

# MALICIA Y PICARDÍA EN LOS SAINETES DE JUAN IGNACIO GONZÁLEZ DEL CASTILLO.

M<sup>a</sup> Luisa García-Nieto Onrubia

Universidad de Salamanca

Muchos años han transcurrido desde que Don Leopoldo Caño, en 1914, prologó la edición de las *Obras completas*<sup>1</sup> de Juan Ignacio González del Castillo, aparecidas en tres tomos. Con prosa altisonante e inflamada, el académico intentó rescatar del olvido y hacer justicia con la persona y la creación artística del sainetero gaditano, nacido en 1763, de efímera vida y aún más efímera popularidad. Desde entonces, ya son varios los trabajos<sup>2</sup> -incluida alguna tesis doctoral- que se han acumulado pero, en ningún modo, tal bibliografía puede compararse con la que ha originado la obra de su antecesor y, posiblemente, modelo Don Ramón de la Cruz. No es nuestro propósito evocar lo poco que se conoce de la vida del dramaturgo pero no parece ocioso reproducir algunas palabras del mencionado prólogo a pro-

---

1 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Madrid, 1914

2 Destaquemos tan sólo algunas muestras: Carmen Bravo Villasante: "Un sainetero del siglo XVIII: González del Castillo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 341 de 1978 pp. 383-393; Ermanno Caldera: "Le iperboli di González del Castillo" en *Aspetti e problemi delle Letterature Iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*, Roma, 1981, pp. 79-94; Nicolás González Ruiz y R. Gómez de Ortega: "Juan Ignacio González del Castillo y el teatro popular español del siglo XVIII" en *Bulletin of Spanish Studies* I, 1924, pp. 135-140; de estos mismos autores: "Juan Ignacio González del Castillo: Catálogo crítico de sus obras completas" en *Bulletin of Spanish Studies*, II, 1924 pp. 35-50; Josefina Pérez Teijón: *Contribución al estudio lingüístico del siglo XVIII. Los sainetes de Juan Ignacio González del Castillo*. Salamanca, Universidad, 1985. De la misma autora: *Literatura popular y burlesca del siglo XVIII*, Salamanca, Universidad, 1990; Juan Antonio Ríos Carratalá: "González del Castillo, algo más que un autor de sainetes" *Dieciocho*, nº 10, 1987, pp. 154-167 y, finalmente, José M<sup>a</sup> Sala: *Juan Ignacio González del Castillo*. Barcelona, Universidad, 1979, así como su artículo "Singular y plural de Juan Ignacio González del Castillo" en *Estudios escénicos*, nº 19, 1975, pp 108-183.

pósito de su tarea creadora: "una serie de ellas (obras), producida con rapidez vertiginosa, denuncia codicias de gloria o necesidad de pan; largos intervalos de esterilidad refieren, con mucha elocuencia, desesperanzas, vacilaciones y desfallecimientos; y del conjunto de esas obras, en que fue dejando pedazos de su vida y de su alma, parece que resucita y nos refiere sus gloriosas desventuras el pobre dramaturgo español que tuvo la desgracia de ser aplaudido". Y es que, frente a la finalidad pedagógica y moralizante que Luzán, Forner, Iriarte y Samaniego reclaman para la obra artística, González del Castillo sólo quiso entretener y divertir al variopinto y heterogéneo público que acudía a las representaciones teatrales, no tanto por la comedia o la tragedia, plato fuerte de aquellas sesiones, sino más bien por esa bocanada de aire fresco de los sainetes en los que menudeaban los juegos ingeniosos, en donde los actores hacían gala de un desvergonzado desparpajo y en donde lo pícaro adobado con lo picante hacía brotar la carcajada. Y don Juan Ignacio no fue una excepción: en sus sainetes, en esos diálogos rápidos y ágiles, surge el comentario malicioso y estalla la frase escabrosa, frecuentemente como una pincelada que fija rasgos en un personaje, nunca suficientemente perfilado porque la naturaleza y características de estas piezas no permiten un diseño cabal. A veces el mensaje es directo, no ha experimentado ninguna sutil ni compleja reelaboración y, por tanto el sentido, unívoco desde el primer momento, no presenta dificultades de descodificación. En otras, es preciso contar con un segundo código que no es el puramente verbal, compuesto por un tupido cañamazo: el contexto propicia un significado; en el escenario, la voz, el gesto y la expresión de los actores resultan ingredientes imprescindibles para captar la doble intención, la afilada agudeza.

Cuando el senil don Blas, en *El liberal* (T.I. pp 7-8), confiesa a su hermano, en el mismo comienzo del sainete y a propósito de Clara "...fuera una ignorancia/ que yo plantara la viña/ y otro me la vendimiera", el público, gracias al conocido refrán, dispone desde el primer momento de un dato significativo: el espectáculo que va a presenciar desarrollará -una vez más- el conocido motivo literario del viejo que se casa o aspira a casarse con una jovencita. Así pues, el refrán ha actuado no sólo directamente, sino como pista anticipadora, centrandolo desde el inicio la acción dramática.

No siempre la expresión paremiológica se inserta con la forma habitual consagrada por el uso: la beata de *El recluta por fuerza nece-*

sita hacerse creer, reforzar su pretendida santurronería y no se conforma con lo sucinto del refrán, que ampliará en un alarde falsamente moralizador: "Pero conózco que es yesca/ la mujer; el hombre, fuego;/ el enemigo, pajuela;/ la ocasión, el pedernal;/ el eslabón, la flaqueza;/ la tentación da un chasquido,/ y la resistencia vuela." (T.II, p.348).

Las alusiones a la conservación celosa de la virginidad aparecen con una cierta frecuencia y siempre simbolizadas en la palma<sup>3</sup>. Veamos algunos ejemplos: "Si de plan usted no cambia/ desde ahora le predigo/ que le enterrarán con palma" (*La inocente Dorotea*, T.I, p.477); "dichosa tú, que a la gloria/ con tu palma irás derecha" (*Los naturales opuestos*, T. II, p.233). A la convicción, por parte de Simeón de que en su casa todo es puro, Pepa responde: "No habrá bastante cosecha/ de palmas para las niñas/ que en este colegio mueran" (*La casa de vecindad*, T.I, p. 167). En alguna ocasión la referencia no es tan clara, sino que adopta formas más recónditas. Es el caso de la señora que, arrepentida de haberse casado tres veces en lugar de profesar como religiosa, afirma que, "un domingo de Ramos fuera mi entierro" (*La madre hipócrita*, T. III, p. 75). Un domingo de Ramos por la gran cantidad de palmas que ese día se exhiben, claro está. Al igual que sucede en los entremeses del Siglo de Oro, este tipo de teatro acude al uso del eufemismo atenuador, sobre todo para aludir a una determinada parte del cuerpo: es el caso de *culata* que se ve favorecido por la gran semejanza fónica del término que se rehuye, o *traseira* o *talega de los pecados*<sup>4</sup>. Pero prestemos atención a ingredientes más sustanciosos. La identidad imaginativa mujer=embarcación que subyace en los ejemplos recogidos, propicia varios desarrollos que potencian hiperbólicamente el garboso y provocativo contoneo del cuerpo femenino. En *Los caballeros desairados* (T. I, p. 110) Tadeo afirma: "... si deshollina/ con el fleco los balcones/ cuando

3 La palma de la virginidad dio ocasión, en el siglo XVIII, a composiciones jocosas. A modo de ejemplo, vid. un epigrama de D. Francisco Gregorio de Salas: "De esta niña en los balcones/ veo tres palmas constantes/ y aunque es una señorita/ que en palmas debe llevarse/ yo no las quiero allí siempre/ porque quiero que se case".

4 Para *culata* vid. *El aprendiz de torero* y *El día de toros en Cádiz*. tomo I, pp. 48 y 366 respectivamente. Por cierto: en el entremés anónimo titulado *El doctor simple* dice el bobo: "No hago sino echar camuesas por la *culata*". Por su parte, *traseira* y *talega de los pecados* se hallan en *El soldado fanfarrón*. Tomo II pp. 389 y 386 respectivamente.

navega la niña/ viento en popa". Si el fleco del mantón es capaz de limpiar los balcones, se debe a que la cintura se cimbreo con gran ductilidad y rapidez.

Pero además, el sintagma *viento en popa*, propio del campo semántico de la navegación, se aprovecha para que *popa* se refiera también a esa parte del cuerpo, cuyo movimiento, al andar, se acompaña rítmicamente a la flexible cintura. Por otra parte, si la mujer cuando camina es un barco, comprendemos que pueda dar balances, mención que alude a los movimientos del barco levantándose alternativamente de babor y estribor. Así: "... dando continuos balances/ levantando y sumergiendo/ toda la popa...". (*La casa de vecindad*, T.I, p. 202). Los momentos de mayor agitación y peligro en un barco aparecen cuando en el mar se levanta una tormenta. Por eso "Cuando sus patitas pisan/ la calle Ancha a las doce/ apuesto que en la bahía/ no hay buque más tormentoso" (*Los caballeros desairados*, T. I. p. 110). La idea del riesgo que arrostra la mujer, blanco único de las miradas masculinas pero también del que corren los hombres que contemplan tan espectaculares oscilaciones, se oculta tras el "tormentoso", adjetivo derivado de tormenta pero que igualmente apunta de forma solapada al sufrimiento, al tormento dulce que sufren los espectadores del sexo opuesto.<sup>5</sup>

Desde los entremeses áureos, la infidelidad conyugal por parte de la mujer, es un motivo recurrente y los sainetes de González del Castillo dan acogida a este asunto, de raigambre tan popular. Ante los numerosos ejemplos recogidos tan sólo espigaremos los más sobresalientes. El alcalde de *El aprendiz de torero* protesta enérgicamente cuando Curro, un matador, expresa sus buenos deseos: "Brindo a que quiera Santa Ana/ que los toros y los novios/ queden lucidos", lo que provoca la suspicacia del alcalde: "¡Canastas!/ otra vez ponga usted un punto,/ cuatro comas y seis rayas/ entre los toros y novios;/ que tengo miedo a las astas" (T.I. p. 44).

En ese mismo sainete y página, Marta encarece la fuerza física de sus antepasados masculinos pero el ámbito taurino de la pieza

---

5) Ejemplo análogo es el de *La feria del Puerto*. Tomo I, p. 401 "...ella maneja/ su cuerpo cuando lo baila/ que si corriera tormenta un barco". Merece la pena consignar el eufemismo para aludir a un pavo capón: "padre jubilado en la manada" (*El fin del pavo*, T.I. p.427)

sugiere otra cosa muy distinta a la pura fortaleza: "... mi familia, en la cual/ han florecido, a Dios gracias,/ hombres que con la cabeza/ un castillo derribaban". Resulta inevitable que acuda a nuestro recuerdo la imagen de un potente ariete en forma de cabeza de carnero que demolía murallas y resistentes puertas. En términos generales las menciones no revisten ninguna dificultad interpretativa y la jocosidad no sobrepasa la línea del chiste popular cargado de sal gruesa. Obsérvese este breve diálogo: *Policarpo*: Se engaña usted; porque tengo/ un peso... *Marqués*: Ya me hago cargo/ ¿Sobre la frente? (...) mil maridos se han quejado de lo mismo" (*La mujer corregida*, T.II. p. 206). Las mujeres son para sus maridos, con mucha frecuencia, fuente inagotable de "dolores de cabeza": "¡Ah modistas! Vuestros moños/ son la causa de que tengan/ mil inocentes maridos/ calentura en la cabeza". (*La cura de los deseos* T.I. p. 298). El empeño en seguir unas modas ridículas y estrafalarias fue objeto de abundantísimas composiciones satíricas durante el siglo XVIII. La ropa elegante y el estrambótico peinado hacían sufrir a las mujeres que no disponían de medios económicos para permitirse ciertos lujos afrancesados, salvo que aceptasen las delicadezas y los regalos de aquéllos que así pagaban los favores femeninos. En otras ocasiones, el chiste se agazapa bajo una expresión aparentemente inocente y desprovista de segundo sentido. Ante sus caprichosos e injustificados ataques de furia, Casimira se justifica: "Perdona, que tengo lunas", es decir, lo que en términos coloquiales se conoce como ser un lunático e incluso un maniático. Y Lamberto, el cónyuge, replica: "Más vale que tú las tengas que no yo" (*El marido desengañado*. T. II. p. 159). Aparentemente, la respuesta del marido no es más que la expresión de un deseo natural, como es el querer verse libre de toda señal visible de rareza en su comportamiento. Pero tal interpretación resulta no sólo carente de chispa, sino inocente. En efecto: cuando la luna se halla en cuarto creciente o menguante, denominamos cuernos a las dos puntas que presenta la conocida imagen. Sin duda, la velada respuesta debía ir acompañada de algún gesto que orientase adecuadamente al público si, como es de suponer, se perseguía la carcajada.

La ociosidad entre las mujeres creó una insólita costumbre: la del cortejo. En una sala de la propia casa, destinada a las visitas, -el estrado-, las casadas recibían a uno o varios galanes que las agasajaban y cortejaban. No existía el menor inconveniente en hacerse acompañar y exhibirse en fiestas y paseos públicos, con pleno con-

sentimiento de los maridos quienes mostraban una extraña e incomprensible permisividad. Nuestro sainetero arremete, siempre en tono zumbón y de chanza, contra esa anómala componenda, que puesta en solfa ante un auditorio, hacía las delicias de aquellos espectadores. Resulta evidente que nos hallamos ante un filón inagotable del que se extraen situaciones y chistes lingüísticos que convierten al consorte varón en una marioneta grotesca.

Quizás el exponente más significativo se encarne en el marido de *La mujer corregida*, en donde un currutaco emperifollado compone una décima dedicada al esposo, totalmente ignorado y postergado por su pareja. He aquí la composición:

“Un marido muy poltrón/ muy bonazo y muy paciente/ con dos bultos en la frente/ y un hocico de pachón/ por una leve cuestión/ suspira el pobre en destierro;/ y mientras purga su yerro/ lejos del establo amado/ su dulce vaca en el prado/ sigue otro amante becerro” (T.II, pp. 212-213). Lo hilarante estriba en el hecho de que la infeliz víctima interrumpe en varias ocasiones el recitado de la décima, presa de la indignación. Así, tras poltrón -que significa vago o perezoso o, lo que es lo mismo aquí, incapaz de cumplir con sus obligaciones conyugales- el marido protesta y no porque le agravie ser tildado de vago, sino porque realiza mentalmente una asociación fónica entre el adjetivo y otra mención malsonante e hiriente en español.

Análoga interrupción se produce en el momento de la alusión a las protuberancias frontales y la protesta se trueca en irritación al verse convertido y degradado indirectamente en un manso becerro.<sup>6</sup> En *El marido desengañado* se aprovecha con eficacia la pausa versal: “En teniendo/ nosotros a su mujer/ adulada, complacida/ y bien satisfecho el cuerpo”. Los versos parecen referirse inequívocamente a una satisfacción de carácter sexual pero tal idea desaparece cuando, tras la pausa, los versos continúan: “de jarabes, al marido/ que se lo coman los cuervos” (T. II. p. 166). Lo que sucede es que la desaparición no es total porque esa satisfacción corporal no puede ya evadirse del espeso tinte erótico que la ha impregnado. Y es que sexo y erotismo se erigen en motivos imprescindibles si hay que asegurarse la complacencia y el aplauso del público que no desdeña la procaci-

---

6. Otros casos relativos a la infidelidad matrimonial pueden verse en *La feria del Puerto*. T.I. pp. 407 y 411.

dad como tampoco huyeron de ella los entremeses de Quiñones de Benavente o los de Cervantes. Así, los peculiares sonidos que emiten los gatos en celo durante sus correrías nocturnas se evocan en *Los jugadores*, (T.III, p. 16): "Por su ventana se trepan/ seis marqueses, suspirando/ como gatos sobre teja". Seis aristócratas equiparados a otros tantos vulgares felinos domésticos.

También la ambigüedad puede resolverse con sólo poseer alguna información sobre el personaje: una tal doña Quiteria rememora con añoranza la honestidad y recato que adornaban a la gente de tiempos pasados, de la que afirma que "Tampoco sabían/ lo que era el bolero,/ zorongo ni el ole/ ni otros mil meneos/ que alteran a veces/ el órgano interno" (*El lugareño en Cádiz*, T. II, p. 62). Quien así se expresa es una beata hipócrita y murmuradora que bisbisea en escena oraciones y manosea las cuentas del rosario. ¿A qué se refiere el *órgano interno*? Pudiera tratarse del corazón, sede tradicional de afectos y sentimientos; del mismo modo podría aludir al cerebro que sufre desequilibrios y desajustes, pero la mención de *meneos* parece indicar que son los genitales internos los que reaccionan ante el estímulo. Pero la procacidad puede aún ir más lejos. Cuando don Blas, el vejete codicioso, comunica al hermano sus intenciones de casarse, éste le recuerda que su edad no es la más adecuada, a lo que el avaro replica: "Además, que aunque uno sea/ talludito, si se enlaza/ con una joven, al punto/ endereza uno la espalda,/ el pellejo se le estira..." (*El liberal* T.II, p. 8). Claro está que ese pellejo se refiere a la piel de la cara que experimentará un rejuvenecimiento con esa savia fresca que aporta la compañía de una muchacha, pero también a otra zona epidérmica que no recubre el rostro precisamente. O las palabras con que Isidora (*El letrado desengañado*, T.I. p. 515) justifica su desdén hacia Pedro: "... caballero,/ hasta aquí tuvo su plata/ dentro de mi casa asiento;/ parece que ya la veta/ no produce; otro minero/ aguarda licencia. Agur". Teniendo en cuenta que el otro "minero", el nuevo amante, carece de recursos económicos, no parece que sean intereses materiales los que aconsejan a Isidora el abandonar a Pedro para sustituirlo inmediatamente. Bien conocida es la función del minero: excavar y penetrar en el interior de la tierra, por lo que no es necesario añadir comentario alguno.

El equívoco que se sustenta en el doble sentido de una palabra -la dilogía- tan recurrente en los textos barrocos y, naturalmente, en

los entremeses, forma parte de los recursos destinados a suscitar solapadas interpretaciones: don Luis ofrece a Petra un contrato para trabajar en el teatro: "Si usted quiere,/ mañana mismo le ofrezco/ ajustarla en el teatro", pero Petra, que desconfía de tan altruistas intenciones, responde con una negativa en la que el verbo ajustar ya no significa contratar sino algo que dista mucho de lo laboral: "Hijo mío, no me atrevo/ porque tengo un tío sastre/ y un primo ropavejero,/ y al instante se opondrían" (*El baile desgraciado*, T.I, p. 64), lo que supone una lógica incuestionable porque para ajustar o probar las prendas de vestir, nadie mejor que los expertos en la materia. En el siguiente ejemplo, de nuevo es una mujer quien da muestras de descoco al incitar a un cantor de iglesia, Cirilo, cuando éste pregunta: "¿Se acuerda usted del gorjeo/ que hice yo sobre el pecavi?". Y de un miserere cantado, que de eso es de lo que se siente ufano Cirilo, pasamos a la respuesta de María: "Como que quisiera oírle/ pecavi cada momento". Y es que una cosa es el latín de un canto litúrgico, inserto en ese contexto y otra lo que significa la forma verbal *pecavi* fuera del mencionado ámbito musical. (*La casa de vecindad*, T. I. p. 177). La gracia aumenta si tenemos en cuenta que María es una santurróna gazmoña o finge serlo. Un poco más adelante, otro personaje advierte a la falsa beata que tenga cuidado porque "El cantor no es tiple", que es la voz humana más aguda propia de mujeres y niños.

Las viudas aburridas, arrinconadas por su soledad, no sienten el menor recato en declarar sus deseos de volverse a casar. Resulta palmario que tal situación origina equívocos y ambigüedades. Así, una condesa (*La orgullosa enamorada*, T. III p. 49), impaciente por oír la anhelada declaración de un timorato enamorado le provoca de este modo: "Desde que enviudé/ me suben a la cabeza/ unos vapores tan fuertes,/ que me quedo casi muerta". En otra ocasión, la crudeza y desgarró aumentan en intensidad. El casero, que controla el aljibe del patio de vecindad, ha facilitado agua a una tal Eusebia Cienfuegos - obsérvese lo significativo del apellido que explicaría la necesidad perentoria del agua por parte de la mujer- y, en cambio, se niega a proporcionársela a otra vecina, quien irritada, comenta: "... para eso le ha dado/ esa dama los desechos/ del difunto su Excelencia" (*La casa de vecindad* T.I. p. 183), comentario en que el uso del sustantivo *desechos* entraña desdén y desprecio hacia la viuda.

El sacristán de los entremeses, provisto en escena del inevita-



ble hisopo, encuentra réplica exacta, dentro del mundo de los saine-tes, en el zapatero y la lezna, un punzón que se utiliza para agujerear el cuero y que, presente en determinadas situaciones, se reviste con nítidos ribetes fálicos. Nicolás es un remendón mujeriego que persigüe a las mozas y acerca de una de ellas declara un tal Simeón: “Esa niña/ que se picó con la lezna;/ y le digo que no juegue/ con armas punzantes”. (*La casa de vecindad*, T.I. p. 156).

Finalmente, nos detenemos en dos ejemplos que ofrecen una acumulación de alusiones maliciosas. Reproduzcamos el primero de ellos: “Desde que vi esos ojazos,/ tocaron a generala/ mis potencias; y si alcanzo/ que hagan lucha mis finezas/ en su pecho; de un asalto/ me subiré a la muralla/ de su casa, tremolando/ la bandera de mi fe” (*El recluta por fuerza* T.II. p. 285). Los versos se sustentan en la implícita igualdad imaginativa acto sexual=asalto bélico o combate.

Bien es verdad que el amor, en general, equiparado con la guerra y con todo el campo semántico que ésta recubre, se remonta a Ovidio, se arraiga en la tradición petrarquista y encontró magníficos exponentes en nuestros autores ascéticos y místicos. Claro que los versos que nos ocupan están muy lejos de esa vertiente. Tomando como punto de partida la igualdad mencionada, se teje toda una red de irradiaciones que hacen de los versos una auténtica alegoría con intención evidente. Tan evidente que no parece necesario entrar en explicaciones pormenorizadas, ya que todos los elementos seleccionados pueden predicarse por igual del combate y del acto amoroso.

El peculiar asalto presenta un orden coherente: en primer término, con el toque de generala, el combatiente se prepara para el ataque con las armas dispuestas; consigue abrir brecha en las líneas enemigas o, en términos reales, en el corazón de la mujer, alojado en el pecho, que se mostrará favorable y predispuesto. Luego, todo lo demás resultará tarea fácil: con la bandera enarbolada, asaltar y apoderarse de la casa constituyen el final de tan señalada acción bélica. Conviene recordar que en nuestra tradición literaria se ha reiterado la asociación de casa=cuerpo, de origen senequista, y es preciso señalar, asimismo, que la bandera, en esta alegoría, simboliza simultáneamente una postura o un grupo ideológico y también encarna lo más representativo y definidor del sexo masculino.

El sainete titulado *La inocente Dorotea* configura la muestra más representativa de elementos en sarta que conllevan un referente

erótico, como veremos. Pues bien: la atmósfera empieza a cargarse a partir del momento concreto en que la contemplación por parte de Dorotea de dos palomas -tema literario de connotaciones sobradamente conocidas- inicia el ritual amoroso. La evocación de las aves actúa a modo de pista o dato anticipador de lo que sucederá más adelante. Antes de proseguir, parece imprescindible aclarar que la protagonista, Dorotea, joven encerrada y aislada del mundo a causa de los celos y la codicia de su grotesco y anciano tutor, nunca ha visto a un hombre, ni siquiera a su carcelero. Ignora, pues, hasta el aspecto físico de los varones y todo lo relacionado con el ámbito amoroso le es ajeno. Cuando descubre por primera vez un retrato masculino y al propio retratado en carne y hueso ante ella, su aletargada naturaleza despierta de golpe con las más elementales pero también ingenuas reacciones, llenas de ambivalencias significativas. De este modo Dorotea se perfila como un explosivo combinado de candor, ignorancia mojigata y picardía. En el momento del hallazgo del retrato, ante la presencia de su guardiana, exclama: “¡Qué gracia/ Tiene en los ojos! Parece/ que a mi sola me los clava”. La mención del sintomático verbo clavar pone en guardia al espectador o lector. Pero inmediatamente surge el segundo movimiento en este vaivén: “Y, dígame usted, los hombres/ ¿para qué sirven?”. Se trata de un ir y retornar incesante, rítmico y pendular que oscila entre el desconocimiento infantil y la malicia apicarada. Y así, piensa en juegos de muñecas con el hombre y en acariciarlo como si de un animal de compañía se tratara hasta que “Desde que lo vi/ siento en el pecho unas ansias,/ un ardor, pero tan dulce,/ tan suave, que me halaga”. Los mecanismos impuestos por la naturaleza empiezan a engrasarse. Y, finalmente, cuando se topa con Narciso que finge estar dormido, se sorprende al verlo tan corpulento, le toca para comprobar la textura de la piel, es decir, experimenta con la curiosidad que brota ante lo desconocido, caracterizadora de los más pequeños, reacciona con la inocencia de la niña ingenua y candorosa. Todo el sainete se empapa de un erotismo suave e incitador que cosquillea la sensibilidad del lector y del espectador.

Hay, pues, en las piezas de González del Castillo picardía, malicia, sexo en prudentes dosis de desparpajo. Hay, pues, vida bullente en el majo o en el guapo que farolea ante la dama afrancesada, en el aristocrático y emperejilado petimetre que acosa a la mujer

del pueblo, a la hembra de rompe y rasga. Y todo eso lo percibe muy en la entraña el público que, durante algunos minutos, se autocontempla, imagina, sueña y ríe.