



Rinaldo Frolidi

El ganso de oro de Lope de Vega

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Rinaldo Frolidi

El ganso de oro de Lope de Vega

Un uso temprano de comedia de magia

He elegido como tema de mi intervención una comedia de Lope de Vega que por muchos indicios pertenece a la producción de su época juvenil, de los años de su primera estancia en Valencia o de los inmediatamente siguientes: El ganso de oro. La he elegido porque está poco estudiada y porque me parece que no se ha puesto suficientemente de relieve una importante característica suya: el ser -a mi parecer- uno de los primeros ejemplos de las que se definirán «comedias de magia».

Poco estudiada, he dicho, y ciertamente poco conocida, incluso entre los mismos especialistas. Menéndez Pelayo no habla de ella; su primer editor Cotarelo y Mori, que se basó para publicarla en un ms. conservado en la Biblioteca de Palacio, le dedica poquísimas líneas. De El ganso de oro poco dice Restori, ocupándose casi exclusivamente de problemas de cronología y se diría que, siguiendo sus pasos, con una rápida e incluso imprecisa lectura del texto, Hämel sustancialmente se limita a problemas de datación: la comedia, perteneciendo al grupo Belardo/Belisa sería fechable entre la estancia de Lope en Valencia y la posterior en Alba de Tormes. Es ésta una opinión que confirmarán Buchanan y Morley-Bruerton a través del examen de la métrica. Pero, más allá de este problema de la datación, El ganso de oro no parece despertar interés entre los estudiosos.

Ezio Levi, en su libro dedicado a Lope de Vega e Italia, que incluso dedica un capítulo a Nápoles, no alude a esta comedia, cuya acción, en los actos segundo y tercero, se desarrolla precisamente en Nápoles.

Una breve mención sí la hace Noël Salomon, deteniéndose en un aspecto marginal de evidente tradición pastoril: la presencia del salvaje, mientras que Weber de Kurlat sólo la recuerda como transposición teatral de la Arcadia. Juan Oleza no la incluye entre las obras que le sirven de base para su fundamental estudio sobre La propuesta teatral del primer Lope de Vega ni la menciona en su otro ensayo sobre La tradición pastoril en la comedia de Lope. [134]

Quien dedica cierta atención a El ganso de oro es el norteamericano Richard Glenn en su tesis doctoral sobre The Genesis of Lope de Vega's Dramatic Art (1967): reconoce su pertinencia a los años en los cuales la comedia se estaba formando, la estudia en el ámbito de la comedia pastoril, pero considera que constituye el paso a la comedia de género mixto: prácticamente no tiene en cuenta el elemento mágico. Tampoco lo había considerado Charles Maurice Cherry en otra tesis dedicada al primer teatro lopiano (1960).

Por el contrario es éste el elemento que yo quiero subrayar, tan descuidado por los historiadores del teatro, incluso por aquellos que han dedicado su atención más

específicamente al tema de la presencia en la literatura teatral de elementos de magia, brujería u otras ciencias ocultas: es el caso de Mario Pavia que estudia hasta 20 comedias de Lope, sin citar *El ganso de oro*. Tampoco lo recuerda Caro Baroja, ni cuantas, siguiendo sus pasos, han desarrollado estudios sobre el teatro de magia.

Es más, diría que entre estos estudiosos se ha afianzado la idea de que el teatro de magia es un producto del siglo XVII que se ha convertido en el género dominante en el primer setecientos y que ha perdurado durante la restante parte del siglo a pesar de las oposiciones de classicistas e ilustrados. Trazas se dan también en el siglo XIX. Ahora bien, nosotros sin negar la realidad de este desarrollo histórico, queremos sólo reclamar una mayor atención sobre sus antecedentes en el s. XVI. No se pueden olvidar las importantes contribuciones de Oleza sobre la teatralidad pastoril y la práctica escénica cortesana donde el motivo de los encantamientos y de la nigromancia cuenta tanto y considérese también lo escuchado aquí ayer en la intervención de Julio Alonso.

Si pasamos a examinar el texto, notaremos que el primer acto es de corte pastoril y recuerda el ambiente de otras comedias del primer Lope como *El verdadero amante*, *La pastoral de Jacinto* y *Belardo el furioso*. [135]

En *El ganso de oro* el idilio arcádico se ve turbado, ya en la primera escena, por la irrupción de un salvaje, Bandinelo, que viene a turbar con sus robos y sus acechanzas a las pastoras, la tranquila vida del campo. Es un elemento de ruptura que produce movimiento y tensión en un ambiente que acepta los rasgos tradicionales de las convenciones pastoriles: las recuestas de amores entre los pastores cuyos sentimientos se cruzan sin encontrarse: inútilmente Pradelo ama a Lisena, Lisena ama a Belardo y Silvero ama a Belisa, porque Belisa y Belardo aparecen perdida y felizmente enamorados: es el tema del amor omnia vincit que llevará, a través de las complicaciones del enredo, a un final feliz.

Convencional es también el sufrimiento de los pastores no correspondidos, al igual que pertenece a la tradición el motivo de la consiguiente amenaza de suicidio. Pero Lope mira escépticamente las convenciones de la Arcadia y por boca de un personaje femenino, Lisena, se burla del sentido trágico del amor, desmitifica su carácter heroico transmitido por las leyendas clásicas:

que pensar que por amor
ha muerto nadie, es mentira

Igualmente Lisena se burla del lenguaje refinadamente cortés de Pradelo y proclama su convicción de la absoluta libertad del amor, sentimiento que no puede ser nunca impuesto:

El amor no quiere fuerza
que es una dulce amistad
a quien la sangre se esfuerza
que la llamen voluntad,
porque ninguno la fuerza.

Cuando los desilusionados Silvero y Lisena finjan amarse para suscitar los celos de Belisa y Belardo, fallarán en su intento. La «dulce amistad» que reina entre Belisa y Belardo, Lope la expresa también recurriendo a motivos sacados de la tradición arcádica: lenguaje florido, Belisa que compone una «trenza de cabellos con seda azul y verde», Belardo que le da una «tablilla con cifra» (donde entre una B y una A se coloca una flor de lis: B lis A). El refinado juego amoroso llega incluso a la recitación de dos sonetos llenos de motivos sugeridos por la observación de la naturaleza y contruidos -especularmente- con las mismas palabras rimadas: un verdadero virtuoso dueto musical.

Ante la imposibilidad de realizar su propio sueño de amor, Silvero recurre a quien cree su padre, el mago Felicio, que -invocado- sale de una cueva, anunciado por el estallido de algunos cohetes. Silvero considera a Felicio una criatura sobrenatural a cuya voluntad están sujetos «los moradores del estigio lago». [136]

Gracias a sus poderes superiores, Felicio lo habría procreado bajo forma de cisne con la ninfa Cándida (evocación del mito clásico de Zeus y Leda).

Felicio confirma sus poderes y promete ayuda: el desprecio de Belisa será castigado, «si esta licencia el cielo me concede» (extraña afirmación en boca de un ser presentado como demoníaco).

Entre tanto, Belisa es arrastrada en la gruta por el salvaje Bandinelo. Belardo querría seguirla pero se detiene por miedo y sólo después de muchas dudas decide entrar tomando la precaución de usar un hilo que deje traza del camino (evocación del mito de Teseo y Ariadna, según un juego literario ya experimentado).

En la cueva, Belardo asiste, turbado, a una visión: una escena de boda definida, en la acotación, como una «boda de diablos» en la cual el Rey de Nápoles se casa con la pastora Belisa con su completo consentimiento. Ante los ojos estupefactos de Belardo aparece también un baile de «figuras graciosas» con acompañamiento musical y en sus oídos resuenan las palabras de los esposos que, alejándose después de la ceremonia, se prometen una noche de amor.

Es demasiado para el pobre Belardo que protesta en voz alta contra aquel matrimonio que ofende sus derechos, pero se ve «aporreado con un matapecados», como reza la acotación: escena cómica que nos hace recordar los bastonazos de un paso o de un entremés.

Después, solo en la oscuridad, sin la ayuda del hilo que no logra recuperar, no sabiendo dónde ir, parece haber perdido hasta su identidad y espera solamente la muerte. Así termina el primer acto.

En el segundo, Lope traslada la escena del tradicional ambiente de la Arcadia a otro más realista aunque fantasiosamente lejano. Estamos en los alrededores de Nápoles. Hay una apelación al mito clásico en el recuerdo de Parténope, la sirena cuyo cuerpo, después del engaño de Ulises, arribó al puerto de Nápoles, allí fue sepultado y dio nombre a la ciudad de fundación griega.

Dos viandantes se dirigen hacia la ciudad, temerosos porque saben que la ciudad está presa de una peste provocada no se sabe por cual extraña causa. El rey y la reina han muerto, «todo es confusión y llanto». Se encuentran con el pobre Belardo que sale espantado de una cueva: es el orificio opuesto al de la entrada. Belardo -bajo tierra- ha viajado desde la Arcadia hasta Nápoles. Ha realizado, observamos nosotros, un viaje parecido al de Sincero en la Arcadia de Sannazaro.

Cuando Belardo se apercibe de que ha llegado mágicamente hasta Nápoles, se asusta más y los dos ciudadanos viandantes le dejan porque se dan cuenta de que es un pastor «sin trato ni ciencia», «usado a hablar con cabras». Mientras Belardo se interroga sobre su triste destino, he aquí un nuevo prodigio, la aparición de un segundo mago: de un risco surge la sombra de Dardanio, anunciado también él, por el estallido de tres o cuatro cohetes; dice ser:

inventor primero de la mágica
diestra y estudiosa [137]

y que sus huesos han estado sepultados durante diez siglos en una tumba y que ahora, removidos por el paso de un rebaño, han salido a la luz y han provocado la peste. Pero, con la llegada de Belardo, anuncia que todo concluirá. El pastor al entrar en la gruta, deberá matar «una sierpe encantada y venenosa» y la peste cesará.

Belardo acepta lo que considera «el decreto de los hados».

En la cueva tiene una nueva visión: el conde Rodolfo que, después de la muerte del rey, ha tomado el poder de la ciudad de Nápoles, ha decidido desterrar a «los viciosos, juglares y feroces», pensando que quizás sus pecados son la causa de la ira del cielo caída sobre la ciudad. Y aquí asistimos a una curiosa escena de difuminada tonalidad picaresca que nos recuerda escenas parecidas de Las ferias de Madrid, obra también de la juventud de Lope. Entre los condenados al destierro desfilan un alguacil, dos rufianes, un gitano, dos rameras, un alcahuete, un «volteador». Cada uno de ellos se justifica alegando su inocencia, en un modo que resulta evidente que Lope está de su parte: en el fondo ninguno de ellos es un malvado y la medida del destierro en la que cree tanto el conde, acaba por parecer injusta. La acción se interrumpe por otro evento portentoso: un águila caudal recorre la escena con una nota en el pico, llega a la puerta del palacio real donde el conde recoge la nota y la lee. En ella se anuncia la llegada milagrosa «ni por tierra ni por mar», de un pastor que liberará la ciudad del maleficio. Y aparecerá llevando en las manos la cabeza de una serpiente muerta. Entre la alegría general, todos se preparan para recibirlo.

Inmediatamente después, Lope nos conduce a la Arcadia donde se han quedado los demás pastores: no han sabido nada más de Belardo. Entre ellos está también Belisa que, igual que había entrado, había salido, moviéndose casi en un sueño; no ha vuelto a ver a Belardo ni siquiera tampoco al salvaje y está aturdida y profundamente melancólica. No acepta los ofrecimientos de amor de Silvero ni tampoco los de un nuevo pretendiente: Ergasto, así como Lisena, a su vez escapada de la cueva, rehuye a Pradelo. Se retoma, pues, el tema típicamente arcádico de las recuestas de amores no correspondidas; conducido con

Belisa ha reconocido en el rey a su Belardo, pero Lisena cree que es solamente fruto de la imaginación. El conde Rodolfo confirma el compromiso del rey y otro cortesano revela que el rey, que era un pastor y que se llamaba Belardo, ahora ha tomado el nombre de Partenopeo. Belisa es feliz, pero ¿cómo hacerse reconocer y recuperar el amor? Irá a palacio, ya decidida a

que en el campo he de morir
o salir con la victoria [139]

Pero a Nápoles, mientras tanto, ha llegado también Silvero, acompañado por Pradelo. Por obra de encanto penetran, invisibles, con una espada en el palacio real. Llega el rey, pero aquí Lope, en el momento de la máxima tensión, interrumpe la acción y nos conduce de nuevo con los pastores donde ha llegado la noticia de que se están preparando grandes fiestas en la ciudad. Para Frominio es la ocasión para vender a buen precio sus gansos. Por ello se traslada a la ciudad con las dos pastoras.

Rápidamente Lope nos devuelve a la corte: el Rey está trastornado por un sueño. Se le ha aparecido Parténope avisándole de que su vida está amenazada por obra de un hombre «de tu misma tierra y de tu sangre.»

Para ayudarle, Parténope ha entregado un anillo por medio del cual él podrá anular el encantamiento que hace invisible al enemigo.

Entre tanto Belisa y Lisena han llegado a palacio y solicitan audiencia al rey: Belisa lleva en brazos un ganso y le dice que ha perdido otro de las mismas dimensiones y solicita el mantenimiento de la promesa. El rey accede a contentarla: ordena al conde Rodolfo conducir a la pastora a la sala del tesoro y darle en oro el peso del ganso. El rey ha reconocido en la muchacha los rasgos de Belisa; será la tablilla cifrada con la flor de lis que le confirmará que se trata de su enamorada. Silvero y Pradelo que penetran en la sala, invisibles para todos pero no para el rey, gracias al anillo encantado, son arrestados. Entonces, verdadero *deus ex machina* final, aparece, precedido de los habituales cohetes, Felicio, el mago. Todo -anuncia- ha sucedido por una voluntad superior: él no es el padre de Silvero. El rey de Nápoles en cierta ocasión había estado en la Arcadia y allí se había enamorado de la ninfa Niseida y de ella había tenido dos hijos, Belardo y Silvero que son, pues, entre ellos hermanos. Él, que a su vez era de origen noble ya que había sido rey de Atenas, los había criado y habían crecido en el ambiente pastoril junto a Belisa ¡qué es su hija!

No se dan explicaciones del porqué de los encantamientos y del inverosímil comportamiento de Felicio y se concluye rápidamente la comedia con una serie de matrimonios: Belardo y Belisa serán rey y reina de Nápoles. Silvero, el hermano de Belardo, se casará con la princesa romana y Pradelo se unirá en matrimonio con Lisena.

La difusa exposición de las líneas de desarrollo de la comedia nos ha permitido seguir la complicada intriga; para Lope el punto de partida ha sido el de la literatura pastoril, tan en auge en esa época y frecuente fuente de sus primitivos textos dramáticos. Observamos ya

que del elemento arcádico él se sirve pero sin verse profundamente implicado en sus ideales. Ningún deseo de evasión de la realidad a través del disfraz pastoril, ninguna concesión a la búsqueda de una mítica edad feliz ni siquiera un intento de refinada estilización lírica. Los elementos derivados de la tradición arcádica y que en el curso de nuestra exposición hemos intentado evidenciar, aparecen por lo tanto como meros expedientes para organizar una fábula maravillosa donde la nota dominante y mediante la cual el autor busca la participación y el consenso de los espectadores es el elemento mágico. [140]

Un elemento mágico no sombrío (relacionado con la nigromancia y los conjuros) sino fabulístico y placentero, exento de preocupaciones doctrinales. Lope tampoco se plantea el problema de qué es la magia: no hace disquisiciones sobre ella; obsérvese que al final Lope no se preocupa ni siquiera de explicarnos el porqué del encantamiento de Felicio. Este personaje inicialmente aparece dotado de poderes demoníacos, después aparece como intérprete de la buena voluntad del cielo, finalmente goza al anunciar el éxito feliz de la comedia del cual él parece más instrumento inconsciente que consciente autor.

El ganso de oro se presenta, en consecuencia, como un divertimento escénico, un espectáculo eminentemente popular como serán precisamente las llamadas «comedias de magia». Los ingredientes compositivos provienen de diversas fuentes porque a los aludidos elementos de la tradición pastoril se agregan los que llamaría «palaciegos» en parte de origen novelístico, en parte procedentes del teatro cortesano. Y hay también huellas de una comicidad que tiene su origen en el llamado teatro del actor/autor. E incluso: los paréntesis realistas/picarescos, el autobiografismo, el gusto por fijar algunas escenas en «cuadros».

Elementos todos ellos comunes al primer teatro de Lope de Vega pero aquí hábilmente conducidos a una unidad y justificados, incluso en el aflorar de algunas incoherencias, por el dominante carácter fantástico de la pieza, al cual se adapta un oportuno montaje.

Considérese la importancia concedida a la escenografía particularmente rica, hecho notable si se considera que nos encontramos ante una de las obras más antiguas de Lope. En el primer acto la escena se alarga hasta el fondo del escenario porque el espectador debe ver a la vez en primer plano la escena bucólica, en el fondo la montaña y más al fondo todavía -dentro de la montaña- la cueva dentro de la cual también se representa.

Con pocas variantes esta escena puede ser utilizada también para el segundo acto, donde -después- se añade la escena que sucede en el exterior del palacio real.

En el tercer acto se introduce una nueva escena: una sala en el interior del palacio.

Numerosas son las sugerencias escénicas, prevalentemente pictóricas: riscos, cuevas, varios tipos de plantas, una fuente y numerosos los attrezzi: cohetes, tablilla, banderas, instrumentos musicales, sin trascurar los gansos, las cabras y la máquina que hace al águila atravesar la escena.

Los personajes son innumerables: nada menos que treinta y cuatro, sin contar las comparsas: senadores, cortejo real, músicos, bailarines, pueblo. También en este aspecto El

ganso de oro anticipa la riqueza de la puesta en escena que será característica de todo el así llamado «teatro de magia».

Se diría que lo fantástico del argumento dispensa al autor de dar explicaciones lógicas: no solamente -como he mencionado- no se sabe el porqué del encanto de Felicio sino que, inexplicablemente, desaparece el personaje de Bardinelo, el salvaje, que había animado la acción del primer acto. [141]

Incongruencias, cierto, quizás atribuibles a la inexperiencia del joven Lope pero también consecuencia de un enfoque particular de la comedia que se preocupa poco del orden lógico. Lope quiere montar un espectáculo de inmediato atractivo, preocupándose, eso sí, de la versificación, que nos parece ya en buena parte liberada de la tradición lírica, y que va configurándose como lenguaje propiamente teatral, adherente a la acción. Pero Lope está también muy atento a la puesta en escena: produce un espectáculo que quiere satisfacer a la vez el oído y los ojos.

Concluyendo, querría sugerir a todos los estudiosos del teatro de magia que tomen en consideración este texto de Lope de Vega que, a mi juicio en los años de formación de la comedia, se presenta como uno de los primeros que puede considerarse constitutivo de aquel género específico y digo uno de los primeros y no el primero porque no puedo olvidar que un valenciano, Rey de Artieda, había compuesto anteriormente una comedia, Los encantos de Merlín, desgraciadamente perdida, pero cuyo título basta para sugerirnos que su protagonista era un mago.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



editorial del cardo