acotación alterando la norma a la que nos tenía acostumbrados, dice así:

> Salen doña Blanca, don Gonzalo y Ricote, cada uno con una fuente y en ella una cabeza de moro, Don Ramiro con una toalla sobre otra fuente [y] se arrodillan.

En este preciso momento quedan eliminados los contrincantes que por otra parte, sin remisión, pasan a convertirse en meros referentes permaneciendo inertes en el escenario.

Vemos, pues, la coherencia entre los espacios real e imaginario, ambos sufren una evolución lineal hacia el reagrupamiento, consiguiendo de este modo una aguda complicidad con el hilo argumental.

Llegados a este punto, cabe preguntarse si son suficientes las acotaciones y los parlamentos para sugerir de manera perfecta un espacio imaginario[7].

Hemos demostrado que son imprescindibles, no obstante, el escenario es víctima de una serie de dispositivos de acusado valor sinecdótico en la creación de ese espacio que no se conoce de otro modo. Hablo de aquellos otros factores de vestuario, deixis, gestos, etc., que mencioné al inicio de esta exposición, sobre los cuales me detendré muy superficialmente para evitar una larga extensión.

[7] Véase P. Brook, *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, Barcelona, 1973.

En *El caballero sin nombre* la indumentaria de los personajes cumple un papel decisivo oculto a primera vista. Y no hay que ir muy lejos para demostrarlo, basta hacer un alto en el inicio del primer acto. La acotación cabecera, que ya mencionamos en su momento, se limita a presentar dos personajes en actitud violenta. Si partimos de estos datos nunca visualizaremos un entorno hasta bien entrado el discurso. Sin embargo, la información continúa: «sin echar mano [a la espada]» confirma el símbolo convencional que refleja el atuendo de los caballeros.

Por otra parte, el vestido de caza delimita el concurso escenográfico en las escenas campestres e incluso circunda criterios catalizadores de las personalidades, como por ejemplo el caso de doña Blanca: una mujer capaz de vestir con vaquero y daga en el acto I y con vestido cortesano en el III es un claro indicio de su fuerte personalidad.

Pero los efectos plásticos no acaban aquí; Mira precisa resultados chocantes para acaparar la atención popular, como ocurre con don Gonzalo, presentado *a priori* como todo un caballero y acaba desaliñado al ser hecho prisionero; o con un cuadro del acto II donde el contraste de colorido por la conjunción de un actor disfrazado de paje con otro vestido de moro provoca el asombro; y sin ir más lejos buscando ejemplos, remitamos al poder simbólico de la viuda del Capitán vestida de negro en señal de luto.

El efecto visual del color y forma del guardarropa establece la clave para dibujar la belleza pictórica de las imágenes últimas del acto II. Todos sabemos que en los corrales del XVII no había suministro eléctrico, luego acudir al factor «luz» para crear un espacio escénico[8] resulta, en todo caso, arriesgado. Sin embargo, nuestro autor culmina el acto: «de noche». ¿Cómo lo logra?

[8] José María Ruano de la Haza, «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en *Actor y técnica...*, cit., pp. 92-93.

El método es sencillo y muy común: visualizando la oscuridad del jardín por medio de una «capa» (cabe suponer que es negra, según la costumbre contemporánea) con la cual se embozan los actores, emitiendo así la sensación deambulante de ceguera nocturna.

El dispositivo escenográfico de *El caballero sin nombre* conduce profundas apariencias. No me refiero sólo al vestuario o a la luz, sino a otros estímulos sensitivos como el sonido, o la gesticulación de los actores: recordemos el diálogo entre don Gonzalo y la voz extraescena del Amor; o las entradas repentinas de lucha y caza del oso posteriores a ruidos de espadas fuera del campo de visión del público.

El más mínimo gesto deíctico encuentra dimensión sígnica en el escenario contextualizando una acción; desde la simple indicación de cercanía o lejanía con la mano alzada, hasta los gestos de sorpresa, tristeza o burla, propios del teatro.

A menudo, por otra parte, la ausencia de decorados explícitos hace suponer la carencia de efectos reales; pero no es así. Los útiles precisos llegan a erigirse en factores imprescindibles: ¿cómo desechar el símbolo ilustrado de las cabezas de los tres moros sobre las bandejas?

Con la ayuda de estos materiales concretos la visualización está asegurada en un público receptor de convencionalismos previos.

Resultaría demasiado extenso, y esta no es ocasión, aportar más detalles precisos sobre este apartado. Sólo he querido señalar unos mínimos apuntes que creía necesarios al acercarnos por primera vez a la escenografía de esta comedia.

Dije arriba que *El caballero sin nombre* no se puede concebir sin un escenario.

Tal vez en esta espectacularidad sucinta resida la sorpresa de la obra.

Quizá, como dice John E. Varey, la comedia sea «poesía en constante movimiento, proyectada en tres dimensiones». Cuando intentemos el montaje, lo comprobaremos.