

**La sangría en el teatro español y francés de la Edad Moderna:  
edición crítica bilingüe del entremés *La porfiada sangría y discreción de un barbero* y  
análisis comparativo**

Aurélien Cantat  
Hélène Tropé  
(LECEMO, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, France)

Estudio introductorio<sup>1</sup>

Partiendo de una doble perspectiva —textual y comparativa—, la sangría, práctica médica habitual en España y Francia en los siglos XVII y XVIII, no solo ocupó un lugar central en la medicina hipocrático-galénica (Orobitg: 43-48; Pérez; Tropé 2022a), sino que también halló amplia resonancia en el teatro. Su dimensión corporal, espectacular y potencialmente violenta la convirtió en un eficaz motivo dramático<sup>2</sup>, capaz de suscitar humor, terror, crítica social o tensión escénica. La teatralización de esta cura se manifiesta de manera destacada en la dramaturgia española y francesa de la Edad Moderna, donde la sangría se configura como un dispositivo escénico de gran plasticidad, apto para asumir distintas funciones según el contexto teatral y cultural.

A partir del hallazgo de una pieza inédita —*La porfiada sangría y discreción de un barbero*—, el presente estudio introductorio se articula en torno a su edición crítica bilingüe (español-francés) y extiende el análisis a la representación de esta práctica en diversos contextos teatrales. El corpus abarca desde el teatro breve español hasta algunas obras significativas del teatro mayor español y francés, donde la sangría se convierte en un motivo dramático capaz de asumir distintas funciones y producir variados efectos escénicos.

En la dramaturgia española moderna, la plasticidad del motivo se modula según el género (Couderc). En la tragedia se asocia a una violencia considerada legítima; así, en *El médico de su honra* (Calderón de la Barca, 200) se utiliza para dar muerte a una esposa supuestamente infiel. En el registro cómico, por el contrario, aparece como intervención exagerada, pero no letal, cuya hipérbole genera humor, como ocurre en *El amor médico* (Tirso de Molina 2016, 100), donde se pretende extraer a Tello veinte onzas de sangre (v. 2406).

---

<sup>1</sup> Con esta edición crítica bilingüe del entremés *La porfiada sangría y discreción de un barbero* se pretende rendir homenaje a Aurélien Cantat, cuya prematura muerte, el 31 de mayo de 2023, truncó a los veintidós años una trayectoria académica prometedora, caracterizada por el rigor intelectual y una profunda dedicación a los estudios hispánicos. Con este propósito, se ofrece una versión revisada y ampliada de la edición crítica bilingüe y anotada que Cantat realizó en el marco de su memoria de máster, defendida con pleno éxito el mismo año de su fallecimiento. (La edición que realizó se elaboró a partir de la versión digital de la edición de D. Diego López de Haro, conservada en la BNE bajo la signatura T1137724: Biblioteca Digital Hispánica, <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000255100&page=1> [consultado el 27 de marzo de 2025]. Se indican en notas a pie de página las pocas variantes (nunca significativas) entre los testimonios). En su estudio introductorio, Cantat desarrolló una perspectiva original, basada en un enfoque comparativo de carácter externo, que examina la representación de la sangría en este entremés en relación con otros textos del teatro breve español, así como con obras significativas del teatro mayor español y francés. De este modo, se pone de relieve la versatilidad dramática de esta práctica médica en distintos contextos teatrales y culturales. La presente edición se completa con un análisis interno del texto (para un primer análisis literario del entremés, ver Tropé 2025)—el estudio literario del entremés, primer apartado del estudio introductorio—, así como con la revisión del texto de la edición crítica, de su traducción y de los apartados segundo y tercero del estudio comparativo elaborado por Cantat. Este doble enfoque asegura la coherencia analítica y la claridad expositiva. Como resultado, la edición contribuye a preservar y difundir la labor de Cantat, ofrece una edición crítica rigurosa del texto y establece las bases metodológicas y conceptuales del estudio, resaltando su interés literario y teatral.

<sup>2</sup> En este estudio se adopta el término *sangría* para referirse al acto médico representado en escena. Los términos “intervención”, “procedimiento”, “motivo / motivo dramático”, “práctica médica”, “cura” se utilizan de manera sinónima y contextual de “sangría”, según convenga al análisis.

El entremés que aquí se edita y traduce se inscribe en este registro cómico: la sangría constituye el motivo central en torno al cual se organiza la intriga, actuando no solo como pretexto argumental, sino como motor dramático que estructura las relaciones entre los personajes, organiza situaciones escénicas y concentra los efectos cómicos derivados del engaño.

El análisis propone examinar la organización textual, métrica y escénica del entremés e interpretar sus mecanismos simbólicos y su inserción en la tradición teatral. Este recorrido analítico mantiene un hilo expositivo continuo, situando la obra dentro del teatro breve español y estableciendo un diálogo comparativo con las representaciones de la sangría en el teatro mayor español y francés de la Edad Moderna. Con ello se evidencian continuidades, divergencias y adaptaciones del motivo según el género y el contexto escénico.

#### El entremés *La porfiada sangría y discreción de un barbero*

Atribuido a “un bello ingenio de la ciudad de Segovia”, el entremés permaneció inédito desde su edición dieciochesca. La Biblioteca Nacional de España conserva cuatro ejemplares impresos en Sevilla por Diego López de Haro, impresor activo entre 1724 y 1756 (R/18271(9); R/18279(520); T/11377(24); T/25838), junto con otro publicado por Joseph Padrino entre 1741 y 1779, cuya signatura es R/18279(21). Por su parte, la Biblioteca Nacional de Francia custodia tres ejemplares del mismo impresor, reunidos en un volumen facticio que incluye otros entremeses (8-YTH-65514; 8-YTH-65515; 8-YG-1402 [31]). La Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander) posee un ejemplar de cada edición (signaturas: 33.241 y 31.892), como señala Vega García-Luengos (1991, 47-99; 2001, 1068-1069).

Los entremeses clásicos españoles eran piezas breves, representadas entre los actos de una comedia. En el siglo XVIII, al menos hasta 1780, una función de unas tres horas incluía la obra principal y al menos dos piezas intermedias: un entremés tras el primer acto y un sainete entre la segunda y la tercera jornada (Huerta Calvo 2003, 1653). No se dispone, por el momento, de información sobre las condiciones de representación de *La porfiada sangría*.

El argumento gira en torno a la obstinación de una mujer que, alegando dolor de muelas, exige ser sangrada. El título traslada la porfía del personaje a la práctica médica —hipálage, figura retórica que consiste en atribuir a un objeto o acción lo que corresponde a otra cosa—. Dado que la mujer amamanta a una niña y es de constitución delgada, el barbero considera la sangría inapropiada y de este conflicto surge un conjunto cómico de afecciones justificativas que la paciente en realidad no padece.

Aunque sana de cuerpo, su salud mental se cuestiona: el barbero y su amigo la califican de “impertinente” (v. 15) y la consideran afectada de manía (v. 18), enfermedad del alma reconocida por la tradición médica antigua (Pigeaud 1987). “Será una cosa de locos”, afirma el amigo; el barbero añade: “Es para perder el seso” (vv. 25-26). Ante la ausencia de indicación terapéutica, el barbero decide simular la sangría para satisfacerla, aplicando así un modelo de acción basado en el engaño que sustenta la finalidad cómica del género. Esta intención queda patente desde el inicio, cuando anuncia su propósito de relatar un caso capaz de provocar risa incluso al “hombre más severo / que hayan visto los siglos” (vv. 13-14).

Este marco argumental y genérico permite examinar de qué modo el texto organiza formalmente la intriga y distribuye sus efectos cómicos a través de la estructura métrica, espacial y escénica del entremés.

#### Organización textual de la obra

El entremés se estructura en tres secuencias principales —exposición, desarrollo y desenlace—, con predominio del romance (82 %), algunos dísticos endecasílabos (13 %) y una

canción final en seguidillas (5 %), combinación que dinamiza la acción mediante variaciones rítmicas.

La exposición (vv. 1-154) presenta la situación y a los personajes mediante diálogos ágiles; el barbero informa a su amigo sobre la insistencia de la dama, y se presentan los primeros intercambios cómicos. La intervención del marido, en dísticos endecasílabos, crea un contraste rítmico que enriquece la escena, mientras que el anuncio del plan de simular la sangría genera tensión cómica y prepara el engaño.

El desarrollo (vv. 155-252) coincide con un cambio de espacio y la preparación de la falsa sangría. Aunque la acción ocurre fuera de escena, el relato del amigo permite al espectador reconstruirla mentalmente, manteniendo la intriga y la atención en la progresión dramática.

En el desenlace (vv. 253-302), los cómplices revelan la farsa y la dama, lejos de indignarse, se muestra satisfecha. La obra concluye con un baile y un intermedio cantado (vv. 299-336), reforzando el carácter festivo.

La combinación de variaciones métricas, cambios espaciales y juego con la ilusión escénica constituye un dispositivo dramático que favorece la progresión ágil y un desenlace cómico centrado en el éxito del engaño, al tiempo que condiciona la distribución de los roles y la función dramática de los personajes dentro de la intriga.

### Personajes

Los personajes se definen por su función dramática y no poseen nombre propio, salvo la criada Lucigüela, siendo posible establecer una distinción entre personajes activos y pasivos. Entre los activos destacan el barbero y su amigo. Al igual que el sacristán, el médico (Lobato: 137-153), el sastre, el viejo, el zapatero o la viuda, el barbero constituye un personaje-tipo cuya función dramática es procurar el engaño y producir un efecto cómico. Es objeto de sátira tanto por su supuesta locura como por su ambigua destreza con los instrumentos de su oficio, en particular la lanceta (Huerta Calvo 1985: 373), lo que posibilita un juego de significaciones entre la figura del sanitario y la del personaje de connotaciones eróticas (Martínez López: 115). El amigo, como mediador, dirige la imaginación del público hacia lo que ocurre entre bastidores, de modo que el efecto cómico reside en la acción y la trama más que en la contemplación del espectáculo, haciendo hincapié en la primacía de la acción sobre el personaje según la *Poética* (1450a16–1450b) de Aristóteles (38-39).

En cuanto a los personajes pasivos, figuran la dama, cuyo cuerpo y carácter son caricaturizados como obstinados, el marido, trasunto del esposo burlado y frustrado y la criada, personaje travieso y pícaro que se encarga de preparar el ocre que simula la sangre, y se expresa mediante un lenguaje cargado de dobles sentidos y alusiones sexuales.

### Interpretación

Diversos indicios sugieren que el dolor de muelas de la esposa alude a la insatisfacción sexual, motivo recurrente en la literatura festiva española de la época (Vasvári 2009; Tropé 2022b). De manera análoga, proverbios franceses, españoles e italianos asocian los males dentales con deseos insatisfechos —*Mal de dents, mal d'amour; C; Mal de muelas, mal de amores*, así como la frase idiomática figurativa italiana *dolere a qualcuno qualche dente*—. <sup>3</sup>

Pierre Alzieu (1975: 170, 172, 198) señala equivalencias simbólicas en la poesía erótica del siglo de oro entre la extracción dental, la sangría y el acto sexual. En la literatura satírica, en

<sup>3</sup> En el repertorio de locuciones del *Grande Dizionario della lingua italiana* (Battaglia, 188), vol. IV, s.v. *dente*, el diccionario registra: “-dolere a qualcuno qualche dente: (per lo più non corrisposto). *Lorenzo de' Medici*, ii-304”. Esto indica que la locución se cita con atribución a textos de Lorenzo de' Medici (siglo XV), normalmente expresando una pasión/dolor afectivo no correspondido.

particular, la sangría funciona como un elemento metafórico burlesco, cuyo efecto es la erotización cómica del acto médico.

El entremés que editamos se inscribe, por tanto, en esa tendencia de satirizar al barbero y de dotar a la sangría de una connotación sexual. Quevedo (1993: 1400-1403) representa a barberos como músicos frívolos y figuras casi endiabladas que interpretan pasacalles y seguidillas. Así sucede en el *Sueño de la muerte* (obra concluida en enero de 1622), donde verbos como puntear, rasgar, raspar, manosear o sobar adquirirían para los lectores contemporáneos connotaciones inequívocamente eróticas:

¡Aquella gente llevaba la pasacalle en la sangre y la guitarra infusa! Había que verlos: unos rasgaban, otros punteaban. Yo me decía para mis adentros: ¡Pobre de la barba que se ve rasurada al compás de una saltarella! ¡Pobre del brazo cuya sangría se hace al paso de una chacona o de una gallarda! [...] y me divertía viéndolos manosear una cabeza, sobar otra, o lavar y frotar un cráneo con deleites.

El entremés se caracteriza por su abundancia de términos equívocos y situaciones con doble sentido. El barbero propone dar unas friegas (*fregaciones*, v. 57) a la dama y, durante la sangría simulada la dispone y limpia su piel sobre una jofaina de agua teñida, pellizcándola con sus cánulas mientras prepara la lanceta:

Amigo: La baña como si fuera / a sangrarla de verdad. / Ha preparado la lanceta. /  
¿Adónde nos llevará todo esto? / Y le da un buen pellizco / con sus cánulas.  
Mujer: Despacio. / Me perfora el tobillo, / ¿no me habrá tocado el nervio? (vv. 231-238).

Cuando finalmente se revela el engaño, la reacción de la dama resulta sorprendente: lejos de indignarse por haber sido burlada muestra satisfacción. Basta con que creyera que la lanceta la había penetrado para sentirse apaciguada y satisfecha, sin derramar ni una gota de sangre. Su miedo a la sangría venció al dolor físico: “El miedo a la sangría / disipó mi dolor” (v. 291-292). Dicho de otro modo, la dama experimenta un temor que se transforma en placer, al descubrir que todo aquello no era más que un juego de fantasía. La revelación de la verdad no solo da sentido a la acción, sino que genera satisfacción: lo que en un principio parecía ilógico se revela finalmente coherente y plausible. Esta dinámica ilustra con claridad cómo el entremés combina humor, miedo y deseo, y cómo la percepción de peligro puede coexistir con el disfrute lúdico de la fantasía.

Este análisis evidencia mecanismos dramáticos y simbólicos vinculados a una tradición más amplia, donde la figura del barbero, la sangría y su dimensión dramática reflejan un imaginario compartido por el teatro europeo de los siglos XVI a XVIII, pero para comprender la especificidad del entremés y calibrar su originalidad, es necesario situarlo en relación con otras obras del teatro breve español.

Barberos, médicos y enfermos en los entremeses españoles y su relación con el entremés *La porfiada sangría*

En los entremeses españoles, barberos y médicos funcionan como elementos dramáticos que articulan sátira, humor y dinámicas de engaño. De manera general, en el *Entremés: La porfiada sangría*, el barbero tiene un papel central, actuando como ejecutor del engaño y motor de la acción cómica. Esta función se observa asimismo en otras piezas del género.

En el *Entremés de Diego Moreno. Parte primera* (Quevedo 2011, 319), la figura del barbero se usa con sentido metafórico y despectivo, asociada a la astucia y el robo: “Don Beltrán: No conoce vuesa merced bien la gentecita: úsanse hembras tomajonas, mujeres de uña como

sortijas, y damas barberas que sirven de rapar.” La metáfora se refuerza con la idea de “desnudar” o “pelar” a los hombres, es decir, robarles: “Licenciado [Aparte]: Es sanguijuela de bolsas.” (Quevedo 2011, 337). De manera semejante, en el *Entremés de La polilla de Madrid* (Quevedo 2011, 447) las dueñas se representan a modo de instrumentos de barbero (v. 189) — lancetas, navajas, tijeras— estableciendo un vínculo cómico entre los procedimientos médicos y la crítica social.

Los médicos incompetentes o avaros constituyen otro tema recurrente, motivo de conflicto y de humor absurdo. En el *Entremés del Doctor Simple* (Anónimo 2000, 122-123), el facultativo debe ausentarse y deja que otros personajes igualmente ineptos —el bobo y el mozo— se encarguen de la cura. El bobo se hace pasar por médico para conseguir dinero y ordena a un marido que viene a consultar por su mujer enferma que le extraiga trescientas onzas de sangre. Los letales resultados llevan al marido a exigir justicia: “Salazar: Señor alguacil, vuesa merced me ha de hacer justicia y castigar a este doctor, que es un animal y un bárbaro, que no sabe lo que se ordena, y me ha hecho matar a mi mujer.”

Asimismo, en el entremés de *La prueba de los doctores* (Castillo Solórzano 2000, 318), Ginés sufre diagnósticos absurdos e intervenciones innecesarias: “Ginés: Doctores hay pistoletes, / que, al primer ríncipe, parte / el enfermo a la otra vida / sin que remedios le basten.” En conjunto, barberos y médicos funcionan como elementos de enredo y crítica, combinando humor, absurdo y cuestionamiento de la autoridad. Sin embargo, su efectividad depende de la participación activa de los pacientes, cuya obstinación, credulidad o astucia modula el efecto del engaño, genera tensión escénica y dinamiza la acción dramática. Los enfermos, por tanto, no son meros receptores pasivos de la sátira, sino actores dentro del conflicto, permitiendo que la comicidad alcance su máxima intensidad. Esta interacción prepara, además, el terreno para analizar la representación de las mujeres enfermas, quienes pueden ser tanto engañadoras como engañadas, constituyendo un eje esencial del humor y de la crítica social.

#### Mujeres enfermas: engañadoras o engañadas

El paciente se convierte en un agente activo de la comicidad, modulando el efecto del engaño y generando tensión escénica. El tópico de la mujer que finge estar enferma es recurrente en el teatro breve. En el *Entremés de Diego Moreno. Parte primera* (Quevedo 2011, 338), doña Justa simula estar enferma para manipular a su esposo y obtener atención y regalos:

Gutiérrez: Fíngete mortecina y con mal de corazón, da voces y saltos. El doctor te tomará el pulso, el capitán te apretará con la sortija el dedo del corazón, el licenciado te dirá evangelios y don Beltrán te tendrá la cabeza.

Doña Justa actúa como engañadora, burlando a su marido, mientras que, en *La porfiada sangría*, la mujer es una paciente obstinada, víctima del engaño del barbero, pero activa en su insistencia: “Sí señor, sangría quiero, / sangría es lo que procuro, / sangría es lo que pretendo, / sangría es lo que ha de ser / y sangría es mi remedio” (vv. 110-114).

En *Las burlas de Isabel* (Quiñones de Benavente, 622), la protagonista utiliza al médico para fines materiales: “Isabel: Pues en los míos / mire si hay confirmados apetitos / de un faldellín y veinte dobloncitos.” Asimismo, en el ya mencionado *Entremés cuarto: del Doctor Simple* (2000, 122), la mujer de Salazar se representa como simuladora: “Bobo: [...] las mujeres, sin tener dolor, a veces están desmayadas, o lo fingen a lo menos.”

Tras examinar el papel estratégico de las enfermas en los entremeses, conviene centrarse en el procedimiento mismo, cuyo simbolismo, dramatización y potencial cómico se despliegan de manera diversa en cada obra.

## Sangría: función dramática y simbolismo

En algunos entremeses, la sangría constituye el eje en torno al cual se articula la acción, conectando la obstinación de ciertos enfermos con la astucia de barberos o médicos y generando un efecto cómico inmediato. En el citado *Entremés del Doctor Simple* (Anónimo 2000, 122), la exageración subraya la comicidad:

Bobo: Mira, yo mando que la sangren, y que le saquen trecientas onzas de sangre de la vena de los pies.

Salazar: ¿Trecientas onzas de sangre, señor doctor, a una mujer de tan poco sujeto, que en todo su cuerpo no debe tener veinte onzas de sangre?

Esta exageración refleja la fragilidad de la paciente, en paralelo con la obra que nos ocupa: “Amigo: “¿No ve, señora, que está / como pescado abadejo?” (vv. 89-90). En el *Entremés famoso: Las burlas de Isabel* (Quiñones de Benavente, 620), la sangría puede adquirir valores eróticos o de galanteo: “Barbero: ¿Al más primo barbero y más curioso, / que si voy a sangrar alguna dama, / por más sutil la pico el brazo bello / con un alfilerico de mi cuello?”, pero también puede funcionar como amenaza verbal, parodiando la violencia de la intervención: “Sacristán: [...] barbero brujo, que la sangre chupas; / y tú, vete a emplear tu mortal ciencia, / dotorcito, verdugo con licencia.”

En el teatro breve español, esta práctica trasciende su función médica para constituirse en instrumento dramático y social, articulando humor, tensión, erotismo y crítica. En este conjunto, el *Entremés: La porfiada sangría* ocupa una posición singular: la obra participa de la tradición de sátira médica, pero la reestructura. La sangría fingida evidencia tanto la terquedad de la enferma como la lucidez pragmática del barbero, figura que actúa como agente de orden y resolución cómica.

Tras examinar la sangría en los entremeses, el siguiente paso consiste en considerar cómo este motivo se transforma y adquiere complejidad dramática en las formas mayores del teatro español y francés.

La sangría en el teatro mayor español y francés y su relación con el entremés *La porfiada sangría y discreción de un barbero*

Durante la Edad Moderna, la sangría, práctica médica habitual, se incorporó al drama español y francés. Llevada a cabo entre bastidores, su efecto residía en la sugerencia, dejando que la sangre actuara en la imaginación del público. Aunque esencial en la medicina premoderna (Manrique Sáez y Ortega Larrea; Arandojo Morales; Beauchamp; Héritier), en el teatro la sangría se transforma en un recurso dramático versátil, capaz de generar efectos muy diversos: en las comedias se presta a la sátira y al humor burlesco, mientras que en la tragedia puede adquirir dimensiones de violencia, horror y gravedad ética.

En este marco, *La porfiada sangría* se relaciona con ciertas comedias de los siglos XVII y XVIII —como *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais, *El enfermo imaginario* y *El médico a palos* de Molière, o *El amor médico* y *El melancólico* de Tirso de Molina—, donde la sangría adopta sobre todo un registro humorístico basado en el enredo, la sátira y la diversión. Sin embargo, el mismo motivo adquiere un carácter bien distinto en la tragedia, como se muestra en *El médico de su honra* (Calderón de la Barca, 200): allí, la sangría deja de ser fuente de risa para convertirse en instrumento de violencia y muerte, cargado de una fuerte intensidad ética y simbólica.

Esta dualidad subraya la riqueza de la sangría como motivo dramático: no se limita a reflejar el procedimiento, sino que se convierte en un motor de la acción, modulando el tono de la obra

según el código genérico y la intención del dramaturgo. El contraste entre los registros cómicos de los entremeses y comedias, y la gravedad de la tragedia, permite observar cómo un mismo elemento puede ser interpretado como diversión, amenaza o instrumento de reflexión ética, demostrando la versatilidad del motivo en el teatro de la Edad Moderna.

#### Barberos y médicos: continuidad y divergencias

Aunque en varias obras la sangría se asocia a los médicos, también los barberos desempeñan papeles complementarios en el ámbito satírico. A través de estas figuras, los dramaturgos articulan una crítica social que pone en cuestión la autoridad médica y los saberes profesionales.

En Francia, Fígaro, protagonista de *El barbero de Sevilla*, despliega su astucia tanto en el plano verbal como en el social, mientras que el barbero del *Entremés* centra su inteligencia en la práctica manual. Multifacético, Fígaro es también poeta, músico, boticario y criado, lo que le permite organizar el enredo y satirizar la medicina, como señala Beaumarchais en su *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville* (1988, 284):

Queden ustedes convencidos de que, puesto que adoro a las mujeres hermosas y temo a los médicos, siempre que me río de la belleza lo hago con jovialidad y nunca me burlo de la medicina sin sentir un cierto temor.<sup>4</sup>

Su relato sobre su oficio de boticario denuncia la incompetencia y el mercantilismo de los profesionales, mientras que su rol como barbero facilita la resolución de conflictos dentro de la trama:

Fígaro: El ministro, atendiendo a la recomendación de su excelencia, me nombró, en el acto, mancebo de botica.

Almaviva: ¿En los hospitales del ejército?

Fígaro: No; en la remonta de Andalucía. [...] La colocación no era mala, porque desde el primer momento vendí a los campesinos las medicinas que preparaba para los caballos.

Almaviva: ¿Y el paciente reventaría en seguida?<sup>5</sup>

Por su parte, el barbero del *Entremés*, aunque comparte la doble función de burlador y mediador, opera en un ámbito más restringido, carece de profundidad psicológica y centra su saber técnico en una burla puntual. La verosimilitud del engaño se sostiene gracias a los utensilios propios de su oficio —barreño, almagre, cañuelas, lanceta, venda, cabezal y lienzo— que materializan la práctica médica.

De manera paralela, en Francia, *El enfermo imaginario* de Molière (1974, 368) presenta a los médicos como figuras tan ridículas como peligrosas:

<sup>4</sup> La traducción es nuestra. Según las fuentes consultadas, no existe ninguna edición publicada accesible (al menos en los catálogos revisados) de la “Carta moderada ...” de Beaumarchais traducida al español. Reza el texto original de la *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville* (1988, 284): “Soyez donc persuadés que, faisant profession d’adorer les belles et de redouter les médecins, c’est toujours en badinant que je dis du mal de la Beauté ; comme ce n’est jamais sans trembler que je plaisante un peu la Faculté”.

<sup>5</sup> Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* (1988, 293) :

Fígaro: Le ministre, ayant égard à la recommandation de Votre Excellence, me fit nommer sur-le-champ garçon apothicaire.

Le comte: Dans les hôpitaux de l’armée ?

Fígaro: Non, dans les haras d’Andalousie. [...]. Le poste n’était pas mauvais ; parce qu’ayant le district des pansements et des drogues, je vendais souvent aux hommes de bonnes médecines de cheval...

Le comte: Qui tuaient les sujets du roi !

Argan: ¿Sabéis que es esto lo que me conserva y que el señor Purgon dice que, si no me cuidase, no viviría más de tres días?

Béralde: Si os descuidáis, os cuidará tanto, que os mandará al otro mundo.<sup>6</sup>

Por el contrario, en el *Entremés: La porfiada sangría* la sátira se canaliza a través de un profesional lúcido que simula la sangría, revelando lo peligroso de la situación: “Pues si la sangro, haga cuenta / que se ha tocado a degüello”. La diferencia principal es que, mientras en Molière los médicos son el blanco directo de la burla, en esta obra la crítica se canaliza a través de un intermediario que manipula la escena para subrayar la comicidad.

En España, Tirso de Molina (2016, 80) presenta en *El Amor Médico* al falso doctor Barbosa —interpretado por Jerónima disfrazada de varón— cumpliendo un papel cómico similar al barbero del *Entremés: La porfiada sangría* y actuando como motor del enredo amoroso.

Más allá de los profesionales, la sátira médica necesita también del paciente. La eficacia del engaño escénico requiere de un enfermo dispuesto a creer y someterse a la sangría; en el *Entremés: La porfiada sangría*, esta función recae en la mujer, cuyo empeño convierte la enfermedad en motor de la acción y de la comicidad.

### Los enfermos

Argan, protagonista de *El enfermo imaginario*, comparte con la mujer del *Entremés* la obsesión por curarse de dolencias inexistentes:

Antonieta: Ese señor Fleurant y ese señor Purgon, se divierten de lo lindo con vuestro cuerpo. [...] Quisiera preguntarles qué enfermedad tenéis para que os hagan tomar tantos remedios.

Argan: ¡Cállate, ignorante! No eres tú quien ha de criticar las recetas de la medicina.<sup>7</sup>

Ambos hacen un uso desproporcionado o simulado de la medicina, y la repetición de términos subraya la persistencia del paciente y la tensión con el sanador:

Argan – Él dice que del hígado; otros, que del bazo.

Antonieta – Son unos ignorantes. Es del pulmón.

Argan – ¿Del pulmón?

Antonieta – Sí [...] ¡Del pulmón!<sup>8</sup>

Mujer del *Entremés*: “Sí señor, sangría quiero, / sangría es lo que procuro, / sangría es lo que pretendo, / sangría es lo que ha de ser / y sangría es mi remedio” (vv. 110-114).

Por otro lado, los enfermos que se resisten o rechazan el tratamiento generan comicidad y mantienen la atención del público. En *El Amor Médico* (Tirso de Molina 2016, 139), Estefanía cuestiona sin cesar al doctor Barbosa: “¡Gentil aliño / de curar descomponiendo / pulsos, del

<sup>6</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (1971, 1152), Acte III, scène III:

Argan: Mais savez-vous, mon frère, que c'est cela qui me conserve, et que Monsieur Purgon dit que je succomberais, s'il était seulement trois jours sans prendre soin de moi ?

Béralde: Si vous n'y prenez garde, il prendra tant de soin de vous qu'il vous enverra en l'autre monde.

<sup>7</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (1971, 1102), Acte I, scène II:

Toinette: Ce Monsieur Fleurant-là et ce Monsieur Purgon s'égayent bien sur votre corps ; [...] et je voudrais bien leur demander quel mal vous avez, pour vous faire tant de remèdes.

Argan: Taisez-vous, ignorante, ce n'est pas à vous à contrôler les ordonnances de la médecine.

<sup>8</sup> Molière, *Le Malade imaginaire* (1971, 1163), Acte III, scène X:

Argan: Il dit que c'est du foie, et d'autres disent que c'est de la rate.

Toinette : Ce sont tous des ignorants : c'est du poumon que vous êtes malade.

Argan: Du poumon ?

Toinette: Oui. [...]. Justement, le poumon.

alma registros! [...] ¿Pues vos? Sois un santo. / Escribió en sus aforismos / remedios casamenteros / vuestro Galeno?” (vv. 3304-3310), mientras que Rogerio, en *El Melancólico* (Tirso de Molina 2012, 373), confía en Leonisa —y no en el médico— para su cura amorosa (vv. 2683-2684).

En conjunto, estas obras muestran cómo la relación médico-enfermo se articula a partir de la insistencia del paciente, su desconfianza hacia el profesional y la necesidad de la intervención médica o escénica. La sangría aparece, así, como recurso que estructura la acción y la comicidad, consolidándose como instrumento dramático de primer orden.

### La sangría

En el teatro mayor español y francés la sangría no se suele representar en escena, de modo que su efecto se despliega en la imaginación del público y así se consigue la comicidad, la sátira o la tensión dramática sin mostrar la acción directamente. Por ejemplo, en *El barbero de Sevilla*, el público nunca vería contemplaría a Fígaro sangrando a Marceline, lo que refuerza la teatralización del oficio y la complicidad con la ilusión escénica.

En *El médico a palos*, Molière presenta la práctica como preventiva, vinculada a los humores y a la medicina galénica. Don Gerónimo cuestiona su utilidad, mientras Sganarelle explica: “así se sangra para no caer enfermo”, reflejando las concepciones médicas de la época (Orobitg 2018, 44). Tanto *El enfermo imaginario* (1971, 350) como el *Entremés* ponen de relieve los debates sobre el punto de aplicación y la eficacia de la sangría (Tropé 2022, 213-225; Pérez 2024, 103-118), al tiempo que caricaturizan figuras dogmáticas como Tomás Diaforus frente a los avances de Harvey:<sup>9</sup>

Tomás Diafoirus (*que saca del bolsillo una larga tesis, enrollada, que ofrece a Angélica*): He desarrollado una tesis contra quienes apoyan las teorías circulatorias [de la sangre], la cual, con permiso del señor, me permito presentar a la señorita con mis respetos, como muestra de mi ingenio.

En España, el procedimiento adquiere matices cómicos, trágicos y simbólicos. En *El médico de su honra* (Calderón de la Barca, 200), don Gutierre ordena sangrar a su esposa para curar su honor: “Médico soy de mi honor, la vida pretendo darle con una sangría, que todos curan a costa de sangre” (vv. 2630-2633). En *El Amor Médico* (Tirso de Molina 2016: 100), Jerónima combina una feroz sangría con otros remedios, evidenciando lo absurdo mediante la exageración:

Tello: ¿Son postemas? / Jerónima: Sospechosas. Echaos luego cien ventosas, / sacaos veinte onzas de sangre. / Tello: ¿Esas son onzas o tigres? (vv. 2404-2406).

En *El Melancólico* (Tirso de Molina 2012: 358-359), la sangría adquiere un doble significado físico y moral. Rogerio percibe la juventud de Filipo como enfermedad y prescribe un procedimiento preventivo para equilibrar los humores y moderar impulsos:

Rogerio: Filipo, la juventud / también es enfermedad. / Disposiciones curad, / sangraréis en salud. / Corales que adornan cuellos, / no generosos, villanos, / afrontan los cortesanos» (vv. 2258-2264).

<sup>9</sup> La alusión a William Harvey se refiere a su obra *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus* (Francofurti: Sumptibus F. Fitzeri, 1628), en la que describe por primera vez la circulación cerrada de la sangre impulsada por el corazón frente a la teoría galénica.

Así, la sangría trasciende lo fisiológico: simboliza la purificación moral y la disciplina social, y se consolida como recurso dramático que articula comicidad, enredo y crítica social, conectando la acción de los pacientes con la sátira de los profesionales de manera coherente y estructural.

### Conclusión

En las formas teatrales mayores, la sangría despliega toda su versatilidad: puede provocar risa, horror o conmoción, según el género, el contexto cultural y la manera en que su acción se narra. Lejos de ser un mero reflejo de una práctica médica, se revela como un recurso dramático capaz de generar efectos cómicos, trágicos y de horror, al tiempo que invita a reflexionar sobre la autoridad del saber. En los entremeses, su efecto principal sigue siendo cómico, resaltando con ello el contraste con las representaciones más complejas del teatro mayor. Con este estudio, esperamos aportar una perspectiva novedosa sobre un tema poco explorado en el teatro español y francés de los siglos XVII y XVIII poniendo a disposición la edición crítica bilingüe y la perspectiva analítica de Cantat, complementada por el estudio interno aquí desarrollado, ofreciendo un punto de partida para futuras investigaciones.

**Obras citadas**

- Alzieu, Pierre; Lissorgues Yvan & Jammes, Robert, *Floresta de poesías eróticas*. Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1975.
- Anónimo. “Entremés cuarto: del Doctor Simple.” En Emilio Cotarelo y Mori ed. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Granada: Universidad de Granada, 2000 (1ª ed. 1911). I: 119-123.
- . *Entremés: La porfiada sangría, y discreción de un barbero: compuesto por un ingenio de la Ciudad de Segovia*. En Sevilla: en la imprenta castellana, y latina de D. Diego López de Haro [entre 1724 y 1756]. 15 p.; 8°. Biblioteca Nacional de España: R/18271(9), R/18279520, T/11377(24), T/25838.
- . *Entremés: La porfiada sangría y discreción de un barbero: compuesto por un ingenio de la Ciudad de Segovia*. En Sevilla: por Joseph Padrino, en calle Génova [entre 1741-1779] 16 p., 8°. Biblioteca Nacional de España: R/18279(21).
- Arandojo Morales, M<sup>a</sup> Isabel. “La sangría (flebotomía) a lo largo de la historia”. *Revista Electrónica de PortalesMedicos.com* (2013).  
<https://www.revista-portalesmedicos.com/revista-medica/sangria-flebotomia-historia/>  
 (consultado el 21 de enero de 2026).
- Aristóteles, *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 2008.
- Battaglia, Salvatore, dir. *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (UTET), 1966. Vol. IV (D).
- Beauchamp, Chantal. *Le sang et l’imaginaire médical: histoire de la saignée aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*. Paris: Desclée de Brouwer. 2000.
- Beaumarchais. *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*. En *Œuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1988 [1ª ed. 1775]. 267-287.
- Beaumarchais. *Le Barbier de Séville, ou La Précaution inutile*. En *Œuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1988 [1ª ed. 1775]. 289-349.
- . *El Barbero de Sevilla*. Madrid: Espasa Calpe. 2000 [1ª ed. 1775].
- Belmas, Elisabeth; Jori, Costanza; Lucas Fiorato, Corinne; Pech-Pelletier, Sarah; Perez, Stanis; Ruimi, Jennifer & Tropé, Hélène eds. *Figures du sang dans l’Europe moderne: symboles, sciences, sociétés*. Dijon: Orbis Tertius, 2022.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El médico de su honra*. Don W. Cruickshank ed. Madrid: Castalia, 2010 [1ª ed. 1637].
- Castillo Solórzano, Alonso de. “La prueba de los doctores.” En Emilio Cotarelo y Mori ed. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Granada: Universidad de Granada, 2000 [1ª ed. 1911]. Vol. 1. 315-318.
- Couderc, Christophe. “Médecins comiques, médecins tragiques dans le théâtre espagnol du Siècle d’Or”. *Arrêt sur scène / scène Focus* 12 (2023). <https://journals.openedition.org/asf/6807>
- Harvey, William. *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*. Francofurti: Sumptibus F. Fitzeri, 1628.
- Héritier, Jean. *La sève de l’homme: de l’âge d’or de la saignée aux débuts de l’hématologie*. Paris: Denoël, 1987.
- Huerta Calvo, Javier. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1985.
- . *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003. Vol. 2.
- Jori, Costanza; Lucas Fiorato, Corinne; Ruimi, Jennifer & Tropé, Hélène eds. *Professions et métiers du sang dans l’Europe romane des XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. Dijon: Orbis Tertius, 2024.

- Lobato, María Luisa. “La representación del doctor en el teatro breve español del Siglo de Oro”. *eHumanista* 39 (2018): 137-153.
- Manrique Sáez, María Pilar & Ortega Larrea, Susana. “*La sangría: del mito al logos y del rito a la técnica*”. *Médicos y Medicina en la Historia* 1.3 (2002): 5-10.
- Martínez López, María José. *El entremés: radiografía de un género*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Molière, *Le Malade imaginaire*. En: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard. 1971 (1<sup>a</sup> ed. 1673). II: 629-742.
- Molière. *El enfermo imaginario*. En: Inmaculada Pausas i Ubach & M.<sup>a</sup> Juana Ribas eds. Trad. José Claramunda. *Las mujeres sabias El avaro. El burgués gentil hombre. El enfermo imaginario. Las preciosas ridículas. Tartufo. El médico a palos*. Barcelona: Bruguera, 1974 [1<sup>a</sup> ed. 1673].
- , *Le médecin malgré lui*. En: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard. 2010 (1<sup>a</sup> ed. 1666). I: 727-766.
- , *El médico a palos*. En: Inmaculada Pausas i Ubach & M.<sup>a</sup> Juana Ribas eds. Trad. José Claramunda. *Las mujeres sabias El avaro. El burgués gentil hombre. El enfermo imaginario. Las preciosas ridículas. Tartufo. El médico a palos*. Barcelona: Bruguera, 1974 [1<sup>a</sup> ed. 1666].
- Molina, Tirso de. *El Amor Médico*. Barcelona: Linkgua, 2016. [1<sup>a</sup> ed. 1637].
- . “El Mélancólico.” Ed. Ignacio Arellano & Carola Sbriziolo. En *Obras completas*. Ed. GRISO (Instituto de Estudios Tirsiianos). Dir. Ignacio Arellano. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert. 2012 [1<sup>a</sup> ed. 1627]. II: 245-388.
- Orobitg, Christine. *Le sang en Espagne. Trésor de vie, vecteur de l'être, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2018.
- Perez, Stanis. “Protocoles et controverses autour de l'art de saigner à la cour de Louis XIV”. En Costanza Jori; Corinne Lucas Fiorato; Jennifer Ruimi & Hélène Tropé eds. *Professions et métiers du sang dans l'Europe romane des XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. Dijon: Orbis Tertius, 2023. 103-118.
- Pigeaud, Jackie. *Folies et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine. La manie*. Paris: Les Belles Lettres, 1987.
- Quevedo, Francisco de. *Sueños y discursos*. O. Crosby, James ed. Castalia, Madrid, 1993 [1<sup>a</sup> ed. 1627]. Vol. 2.
- .... *Entremés de Diego Moreno. Parte primera*. En Ignacio Arellano & Celsa Carmen García Valdés eds. *Teatro completo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011: 318-340.
- . *La polilla de Madrid*. En Ignacio Arellano & Celsa Carmen García Valdés eds. *Teatro completo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011. 436-459.
- Quiñones de Benavente, Luis. *Entremés famoso: Las burlas de Isabel*. En Emilio Cotarelo y Mori ed. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Granada: Universidad de Granada, 2000. II: 620-623 (1<sup>a</sup> ed. 1911).
- Tropé, Hélène. “Les controverses autour de la saignée dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles”. En Élisabeth Belmas, Costanza Jori, Corinne Lucas Fiorato, Sarah Pech-Pelletier, Stanis Perez, Jennifer Ruimi, Hélène Tropé (eds.). *Figures du Sang dans l'Europe moderne : symboles, sciences, sociétés*. Dijon: Orbis Tertius, 2022a. 213-225.
- . “El lenguaje erótico en algunos entremeses españoles de los siglos XVI y XVII”. En Fine Ruth, Florinda F. Goldberg, Or Hasson eds. *Mundos del hispanismo, una cartografía para el siglo XXI*. Madrid – Frankfurt : Iberoamericana – Vervuert, 2022b.
- [https://www.iberamericana-vervuert.es/capitulos/07\\_38\\_9783968693002\\_cap119.pdf](https://www.iberamericana-vervuert.es/capitulos/07_38_9783968693002_cap119.pdf)
- . “L'opiniâtre saignée et la sagesse d'un barbier dans l'intermède *La porfiada sangría y discreción de un barbero* (XVIII<sup>e</sup> siècle)”. En Julia Castiglione & Anna Sconza eds. *Regards croisés. Lire, voir, écouter les arts, le théâtre et la nouvelle, de la Renaissance*

- au XXI<sup>e</sup> siècle. Mélanges en l'honneur de Corinne Lucas Fiorato*. Paris: Université Sorbonne Nouvelle, 2025. 129-138.
- Vasvári, Louise O. "Glosses on the vocabu(r)lario of the *Celestina* : II. El dolor de muelas de Calisto". *The Bulletin of Hispanic Studies* 86.1 (2009): 170-181.
- Vega García-Luengos, Germán. "Teatro e Imprenta en Sevilla durante el siglo XVIII: Los entremeses sueltos." *Separata de "Archivo Hispalense"* 226 (1991): 47-99.
- Vega García-Luengos, Germán, Fernández Lera, Rosa, Rey Sayagués, Andrés del, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*. Kassel: Reichenberger, 2001. Vol. 3.

## Criterios de transcripción y traducción

## Transcripción

Para la reproducción del texto del *Entremés: La porfiada sangría y discreción de un barbero* que se ofrece en la versión digital de la edición príncipes de D. Diego López de Haro, conservada en la BNE bajo la signatura T1137724: Biblioteca Digital Hispánica, <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000255100&page=1> se han seguido las normas siguientes:

Se ha actualizado la ortografía siempre que no afecte a la fonética; por lo tanto, se ha modernizado el uso de la *b* y *v* (hubiera-hubiera), *c* (cuartos-cuartos), *j* (Xarama-Jarama), *ñ* (demoños-demonios), *u* y *v* (vn-un; compvuesto-compuesto), *y* (mui-muy); *ph* y *f* (metaphora-metáfora). De igual modo, se ha singularizado el empleo de la ese doble (seso-seso), pero se mantienen formas como *estraña* por reflejar la pronunciación de la época.

Se han modernizado la puntuación, acentuación y uso de mayúsculas. Se ha actualizado la grafía y se han juntado o separado las palabras según el uso moderno (bien venido-bienvenido). Se han desecho las abreviaturas; se han puesto en líneas distintas los parlamentos de diferentes personajes cuando integran fragmentos de un solo verso; se han numerado los versos y se han indicado los apartes con paréntesis.

Asimismo, en las notas al texto, se han actualizado las grafías y la puntuación de las definiciones dadas por los diccionarios de la época.

## Traducción

Con el propósito de permanecer lo más fiel posible al texto, la traducción se realiza verso por verso, procurando, en la medida de lo posible, conservar la estructura métrica del original, sin someterse, sin embargo, a un ritmo rígido que pudiera ocasionar inexactitudes relevantes.

Se ha decidido, de manera deliberada, traducir a un francés moderno, sin renunciar, empero, a conferir a la traducción un aire clásico, con la intención de recrear, en lo posible, la esencia del texto original del siglo XVIII.

**Sinopsis de la versificación**

Versos	Estrofas	Nº de versos	Porcentaje
1-22	Silva de endecasílabos pareados	22	7%
23-134	Romance en e – o	112	36%
135-154	Silva de endecasílabos pareados	20	6%
155-298	Romance en e – o	144	46%
299-314	Canción en seguidillas (alternancia de heptasílabos y de pentasílabos)	16	5%
	Total	314	100%

## Resumen general

Estrofas	Nº de versos	Porcentaje	Pasajes
Silva de endecasílabos pareados	42	13%	2
Romance en é – o	256	82%	2
Canción en seguidillas	16	5%	1

**ENTREMÉS:**  
**LA PORFIADA SANGRÍA Y DISCRECIÓN DE UN BARBERO**

Compuesto por un ingenio de la ciudad de Segovia.

Personas que hablan en él.  
Un barbero.                      Una enferma.  
Un amigo suyo.              Su marido.              Una criada.

[sello] Adquirido por el  
gobierno en 1863.

*Salen el barbero y el amigo*

BARBERO	Oh, ¡amigo del alma! Bienvenido.	
AMIGO	Llegar más presto es cierto no he podido; ya me tenéis aquí. Decid ahora, ¿qué es lo que se ha ofrecido a aquesta hora? Porque es tan de mañana, (aquí encaja el cantar <sup>10</sup> de la Aldeana <sup>11</sup> ) que a novedad estraña lo atribuyo; decidme, ¿qué se ofrece?	5
BARBERO	Ya concluyo: yo solicito, amigo (estadme atento), referiros el más gracioso cuento que puede imaginarse, de que reír se puede hasta hartarse el hombre más severo que hayan visto los siglos.	10
AMIGO	Ya le <sup>12</sup> espero.	
BARBERO	Es, pues, que una mujer impertinente, sin achaque ninguno, sin accidente, porfía en que he de hacerla <sup>13</sup> una sangría.	15
AMIGO	Sin duda, esa mujer tiene manía <sup>14</sup> .	
BARBERO	Es imposible que otra cosa sea, según por ella tiene la pelea.	20
AMIGO	¿Pues qué razón gobierna su talento <sup>15</sup> ?	
BARBERO	Ya lo sabréis si me escucháis atento; porque las muelas le duelen, se queja con bravo exceso.	

<sup>10</sup> Errata en el impreso de López de Haro: “cantat”.

<sup>11</sup> El verso anterior evoca la letra de la canción popular española “¿Dónde vas, Mariquilla?”, cuyo inicio dice: “¿Dónde vas, Mariquilla, tan de mañana?”. No obstante, es probable que la referencia aluda en realidad a la canción “Estávase la aldeana”, compuesta por Juan Blas de Castro, músico y compositor de la corte de Felipe III. Asimismo, la segunda copla de esta pieza guarda cierta semejanza con el verso citado: “¡Qué mal hizo en irse / tan de mañana, / si a la media noche / venir pensaba!”.

<sup>12</sup> Leísmo. Ya lo espero: espero escuchar el relato.

<sup>13</sup> Laísmo.

<sup>14</sup> Manía: ‘Enfermedad de la fantasía que la altera y desordena, fijándola en una especie, sin razón ni fundamento’ (Autoridades, 1734).

<sup>15</sup> Talento: aquí, en el sentido de voluntad.

AMIGO	Será una cosa de locos.	25
BARBERO	Es para perder el seso, y está criando una niña.	
AMIGO	¿Y está muy flaca?	
BARBERO	En extremo; está sin erisipela <sup>16</sup> , sin flemón <sup>17</sup> , sin crecimiento <sup>18</sup> , sin dolor, sin tabardillo <sup>19</sup> , sin causa urgente, en efecto, para poderarla <sup>20</sup> sangrar; y, aunque diversos remedios la <sup>21</sup> he dado para curarse	30
	(que a todos va bien con ellos), no ha querido hacer ninguno, que se encapricha diciendo que la sangría ha de ser el más eficaz remedio, y que es todo patarata <sup>22</sup> , y gastar en vano el tiempo.	35
AMIGO	Pues, en tal caso, ¿qué haréis?	
BARBERO	Ya veréis, por el efecto, lo que para esta quimera ha prevenido mi ingenio; mas la mujer viene aquí. Tened en todo silencio.	40 45

*Sale la mujer con un trapo revuelto a las muelas.*

MUJER	No hay mayor flema <sup>23</sup> en el mundo que la que gasta el barbero. Señor Maestro, ¿a qué aguarda? ¿Para cuándo ha de ser esto? ¿En qué piensa o en qué entiende? No les dé Dios a los perros tan gran trabajo como este: ¿No ve que me estoy muriendo?	50 55
-------	--	----------

<sup>16</sup> Erisipela: ‘Inflamación y encendimiento, producido de sangre extravenada entre el cutis y la carne’ (Autoridades, 1732).

<sup>17</sup> Flemón: ‘En la cirugía significa una inflamación dura, con dolor y calor, y a veces con pulsación y bermejura, que se hace de la sangre natural y loable, que acude a alguna parte, especialmente a la boca, con más abundancia de lo que se ha menester: lo que también acontece habiendo algunas heridas o llagas’ (Autoridades, 1732).

<sup>18</sup> Crecimiento: excrecencia.

<sup>19</sup> Tabardillo: ‘Enfermedad peligrosa, que consiste en una fiebre maligna, que arroja al exterior unas manchas pequeñas como picaduras de pulga, y a veces granillos de diferentes colores: como morados, cetrinos, etc.’ (Autoridades, 1739).

<sup>20</sup> Poderarla (esto es, *poderla*): errata que aparece tanto en la versión de Diego López de Haro como en la de Joseph (o José) Padrino.

<sup>21</sup> Laísmo.

<sup>22</sup> Patarata: ‘Ficción, mentira o patraña’ (Autoridades, 1737).

<sup>23</sup> Flema: ‘Pereza, lentitud, demasiada tardanza en las operaciones’ (Autoridades).

BARBERO	Háganla <sup>24</sup> unas fregaciones <sup>25</sup> .	
MUJER	¡Qué lindo despacho! Bueno, ¿no conoce que la leche se retirará con eso?	60
	A este barbero, señores, le falta el conocimiento.	
AMIGO	Bien puede eso remediarse.	
MUJER	¿Cómo?	
BARBERO	Buscando un lechero.	
AMIGO	Yo lo seré, por servirla.	65
MUJER	Bien ha dicho, ese remedio puede llevarle a Jarama <sup>26</sup> .	
	¡Qué lindo entretenimiento para quien está que rabia! Señor barbero, ¿qué hacemos?	70
BARBERO	Cueza un poco de vinagre con perejil.	
MUJER	Que no quiero; la sangría es lo que importa.	
AMIGO	Señora, aqueste remedio es bueno.	
MUJER	¿No considera, que causa desabrimiento <sup>27</sup> , y que se pierden las ganas de comer? ¡Qué lindo cuento!	75
BARBERO	Pues, si la sangro, haga cuenta que se ha tocado a degüello <sup>28</sup> .	80
MUJER	Calle usted, que no lo entiende; yo tengo experiencia desto; la sangría en mí es lo mismo que sorberme un par de huevos <sup>29</sup> .	
AMIGO	De gallina carretera. <sup>30</sup>	85
MUJER	Para usted es el mundo entero,	

<sup>24</sup> Laísmo.

<sup>25</sup> Fregación: ‘La acción de fregar o estregar alguna cosa’ (Autoridades). “Fregaciones” ha derivado en “friegas” (como en “dar unas friegas”) que significa frotar una zona del cuerpo malherida (por un golpe o una inflamación) con algún ungüento o líquido. Es una forma tradicional de aliviar las contusiones y lo que sugiere el verso es que la mujer se frote la muela dolorida con algún producto (se solía usar alcohol de hierbas, por ejemplo, por su poder anestésico).

<sup>26</sup> Manera exagerada de decir “llevarla muy lejos”.

<sup>27</sup> Desabrimiento: ‘desazón o disgusto’ (Autoridades, 1732).

<sup>28</sup> Degüello: ‘[...] llevar al degüello, [...] destruir, aniquilar y sufocar a alguna persona’ (Autoridades, 1732); “Tocar a degüello” (Autoridades, 1737) designa, en la caballería, la señal de ataque. En los siglos XVII y XVIII circuló en contextos militares y taurinos y, en la dramaturgia, adquirió un sentido figurado de acción drástica y definitiva, como en *Los bandos de Lavapiés* (v. 72) de Ramón de la Cruz. Funciona aquí como hipérbole dramática, enfatizando la irrevocabilidad de la sangría que solicita la mujer.

<sup>29</sup> Hipérbole cómica mediante la cual la mujer, con un posible doble sentido sexual —muy propio del entremés— expresa que aquello que para otros sería doloroso o temido a ella le resulta placentero y fácil.

<sup>30</sup> “Gallina”, en el lenguaje popular, podía aludir a una mujer audaz y experimentada, con cierta ligereza o audacia; “carretera”, a una mujer libre y concedora de la vida. El comentario jocoso del amigo enfatiza irónicamente la astucia y la picardía de la mujer ante la situación potencialmente delicada o dolorosa de la sangría.

AMIGO	pues gasta tan buena chanza. <sup>31</sup> (Para ella es el regodeo). <sup>32</sup> ¿No ve, señora, que está como pescada abadejo <sup>33</sup> , y que con eso a la niña le quita el mantenimiento?	90
MUJER	Miren la dificultad tan grande que me ha propuesto. ¿Pues para qué hay en el mundo bizcochos y vino bueno? Yo sé muy bien regalarme. ¿Piensa que yo no me quiero?	95
AMIGO	¡Qué palos! Todos de un lado. <sup>34</sup>	100
MUJER	¡Ay, qué dolor tan tremendo! Mas que al señor le parece que vengo para bureo. <sup>35</sup>	
BARBERO	Pues si está sin calentura...	105
MUJER	¿Ahora me sale con esto? <i>À part.</i> (Él no cree que estoy aquí padeciendo mil tormentos; si es que no quiere sangrarme, yo llamaré otro barbero).	
BARBERO	En fin, ¿ha de ser sangría?	110
MUJER	Sí, señor, sangría quiero; sangría es lo que procuro, sangría es lo que pretendo, sangría es lo que ha de ser, y sangría es mi remedio.	
BARBERO	Pues vase <sup>36</sup> presto a casa y desnúdese muy presto; presto se meta en la cama, y el agua calienten presto; presto cabezal <sup>37</sup> y venda, una luz también muy presto; y esto presto prevenido, se hará la sangría presto.	115       120

<sup>31</sup> Chanza: broma. La expresión revela un juego irónico: el aparente elogio —“mundo entero”— funciona como una máscara del sarcasmo, una manera de desarmar con humor la vanidad del interlocutor.

<sup>32</sup> Aparte del amigo, pronunciado en voz baja o al público, que se desmarca del diálogo y, con tono de ironía o de resignación, comenta con distancia cómplice el gusto de la mujer por la burla. Puede indicar que la mujer no ve (o no quiere ver) el peligro real que entrañaba una sangría. Equivale a “para ella esto es una broma, no tiene importancia”.

<sup>33</sup> Pescada abadejo: pescado de carne blanca y tierna; símil humorístico que indica la debilidad de la mujer y su incapacidad para amamantar.

<sup>34</sup> Palos: término usado en sentido figurado para referirse a reproches o críticas. El amigo comenta, con tono de sorpresa o queja, que la mujer está lanzando muchos “golpes” verbales, y que todos apuntan en la misma dirección, es decir, contra una misma persona o tema.

<sup>35</sup> Bureo: entretenimiento, diversión.

<sup>36</sup> Vase” es una forma arcaica (siglos XVI-XVIII) del imperativo (o a veces del presente de indicativo usado con valor imperativo), equivalente a “váyase” en el español actual.

<sup>37</sup> Cabezal: ‘El paño pequeño de lienzo, redoblado varias veces, que se pone sobre la sangría para que no salga la sangre, se asegura atándolo con la venda.’ (Autoridades, 1729).

MUJER	Esta presteza me agrada. <i>Vase.</i>	
BARBERO	Esta presteza prometo. Esta sangría ha de ser del modo que los conceptos de los ciegos y los sordos.	125
AMIGO BARBERO	La metáfora no entiendo. No ha de ser vista ni oída, porque ha de ser en supuesto. ¡Bravo rato nos espera!	130
AMIGO BARBERO	Así lo estoy entendiendo. Vamos, que el no malograrle <sup>38</sup> consiste en no perder tiempo.	
	<i>Vanse los dos, y sale el marido.</i>	
MARIDO	Esta mujer <sup>39</sup> me tiene atorrillado <sup>40</sup> , las patas y los pies me ha quebrantado; por hacer lo que manda, puede poner al diablo una demanda <sup>41</sup> . Sángrese con Mahoma, aunque <sup>42</sup> se muera, que me tiene atronada <sup>43</sup> la mollera.	135    140
	¡Pues qué! Si se encoraja <sup>44</sup> ... En todo me barbulla <sup>45</sup> y me baraja <sup>46</sup> . ¡Oh, Barrabás <sup>47</sup> se lleve a todas ellas! Viruelas, sarna, tiña y muermo <sup>48</sup> en ellas, para sola una cosa es la mujer en casa provechosa; mas, ¿si lo habrá entendido <sup>49</sup> ?	145

<sup>38</sup> Leísmo. Que el no malograrlo.

<sup>39</sup> Errata en la versión impresa por López de Haro: “muser”.

<sup>40</sup> *Atorrillado*: no se documenta como forma normativa en los repertorios lexicográficos de los siglos XV–XVIII (Nebrija; Covarrubias; *Autoridades*). Deriva probablemente de *tornillo* o de *atornillar*, con alteración fonética que convierte *atornillar* en *atorrillar*, frecuente en el habla popular del siglo de oro (metátesis o asimilación de /n/ por /r/). Puede considerarse licencia poética del autor, adaptando el habla viva mediante metaplasmos o deformaciones populares (véase infra, v. 138: “*diabro*” por “*diablo*”). En el contexto del verso significa sujeto o dominado, con matiz humorístico de marido amansado.

<sup>41</sup> Por salirse con la suya es capaz de demandar al mismo diablo

<sup>42</sup> En la versión impresa por López de Haro, “aunq”.

<sup>43</sup> Atronar: ‘Hacer mucho ruido, y tan recio, que en cierto modo aturda y confunda el sentido de oír lo que se habla: como el que resulta del tronido que causa el rayo cuando rompe la nube, o el sonido grande de las piezas de artillería disparadas’ (*Autoridades*, 1726).

<sup>44</sup> Encorajar: ‘Poner coraje, animar o excitar el ánimo; o también enojar o irritar a alguien’ (*Autoridades*).

<sup>45</sup> Barbullar: ‘Hablar vana y atropelladamente, a borbotones, y metiendo mucha bulla y parola’ (*Autoridades*, 1726).

<sup>46</sup> Barajar: ‘Reñir, contender, tener pendencias y altercar’ (*Autoridades*, 1726).

<sup>47</sup> Barrabás: Personaje del Nuevo Testamento, condenado a ser crucificado por un asesinato colectivo, y a quien la muchedumbre y Poncio Pilatos indultaron en lugar de Jesús.

<sup>48</sup> Muermo: ‘Enfermedad que da a las bestias, procedida de reumas que caen del cerebro al pecho, y causan tos, falta de respiración y otros accidentes, parecidos a los que padecen las personas que tienen romadizo o catarro’ (*Autoridades*, 1734).

<sup>49</sup> Entender: ‘Se toma también por oír, percibir lo que se habla o dice, comprenderlo y hacerse capaz de ello [...]’ (*Autoridades*, 1732).

Porque esta de un lechón tiene el oído.  
 Pero así quedo libre de esta lucha.  
 Válgale Bercebú a quien me escucha; 150  
 ¡Mal año para ella y para todas!  
 ¿Quién pudiera tener setenta bodas  
 para así despacharlas brevemente  
 y en el mundo no hubiera tan ruin gente<sup>50</sup>!

*Salen<sup>51</sup> el barbero y el amigo.*

BARBERO Dios sea en aquesta casa. 155  
 MARIDO Sea, y reseca por cierto,  
 que bien lo hemos menester.  
 AMIGO ¿Pues por qué?  
 MARIDO ¡Qué bueno es eso!  
 ¿Pues donde hay una mujer  
 falta un diablo?  
 BARBERO No diga eso. 160  
 MARIDO ¿Pues ellos y ellas no son  
 los demonios mismos<sup>52</sup>?  
 AMIGO Hermano, mire cómo habla.  
 MARIDO Válgale Dios, no gangueo<sup>53</sup>  
 BARBERO Déjese de ceremonias, 165  
 y vamos a lo que vengo:  
 ¿está todo prevenido?  
 MARIDO Prevenido está y compuesto.  
 BARBERO Llame acá fuera la moza.  
 MARIDO Salga la moza, por cierto. 170  
 ¡Ha, Lucigüela! Muchacha,  
 sal aquí, sal al momento.

*Sale la moza.*

MOZA Aqueso de sal aquí,  
 solo se dice a los perros.  
 BARBERO ¿Qué hace tu ama? ¿Está en la cama? 175  
 MOZA ¡Qué linda flema, por cierto!  
 Está que la lleva el diablo,  
 a usted espera por momentos.  
 AMIGO Oyes, niña, no echas pullas,  
 mira que no hablas con lerdos. 180  
 BARBERO ¿Hay una poca<sup>54</sup> de almagre<sup>55</sup>?  
 MOZA No sé.  
 MARIDO ¿Quién ha de saberlo?

<sup>50</sup> Errata en la edición impresa por López de Haro: “sente”.

<sup>51</sup> En la edición de López de Haro: “Sale” en vez de “Salen”.

<sup>52</sup> Hexasilabo.

<sup>53</sup> Ganguear: ‘Hablar tapadas las narices’ (Autoridades, 1734).

<sup>54</sup> “una poca”: forma popular y coloquial.

<sup>55</sup> Almagre: ‘Tierra roja que se halla en las minas, de que se hace pintura de color encarnado’ (Autoridades).

MOZA	El cochino de la viuda. ¿Él no le untó allá dentro <sup>56</sup> ?	
AMIGO	La mozuela no es de ogaño <sup>57</sup> .	185
MARIDO	Ansí, está en el aposento, sácalo.	
BARBERO	Y de camino saca el agua <sup>58</sup> y el barreño.	
MOZA	Así se enfriará un poco, porque cuece que es contento.	190
	<i>Vase.</i>	
BARBERO	Porque no se nos desmaye, traiga un pedazo de lienzo para teparla <sup>59</sup> los ojos.	
MARIDO	Por ello voy en un vuelo.	
	<i>Vase.</i>	
BARBERO	Ahora empieza la fiesta, desde aquí estad vos atento, que tendréis un muy buen rato.	195
AMIGO	De vuestro ingenio lo infiero.	
	<i>Sale la moza con el barreño y el almagre.</i>	
MOZA	Ya está aquí el agua y almagre.	
	<i>Sale el marido con el lienzo.</i>	
MARIDO	Y aquí está también el lienzo.	200
	<i>Toma el barbero el almagre y échalo en el agua.</i>	
BARBERO	Ya el agua está enalmagrada.	
MOZA	¿Y para qué es este enredo?	
BARBERO	Calle, y no sea bachillera.	
MOZA	¿Es albéitar <sup>60</sup> o barbero?	
BARBERO	Seré lo que ella quisiere.	205
MOZA	Porque el herrador hace eso cuando sangra a los rocines.	
BARBERO	Calla, demonio,	
MOZA	Reviento	

<sup>56</sup> El pasaje puede interpretarse en dos niveles: literal, como la búsqueda de almagre junto al cochino enlodado de una viuda conocida por ellos; y figurado, donde “cochino” funciona como eufemismo sexual, reforzado por “¿Él no le untó allá dentro?”. Esta doble lectura genera humor escatológico y sexual sin mencionarlo directamente. “No es de ogaño” sugiere que no es inexperta, reforzando el doble sentido y el humor sexual.

<sup>58</sup> Mezclada con el almagre, el agua proporciona el aspecto líquido de la sangre falsa.

<sup>59</sup> Laísmo.

<sup>60</sup> Albéitar: profesional que sangraba y cuidaba caballos; aquí la moza confunde su oficio con el del barbero, reforzando el juego de roles y el humor del diálogo.

BARBERO por saber qué historia es esta.  
Ahora importa el silencio;  
yo he de fingir que la sangro,  
y ambos ayuden mi intento,  
que en esto la<sup>61</sup> va la vida,  
y a mí la opinión.

210

MARIDO ¿No menos?

215

BARBERO Hágase lo que usted manda,  
como en la tierra, en el suelo<sup>62</sup>.  
En habiéndola vendado  
has de meter el barreño,  
porque si no es desta suerte,  
no vale nada lo hecho.

220

MOZA Harelo como usted manda.  
BARBERO Pues vamos al aposento.

*Vanse los dos.*

AMIGO ¿Viose cosa más graciosa?  
MOZA ¿Hay más estraño embeleco<sup>63</sup>?  
AMIGO Ya la<sup>64</sup> ha vendado los ojos.  
MOZA Pues ahora entre el barreño.

225

*Vase, llevándose el barreño.*

AMIGO ¿No hay más que ver en el mundo?  
¿Quién vio tan raro suceso?

*Mirando al vestuario.*

¡Vive Dios, que no ha hecho el diablo  
lo que está haciendo el barbero!

230

Del mismo modo la baña  
que hiciera para el efecto;  
la lanceta ha prevenido;  
¿en qué ha de parar aquesto?  
Y la da<sup>65</sup> con las cañuelas<sup>66</sup>  
un bravo pellizco.

235

*Dentro la mujer.*

MUJER

Quedo<sup>67</sup>

<sup>61</sup> Laísmo. Que en esto le va la vida.

<sup>62</sup> Parodia de la fórmula litúrgica “así en la tierra como en el cielo”, mezclando humorísticamente lo sagrado con lo profano.

<sup>63</sup> Embeleco: engaño o artificio; expresa asombro ante lo absurdo con tono burlesco.

<sup>64</sup> Laísmo. Ya le ha vendado.

<sup>65</sup> Laísmo.

<sup>66</sup> Lanceta / cañuelas: instrumentos del barbero usados aquí con efecto cómico; la lanceta sirve para practicar incisiones y las cañuelas son pequeñas pinzas con las que se da un pellizco.

<sup>67</sup> Despacio, poco a poco.

el tobillo me atraviesa;  
mas, ¿que me ha picado el nervio?

*Dentro.*

BARBERO Calle, y meta el pie en el agua,  
que todo eso es puro miedo. 240  
MUJER ¡Gran sangría!

*Dentro.*

MARIDO ¡Prodigiosa!  
MUJER Cual va la sangre saliendo,  
se va quitando el dolor;  
gracias a Dios, que con esto,  
sabrán que lo que yo digo 245  
tiene fijo fundamento.

AMIGO Bien, por Dios. ¡Qué lindamente  
la maraña<sup>68</sup> se ha dispuesto!

MUJER Ya el dolor de todo punto  
se me ha quitado.

AMIGO ¡Qué bueno! 250  
Ya le está ligando el pie.  
La obra acabó. *Laus Deo*<sup>69</sup>.

*Salen el marido y el barbero.*

MARIDO Juro<sup>70</sup> a Dios, que me ha alegrado  
el diablo del embeleco.

BARBERO Si hubiera sido en un brazo,  
estábamos muy a riesgo 255  
de echar a perder la obra.

AMIGO Muy lindamente se ha hecho.  
BARBERO Dígala ahora, que si quiere  
vestirse un poquito.

MARIDO Presto 260  
haré yo que se levante.  
¡Hola, mujer!

MUJER ¿Qué tenemos?

MARIDO ¿Quiere vestirse un poco?

MUJER ¿Está loco? ¿Está sin seso?

MARIDO ¿No ha visto lo que ha pasado? 265

Claro está, pues, y aun por eso;  
salid acá, no tengáis pena,  
que no hay de qué tener miedo.

MUJER El hombre está dado al diablo.

<sup>68</sup> Maraña: enredo, monte bajo e impracticable. Se toma aquí en sentido figurado tanto de los apósitos utilizados para restañar la herida como del engaño lioso del que la mujer es víctima.

<sup>69</sup> *Laus Deo*: “Alabado sea Dios”; indica la conclusión de la acción con un matiz humorístico.

<sup>70</sup> Errata en la versión impresa por López de Haro (“Suro”).

MARIDO	Vos estáis de mal pergeño <sup>71</sup> ; no se os irá la sangría.	270
MUJER	¿Cómo no?	
MARIDO	Yo os lo prometo.	
BARBERO	Está ligada muy bien.	
MARIDO	Con el fornido pellejo <sup>72</sup> ; salid acá, que si me enojo os he de moler los huesos; salid acá, que os está bien; salid acá.	275
	<i>Al paño<sup>73</sup> la mujer.</i>	
MUJER	Malo va esto.	
	<i>Sale cojeando, atada la venda al pie.</i>	
	¿Vos me queréis enterrar? No os veréis en ese espejo.	280
MARIDO	¡Malos años para vos! Quitaos esa venda presto, que no se os irá la sangre; y ahora con este leño, os haré yo la sangría en los lomos.	285
AMIGO Y BARBERO	¡Quedo, quedo!	
MUJER	¿Luego no se me ha sangrado?	
AMIGO	No, señora.	
BARBERO	Ni por pienso <sup>74</sup> .	
MARIDO	¿Qué sangría, ni ocho cuartos <sup>75</sup> ? Que estos son enredos vuestros.	290
MUJER	El susto de la sangría me quitó el dolor.	
BARBERO	Me huelgo; y, pues tan bien se ha logrado, para que queden contentos, hagamos un baile al punto.	295
MARIDO	Pues, norabuena, bailemos.	
	Moza, llama a los vecinos.	
MOZA	Ya están todos acá dentro.	

<sup>71</sup> *Pergeño*: disposición o talante. En *Autoridades* (1737) se define como ‘traza o disposición de la persona’, de donde la expresión *mal pergeño* que significa mal humor o mal genio.

<sup>72</sup> No se ha hablado de “*pellejo*” hasta ahora, sino de “*lienzo*” y “*cabezal*”. La aparición de “*pellejo*” parece motivada por la rima, aunque su sentido remite al “*cabezal*”.

<sup>73</sup> *Al paño*: ‘Frase usada en los teatros de comedias, que se dice del que está a la cortina que cubre el vestuario, como en escucha; y por extensión se dice en otras ocasiones’ (*Autoridades*, 1726).

<sup>74</sup> “Ni por pienso”: locución adverbial que, según el *Autoridades*, se utiliza para indicar que algo está tan lejos de suceder que ni siquiera se ha considerado en el pensamiento.

<sup>75</sup> “Ni ocho cuartos”: locución coloquial usada en el Siglo de Oro para expresar enfáticamente la negación o la imposibilidad de algo; equivale a “nada en absoluto” o “ni remotamente”. En el contexto del verso, el personaje descarta por completo la idea de que la sangría haya ocurrido.

MUJER ( <i>cantado</i> )	Del barbero el ingenio todos alaben, que es tan diestro, que sangra sin sacar sangre <sup>76</sup> .	300
--------------------------	---	-----

*Repitan esta copla bailando.*

MARIDO	Porque nunca se olviden tales sangrías, asentarlo en la margen de las costillas <sup>77</sup> .	305
--------	--	-----

*Repitan.*

BARBERO	Fenezcamos el baile, pidiendo todos el perdón de los yerros al auditorio.	310
---------	--	-----

MOZA	Y el perdón el poeta pide rendido, si el acierto a serviros no ha conseguido.	
------	--	--

*Repitan esto bailando.*

Con licencia: En Sevilla, en la imprenta castellana y latina de D. Diego López de Haro, impresor y librero de la Reina Nuestra Señora, en calle de Génova.

---

<sup>76</sup> Errata en la versión impresa por D. Diego López de Haro (“sangra” en vez de “sangre”).

<sup>77</sup> “Asentarlo en la margen / de las costillas”: “asentar”, es decir, ‘registrar o dejar constancia de algo’, como se indica en *Autoridades* (1726). En el contexto del verso, el autor añade un matiz humorístico: el marido, que mantiene malas relaciones con su esposa, propone literalmente asentar las sangrías en las costillas de ella, jugando con la idea de darle de palos para que aprenda la lección.

## Traducción francesa

## INTERMÈDE :

*L'OPINIÂTRE SAIGNÉE ET LA SAGESSE D'UN BARBIER*

Composé par un bel esprit de la ville de Ségovie.

## Personnages

Un barbier.  
 Un ami.  
 Une femme malade.  
 Son mari.  
 Une servante.

*Entrent le barbier et l'ami.*

*Barbier*  
*L'ami*

Oh ! Mon très cher ami, soyez le bienvenu.  
 Je n'ai pu venir plus tôt, en vérité ;  
 me voici enfin devant vous, dites-moi donc  
 quelle affaire vous presse à si matinale heure.  
 Il est si tôt encore...

*(Ici s'insère le chant de la Villageoise)*

Je tiens cela pour quelque  
 nouvelle singulière.

*Barbier*

Dites-moi, que se passe-t-il ?

J'en viens au fait.

Ami, prêtez vive attention :

je vais vous conter l'histoire la plus plaisante  
 que l'on puisse imaginer,  
 et qui ferait rire jusqu'au plus sévère  
 des hommes qu'ait connu le monde.

*L'ami*

Je suis tout oreille.

*Barbier*

Sachez donc qu'une femme importune,  
 sans mal véritable ni accident aucun,  
 s'obstine à vouloir que je lui fasse une saignée.

*L'ami*

Cette femme est sans doute hors de sens.

*Barbier*

Il ne saurait en être autrement,  
 tant elle en fait une affaire capitale.

*L'ami*

Quelle raison gouverne donc son entendement ?

*Barbier*

Écoutez, et vous le saurez :

elle se plaint de douleurs aux dents,  
 et s'en lamente avec excès.

*L'ami*

C'est pure folie.

*Barbier*

À en perdre le jugement !

Et de plus, elle allaite une petite fille...

*L'ami*

Est-elle fort amaigrie ?

*Barbier*

Extrêmement.

Elle n'a ni érysipèle,  
ni phlegmon, ni tumeur,  
ni douleur, point de typhus,  
aucune urgence en vérité  
qui justifie de la saigner.  
Et bien que je lui aie prescrit  
divers remèdes éprouvés  
dont d'autres tirent grand profit,  
elle les a tous refusés,  
s'obstinant à dire  
que la saignée seule sera  
remède souverain,  
et que tout le reste n'est que baliverne  
et temps perdu.

*L'ami*

Que résolvez-vous donc de faire ?

*Barbier*

Vous en jugerez par l'effet  
de ce que mon esprit a conçu  
pour satisfaire cette chimère.  
Mais la voici qui vient :  
silence, je vous prie !

*Entre la femme, un linge pressé contre la mâchoire.*

*Femme*

Il n'est point au monde de flegme plus épais  
que celui de ce barbier !  
Maître, qu'attendez-vous donc ?  
Quand cela sera-t-il fait ?  
À quoi songez-vous ?  
Que Dieu n'inflige à nul mortel  
semblable mal de chien !  
Ne voyez-vous pas que je me meurs ?

*Barbier*

Quelques frictions feraient fort bien l'affaire.

*Femme*

Le beau remède que voilà !

Ignorez-vous  
que cela tarirait mon lait ?

À ce barbier, messieurs,  
il manque le bon sens.

*L'ami*

Il se pourrait pourtant y remédier.

*Femme*

Comment donc ?

*Barbier*

En allant quérir un laitier.

*L'ami*

Je me ferai laitier, pour vous servir.

*Femme*

Eh bien voyons !  
Autant courir le diable vauvert.  
Belle plaisanterie  
pour qui souffre le martyre !

*Barbier*

Monsieur le Barbier, que faisons-nous ?

Faites bouillir un peu de vinaigre  
avec du persil.

*Femme*

Je n'en veux point !  
La saignée seule m'importe.

*L'ami* Madame, ce remède est pourtant excellent.  
*Femme* Ne voyez-vous pas  
qu'il suscite le dégoût,  
et ôte toute envie de manger ?  
Voilà un beau conte !

*Barbier* Sachez que si je vous saigne,  
ce sera une vraie boucherie.

*Femme* Taisez-vous, vous n'y entendez rien !  
J'ai de l'expérience de ces choses :  
pour moi, la saignée,  
c'est comme gober deux œufs...  
...de poule errante.

*L'ami* Pour vous, le monde entier  
*Femme* n'est qu'un sujet de raillerie.

*L'ami* *À part.* (Cela n'amuse qu'elle !)  
Ne voyez-vous pas, madame,  
que vous êtes sèche comme morue,  
et que vous privez ainsi  
votre enfant de nourriture ?

*Femme* Oh ! Le joli piège !  
Voyez-vous cela ?  
Pourquoi donc y aurait-il biscuits  
et bon vin au monde ?  
Je sais très bien me ménager.  
Croyez-vous que je ne m'aime point ?

*L'ami* *À part.* (Elle n'en démord pas,  
nous n'en viendrons jamais à bout.)

*Femme* Aïe ! Quelle terrible douleur !  
Et ce monsieur s'imagine  
que je viens ici pour m'amuser.

*Barbier* Mais puisque vous n'avez point de fièvre...  
*Femme* Et maintenant vous me dites cela ?  
*À part.* (Il ne voit donc point  
que je souffre mille tourments.  
S'il refuse de me saigner,  
j'irai quérir un autre Barbier !)

*Barbier* Enfin, saignée ou pas saignée ?  
*Femme* Oui, Monsieur, je veux une saignée.  
C'est la saignée que je demande,  
à la saignée que je prétends ;  
la saignée doit se faire,  
car la saignée est mon unique remède.

*Barbier* Alors allez vite chez vous,  
déshabillez-vous vite,  
mettez-vous vite au lit,  
et faites vite chauffer de l'eau ;  
préparez vite compresse et bandage,  
et allumez très vite de la lumière,  
et lorsque tout cela aura été bien vite préparé,  
on fera bien vite la saignée.

*Femme*

Cette diligence me plaît fort !

*Elle sort.**Barbier*

Je promets cette célérité.  
 Mais la saignée doit se faire  
 selon les règles  
 des aveugles et des sourds.

*L'ami*

Je n'entends point cette métaphore.

*Barbier*

Elle ne doit être ni vue ni entendue.  
 Elle sera feinte.

*L'ami*

Nous allons passer un bon moment !

*Barbier*

À présent, je comprends.  
 Si nous voulons parvenir à nos fins,  
 ne perdons point de temps.

*L'ami et le Barbier sortent. Entre le mari.**Mari*

Cette femme me trouble l'esprit ;  
 je me mets en quatre  
 pour faire tout ce qu'elle m'ordonne.  
 Qu'elle aille se plaindre au diable !  
 Qu'elle se fasse saigner chez Mahomet,  
 dût-elle y laisser la vie,  
 car elle me casse la tête.  
 Qu'elle s'emporte tant qu'elle voudra !  
 En tout, elle m'embrouille et me querelle.  
 Oh ! Que Barabbas les emporte toutes !  
 Variole, gale, teigne et morve sur elles !  
 Pour une seule chose,  
 la femme est utile en la maison ;  
 mais celle-ci l'a-t-elle jamais compris ?  
 Elle a l'oreille d'un porcelet.  
 Ainsi me voilà quitte de cette lutte.  
 Que Belzébuth soit juge de qui m'écoute!  
 Mal an pour elle et pour toutes !  
 Qui pourrait avoir soixante-dix nocés  
 pour ainsi les régler rapidement,  
 et qu'il n'y eût plus au monde si méchante gent !

*Entrent le barbier et l'ami.**Barbier*

Que Dieu veille sur cette maison.

*Mari*

Qu'il y veille, certes,  
 car nous en avons grand besoin.

*L'ami*

Et pourquoi donc ?

*Mari*

Quelle question !  
 Là où il y a femme,  
 le diable manque-t-il jamais ?

*Barbier*

Ne parlez point ainsi.

*Mari* Comment ? Hommes et femmes  
ne sont-ils pas tous démons incarnés ?

*L'ami* Mon ami, mesurez vos paroles.

*Mari* Dieu m'en soit témoin, je ne dis point de mal.

*Barbier* Laissons là ces discours,  
et venons droit à l'affaire.  
Tout est-il prêt ?

*Mari* Tout est prêt et bien ordonné.

*Barbier* Faites venir la servante.

*Mari* Soit. Qu'elle vienne.  
Hé ! Lucigüela, fillette,  
viens ici sur l'heure !

*Servante* Ce « viens ici », on ne le dit qu'aux chiens.

*Barbier* Que fait ta maîtresse ? Est-elle au lit ?

*Servante* Au lit ? Vous raillez !  
Elle se désespère  
et vous attend impatiemment.

*L'ami* Écoute, petite, ne sois point impertinente ;  
tu ne parles pas à des sots.

*Barbier* Y a-t-il un peu d'ocre rouge ?

*Servante* Je n'en sais rien.

*Mari* Qui donc le saurait ?

*Servante* Le cochon de la veuve.  
Ne s'y vautre-t-il pas chez elle ?

*L'ami* Cette servante n'est point d'hier.

*Mari* L'ocre est dans la pièce.  
Va le chercher.

*Barbier* Et chemin faisant,  
apporte aussi l'eau et le bassin.

*Servante* Ainsi se refroidira-t-elle un peu,  
car elle bout de belle humeur.

*Elle sort.*

*Barbier* Pour éviter qu'elle ne s'évanouisse,  
apportez un morceau de tissu  
afin de lui bander les yeux.

*Mari* J'y cours, j'y vole.

*Il sort.*

*Barbier* C'est ici que la fête commence.  
Dès à présent, tenez-vous sur vos gardes :  
vous allez goûter un fort plaisant divertissement.

*L'ami* Je le pressens à la vivacité de votre esprit.

*La servante rentre avec le bassin et l'ocre rouge.*

*Servante* Voici l'eau et l'ocre rouge.

*Le mari revient avec le morceau de tissu.*

*Mari* Et voilà le linge.

*Le Barbier verse l'ocre rouge dans l'eau.*

*Barbier* L'eau est à présent bien empourprée.  
*Servante* Et à quoi tend donc tout ce manège ?  
*Barbier* Taisez-vous, et ne faites point la péronnelle.  
*Servante* Êtes-vous barbier ou maréchal vétérinaire ?  
*Barbier* Je serai l'un ou l'autre, selon qu'il plaira.  
*Servante* Car ainsi procède le maréchal-ferrant  
 lorsqu'il saigne les rosses.  
*Barbier* Tais-toi, démon.  
*Servante* Je brûle d'envie  
 de connaître le fin mot de l'histoire.  
*Barbier* Il importe à présent de garder le silence.  
 Je dois feindre de la saigner,  
 et vous deux m'aidez en cette entreprise,  
 car il y va de sa vie  
 et de ma réputation.  
*Mari* Rien que cela ?  
 Que votre volonté soit faite,  
 sur la terre comme au sol<sup>78</sup>.  
*Barbier* Sitôt que tu lui auras bandé les yeux,  
 pose le bassin ;  
 car si tu ne procèdes pas de la sorte,  
 tout sera perdu.  
*Servante* Je ferai comme vous me l'ordonnez.  
*Barbier* Allons donc dans sa chambre.

*Ils sortent tous deux.*

*L'ami* Vit-on jamais chose plus plaisante ?  
*Servante* Y eut-il jamais supercherie plus étrange ?  
 On vient de lui couvrir les yeux.  
*Servante* Et maintenant, apportons le bassin.

*Elle sort avec le bassin.*

*L'ami* On aura tout vu en ce bas-monde.  
 Qui vit jamais pareille aventure ?

*Jetant un regard dans les coulisses.*

Grand Dieu ! Jamais le diable lui-même  
 n'osa faire ce que fait le barbier !  
 Il la baigne tout comme

<sup>78</sup> Parodie du « Notre Père », qui détourne la formule originale « Que votre volonté soit faite sur la Terre comme au Ciel ».

s'il devait la saigner tout de bon.  
 Il a sa lancette prête.  
 Où tout cela nous mènera-t-il ?  
 Et le voilà qui lui donne  
 un rude pinçon avec les canules.

*La femme, hors scène.*

*Femme*

Tout doux.  
 Vous me percez la cheville ;  
 m'auriez-vous piqué le nerf ?

*Le barbier, hors scène.*

*Barbier*

Taisez-vous et mettez le pied dans l'eau.  
 Tout ceci n'est que frayeur.

*Femme*

Quelle rude saignée !

*Le mari, hors scène.*

*Mari*

Prodigieuse !

*Femme*

À mesure que le sang s'écoule  
 la douleur se dissipe ;  
 grâce à Dieu, de la sorte,  
 on verra bien que ce que je dis  
 repose sur fondement assuré.

*L'ami*

*À part.* (Bien, par Dieu ! Comme l'imbroglio  
 s'est joliment dénoué !)

*Femme*

À présent la douleur  
 s'en est allée tout à fait.

*L'ami*

C'est fort bien !  
 Le pied est déjà ligaturé.  
 Ainsi s'achève la mise en scène. *Laus Deo.*

*Entrent le Barbier et le mari.*

*Mari*

Je jure devant Dieu que ce diable de stratagème  
 m'a grandement réjoui le cœur.

*Barbier*

Si l'essai eût été fait sur un bras,  
 nous eussions couru grand péril  
 de gâter toute l'œuvre.  
 L'affaire a été menée fort proprement.

*L'ami*

Demandez-lui maintenant  
 si elle veut bien se vêtir quelque peu.

*Mari*

Je vais m'employer à la faire lever,  
 et sans plus tarder.

Hé, femme !

*Femme*

Qu'est-ce donc ?

*Mari*

Voulez-vous à présent vous habiller un peu ?

*Femme* Êtes-vous hors de sens ? Sans cervelle ?  
N'avez-vous point vu ce qui vient d'advenir ?

*Mari* Je l'ai vu, certes, et pour cela même.  
Venez ici, ne craignez rien,  
il n'y a nul péril.

*Femme* *À part.* (Cet homme a perdu l'esprit).  
*Mari* Vous voilà bien troublée ;  
rassurez-vous, la saignée ne s'en ira point.

*Femme* Que dites-vous là ?

*Mari* Je vous en réponds.

*Barbier* La ligature tient ferme.

*Mari* Grâce à ce cuir robuste.  
Venez ici, car si je m'emporte,  
je vous romprai les côtes.  
Venez ici, tout est bien.  
Venez ici.

*La femme derrière le rideau.*

*Femme* *À part.* (Ceci tournera fort mal.)

*Elle entre en boitant, le pied bandé.*

Voulez-vous donc me mettre en terre ?  
Vous ne souffririez pas de vous voir en mon miroir !  
Maudit soyez-vous !

*Mari* Ôtez bien vite ce bandage,  
vous ne perdrez goutte de sang ;  
et maintenant, avec ce bâton,  
c'est moi qui vous ferai saignée  
et vous battrai comme plâtre.

*Ami et barbier* Tout doux, tout doux.

*Femme* Quoi ! Ne m'a-t-on point saignée ?

*L'ami* Non, madame.

*Barbier* Nullement.

*Mari* Quelle saignée ? Et que dites-vous là ?  
Tout cet embrouillamini est de votre fait.

*Femme* La frayeur seule de la saignée  
m'a fait passer la douleur.

*Barbier* J'en suis fort aise.  
Et puisque l'affaire a si bien réussi,  
égayons la compagnie  
par quelque danse.

*Mari* À la bonne heure ! Dansons.  
Fillette, va quérir les voisins.

*Servante* Ils sont tous déjà céans.

*La femme chante.*

*Femme* (chantant) Que chacun loue

l'ingénieux barbier,  
si habile qu'il saigne  
sans tirer une goutte de sang.

*On répète ce couplet.*

*Mari* Qui menace de rompre les côtes  
fait qu'on n'oublie jamais  
de telles saignées.

*On répète ceci.*

*Barbier* Achevons cette danse,  
et prions tout l'auditoire  
de pardonner nos fautes.

*Servante* Et le poète, tout confus,  
demande humble pardon,  
s'il n'a su pleinement  
vous donner satisfaction.

*On répète ceci.*

Avec permission. À Séville, dans la rue de Gênes, chez Diego López de Haro, imprimeur et libraire de Sa Majesté la Reine Notre-Dame, à l'Imprimerie castillane et latine.