

## Shakespeare y la medicina: dramaturgias del cuerpo y la mente (I): «Let's purge this choler without letting blood»\*

Vicent Montalt\*\*

**Resumen:** Las relaciones entre medicina y teatro cobran especial relevancia en la obra dramática de Shakespeare, y *Ricardo II* es un buen ejemplo. En esta tragedia histórica, el dramaturgo despliega sobre la página y sobre el escenario un variado abanico de conceptos médicos: cólera, sangría, incisión, paciente, médico, salud, enfermedad, purga, medicina, entre otros. En su estrategia compositiva, Shakespeare utiliza dichos conceptos literal y metafóricamente para construir y entretejer de manera magistral las esferas física, emocional, mental y política de los principales personajes.

**Palabras clave:** adaptación, cólera, dramaturgia, lenguaje, medicina, *Ricardo II*, sangría, Shakespeare.

### Shakespeare and medicine: dramatic arts of the body and mind (I); “Let's purge this choler without letting blood”

**Abstract:** The relationship between medicine and theater is especially relevant in Shakespeare's work, and *Richard II* is a good example. In this history play, the playwright displays on both page and stage a wide variety of medical concepts: cholera, blood-letting, incision, patient, physician, health, illness, purging, medicine, and more. As part of his compositional strategy, Shakespeare uses these concepts literally and metaphorically to ingeniously build and weave together the main characters' physical, emotional, mental, and political lives.

**Key words:** adaptation, blood-letting, cholera, language, medicine, playwright, *Richard II*, Shakespeare.

Panace@ 2015; 16 (41): 73-77

Recibido: 29.V.2015. Aceptado: 14.VI.2015

La obra de William Shakespeare está trufada de referencias médicas. Para construir su universo poético, político y psicológico, el dramaturgo se sirve de un variado abanico de metáforas, imágenes, símiles, analogías, comparaciones y alusiones más o menos directas, relativas a la salud y la enfermedad, entendidas tanto en el sentido físico como en el mental-emocional. Vienen a la mente muchas escenas y personajes. En varias obras, como en *Las Alegres Comadres de Windsor* o *Cimbelino*, aparece el personaje del médico. En *Coriolano* se compara el estado y las distintas clases sociales con el cuerpo y los distintos órganos. Cordelia, en *El Rey Lear*, enumera una larga lista de plantas con propiedades medicinales. Fray Lorenzo, en *Romeo y Julieta*, es buen conocedor de ciertas drogas y sus efectos en el organismo humano. Ese conocimiento le permite preparar la sustancia narcótica que tomará Julieta para fingir que está muerta. El padre de Hamlet es asesinado mediante una droga letal que se le administra por el conducto del oído. En el caso de Falstaff, la sustancia que toma compulsivamente (*sack*) tiene un carácter adictivo. Ricardo III padece de escoliosis y de psicopatía; Hamlet, de depresión; Lear, de demencia; Otelo, de celos patológicos; Julio César, de epilepsia. En *Ricardo II*, obra que comentaré en esta primera entrega de la serie «Shakespeare y la medicina», el enfrentamiento entre dos nobles se plantea en términos de cólera, y la mediación del rey para su resolución, en términos de una purga que evite la sangría, tratamiento habitual en la medicina galénica. Son algunos de los muchos

ejemplos que encontramos en las obras dramáticas. Incluso en algunos sonetos, como en el 118, Shakespeare teoriza sobre el amor y la infidelidad en términos exclusivamente médicos.

El propósito fundamental de esta serie de artículos que inauguramos con el presente texto es poner de relieve algunas de estas referencias desde una perspectiva dramaturgica; es decir, desde el ángulo de la composición de los textos dramáticos —personajes, situaciones, potencialidad de puesta en escena, claves para la representación, efecto que se busca en el público, etc.—. Así pues, a diferencia de estudios anteriores, no se trata únicamente de relacionar los conceptos que utiliza Shakespeare con el sistema médico de su época, sino, sobre todo, de explorarlos desde la óptica del interés primordial del dramaturgo, que es la composición de textos concebidos para ser representados por actores sobre un escenario y dirigidos a un público teatral.

Partimos de tres premisas. La primera es que Shakespeare, como dramaturgo, traduce sobre la página el universo que pretende crear y representar sobre el escenario. Además, Shakespeare adaptó —a menudo a través de traducciones al inglés— una gran variedad de fuentes escritas anteriores —Ovidio, Plutarco, Montaigne, Holinshed, etc.— a la hora de componer muchas escenas de sus obras dramáticas. Esta faceta de Shakespeare como adaptador también nos sitúa en una perspectiva traductológica en la que lo fundamental es transformar textos para su puesta en escena. La segunda premisa es que los actores que dan vida a los personajes también

\* Primer artículo de la serie «Shakespeare y la medicina: dramaturgias del cuerpo y la mente», que se irá publicando en los próximos números de la revista.

\*\* Universitat Jaume I, Castellón (España). Dirección para correspondencia: [montalt@trad.uji.es](mailto:montalt@trad.uji.es).

traducen, en este caso los signos verbales escritos tanto a signos verbales —orales, prosódicos, etc.— como no verbales —gestuales, cinésicos, proxémicos, etc.— sobre el escenario. Para ello el texto escrito del que parten ha de contener las claves para su representación. La tercera premisa es que Shakespeare no solo tenía un gran interés por la medicina de su tiempo, sino que poseía amplios conocimientos médicos, un potente recurso conceptual que explota dramática y poéticamente en toda su obra. Este recurso le permite verter a la página y al escenario una concepción antropológica fisicista —empirista— y holística de la realidad.

*Ricardo II* es una tragedia histórica cuya fuente principal es la segunda edición de *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, de Raphael Holinshed (Gurr, 1984: 10). En *Ricardo II* el dramaturgo pone de manifiesto su gusto por las metáforas y alusiones médicas para mostrar tanto la dimensión política como el estado emocional en que se ven inmersos los personajes. Como veremos a continuación, en el diseño dramático de algunas de las principales escenas de *Ricardo II* —sobre todo la primera y tercera del primer acto, en las que Shakespeare sigue muy de cerca las *Crónicas* de Holinshed y las adapta para el escenario— el centro de gravedad es una red de metáforas médicas que se cristaliza, entre otros, en los siguientes conceptos: *choler*, *ire*, *fire*, *blood-letting*, *incision*, *purge*, *wound*, *illness*, *physician* y *patient*. El hecho de que estas referencias a la medicina no se encuentren en el texto fuente de Holinshed, sino que son añadidas por Shakespeare, indica el grado de intencionalidad con la que las utiliza el dramaturgo y su importancia como elemento compositivo. Sin embargo, antes de entrar en los detalles dramáticos, conviene hacer un breve apunte conceptual e histórico para contextualizar las principales nociones médicas en las que nos centraremos.

La palabra cólera (*choler*) es polisémica y puede referirse a una enfermedad, a un fluido corporal (o humor) o a un temperamento o disposición mental. Según el *DRAE*: «1. f. Ira, enojo, enfado. 2. f. bilis (|| jugo amarillento). 3. m. *Med.* Enfermedad epidémica aguda de origen bacteriano, caracterizada por vómitos repetidos y diarrea severa». Procede de la raíz indoeuropea *ghel-* (asociada con *brillar*, *bilis* y *hiel*) que da origen a palabras relacionadas con el color, como *cloro*, *cloasma*, *circón* o *azarcón* (*Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*). Según la teoría humoral vigente desde Hipócrates hasta el siglo XVIII, la cólera o bilis amarilla es uno de los cuatro humores fundamentales —en medicina antigua y medieval, un humor es un líquido del organismo—. Los otros tres son la sangre, la flema y la bilis negra. En el *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico* se afirma que la salud consiste en el equilibrio entre los cuatro humores. No obstante, siempre hay un humor predominante, que es el que determina el comportamiento o temperamento de la persona o, en nuestro caso, del personaje.

La sangría o flebotomía (*blood-letting*), por su parte, era un método terapéutico habitual en la época para purgar el cuerpo o para reducir el exceso de sangre mediante la realización de incisiones (*incision*) o cisuras con un cuchillo o una lanceta con el fin último de restaurar el equilibrio y recuperar la salud.

Nos situamos ahora en los primeros versos de *Ricardo II* —seguimos el texto en inglés de la edición de *The Oxford Shakespeare*, editado por Staley Wells y Gary Taylor—, donde se entabla un diálogo en el que el rey pregunta a su tío y consejero de máxima confianza, Juan de Gante, sobre el contenido de las acusaciones de Bolingbroke (hijo de Gante y duque de Lancaster) contra Mowbray (duque de York). El rey desea saber si las acusaciones se basan en un rencor personal (*malice*) o en motivos de naturaleza política como la traición (*treachery*). Tras la respuesta de Gante, Ricardo hace un aparte hacia el público para presentar a los dos contendientes en dos versos que hacen rimar dos palabras clave (*fire-ire*): «High-stomached are they both, and full of ire;/In rage, deaf as the sea, hasty as fire». Se trata de una descripción no tanto en clave política sino más bien en términos físicos y emocionales que anticipa el duelo verbal que presenciaremos a continuación.

El fuego es el elemento de la cólera y los dos nobles son obstinados (*deaf*) e impetuosos (*hasty*), en traducción del Instituto Shakespeare para Cátedra. Según Iyengar (2014: 64) los guerreros tienden a ser coléricos porque el arrojo militar depende de la capacidad de encolerizarse violentamente.

*High-stomached* es un adjetivo que no aparece en ninguna otra obra de Shakespeare, solo en este momento de *Ricardo II*. Sin embargo, *stomach* sí que es habitual en la obra shakespeariana como la parte del cuerpo donde reside el coraje tenaz. Un detalle intertextual: el origen de *high-stomached* parece ser la expresión *high mind and stout stomach* (Ure, 1961: 5) que encontramos en las *Crónicas* de Holinshed.

Entramos en el duelo en sí. El rey les da la palabra. En primer lugar, los nobles saludan con grandes elogios al rey, cada cual con más vehemencia. El rey se los agradece pero señala que uno de los dos es un adulator y les insta a que expongan sus acusaciones. Bolingbroke inicia el intercambio mediante una encendida acusación de traición contra Mowbray, quien, iracundo, responde con una acusación de falsedad contra el primero. Mowbray intenta templar su ardor (*zeal*) con palabras frías («Let not my cold words here accuse my zeal») para que no le ahogue la cólera y poder responder a la acusación de Bolingbroke. Ambos arden en deseos de enfrentarse en combate de caballería (*knightly trial*) hasta que la sangre, que todavía está caliente, definitivamente se enfríe en uno de los dos («The blood is hot that must be cooled for this», dice Mowbray).

En esta secuencia, Bolingbroke siempre habla directamente a Mowbray en segunda persona. Mowbray, por su parte, en los turnos de respuesta se dirige al rey y habla de Bolingbroke en tercera persona; y se reserva la segunda persona para cargar frontalmente contra Bolingbroke en un momento de máxima tensión dramática en el que resuelve responderle mediante el rito de la caballería («I'll answer thee in any fair degree/Or chivalrous design of knightly trial»). Desde un punto de vista dramático se trata de una situación con un marcado carácter metateatral, en tanto que el rey y Juan de Gante están presenciando la puesta en escena que llevan a cabo los dos nobles.

La escalada de violencia verbal va *in crescendo*. Ricardo interviene para urgir a los nobles a que concreten las acusa-

ciones. Bolingbroke toma la iniciativa y acusa encendidamente a Mowbray, entre otros crímenes y delitos, del asesinato del duque de Gloucester. Con gran ímpetu Mowbray desmiente —ahora sí frontalmente, en segunda persona— las acusaciones de Bolingbroke y le acusa de cobardía y de traición. Ambos insisten en resolver el conflicto en el combate físico, donde la muerte de uno de los dos probará la verdad. Hasta tal punto el duelo verbal es arrollador que el rey interrumpe a los dos contendientes en los siguientes términos:

Wrath-kindled gentlemen, be ruled by me.  
Let's purge this choler without letting blood.  
This we prescribe, though no physician:  
Deep malice makes too deep incision;  
Forget, forgive, conclude, and be agreed;  
Our doctors say this is no month to bleed.

En tan solo cinco versos, Shakespeare hace un espectacular despliegue de terminología médica: *letting blood*, *purge*, *choler*, *prescribe*, *incision*, *doctor*, *physician* y *bleed*. Además, se abunda en el carácter colérico de los duques mediante la expresión *wrath-kindled* (inflamados de ira), en este caso encabezando una estructura vocativa seguida de una orden. En el pasaje correspondiente de las *Crónicas* de Holinshed leemos: «(...) there kindeled such displeasure betwixt them, that it neuer ceassed to increase into flames (...)», donde *kindeled* y *flames* pudieron haber sugerido a Shakespeare pensar y dramatizar esta escena en términos de fuego, ira, cólera, etc. y aprovechar de ese modo los conocimientos médicos que poseía, unos conocimientos que probablemente interesaban al público de su época.

La relación que muestran los dos duques se presenta en términos de cólera. El rey se niega a purgar la cólera que los inunda mediante una sangría ya que no es un buen mes para sangrar. Aunque en realidad no sea médico («though no physician»), Ricardo se erige como tal en cuyas manos está curar la enfermedad que afecta a sus nobles y al estado. Y para ello prescribe la medicina: les pide que olviden y que perdonen, que zanden su reyerta y que lleguen a un acuerdo. Sabe que si no actúa pronto corre peligro la salud e integridad del estado.

Sin embargo, los nobles siguen ciegos y obstinados en pasar a la acción y derramar sangre para salvar el honor mancillado. En medio de esta espiral de cólera, el dramaturgo pone en boca de Mowbray una ampliación de la metáfora médica (*balm-poison*):

I am disgraced, impeached, and baffled here,  
Pierced to the soul with slander's venom'd spear,  
The which no balm can cure but his heart-blood  
Which breathed this poison.

El estado emocional de Mowbray queda textualizado no solo en la carga semántica de los conceptos, sino sobre todo en el ritmo del pentámetro yámbico y en las aliteraciones (*disgraced*, *impeached*, *baffled*, *pierced*, *venomed*...; y *pierced*, *spear*...). Ningún bálsamo excepto la sangre directa del corazón de Bolingbroke (un corazón que exhala veneno) puede

curar la cólera de Mowbray. Ricardo corta en seco el fuego de Mowbray a mitad de verso: «Rage must be withstood». Ha de detener la ira y purgar la cólera sin que se derrame sangre. Pero no puede convencerles y finalmente se ve forzado a convocar a los dos guerreros a enfrentarse en duelo y zanjar el conflicto con la vida.

La primera escena del primer acto concluye con la orden de Ricardo a los dos nobles de comparecer al combate en Coventry el día de San Lamberto. Una vez más, el dramaturgo en su faceta de adaptador sigue a corta distancia las *Crónicas* de Holinshed, que suenan así (Nicoll, 1975: 26):

At the time appointed the (...) king came to Couentrie, where the two dukes were readie, according to the order prescribed therein; coming thither in great arraie, accompanied with the lords and gentlemen of their linages. The king caused a sumptuous scaffold or theatre, and roial listes there to be erected and prepared.

Según el *Oxford English Dictionary* el verbo *prescribe* implica escribir o poner sobre papel una orden o instrucción que se tiene que cumplir y ya se utiliza en sentido médico en 1581.

La palabra no ha servido y ha dado paso a la acción. Todo está preparado para el combate. La tercera escena del primer acto nos muestra a los dos duques dispuestos para la contienda. Y en el último momento ocurre algo sorprendente, según leemos en las *Crónicas* de Holinshed (Boswell-Stone, 1907: 88):

The duke of Norfolke was not fullie set forward, when the king cast downe his warder and the heralds cried, "Ho, ho!" The king caused their spears to be taken from them, and commanded them to repair ageine to their chaires, where they remained two long hours, while the king and his councill deliberatlie consulted what order was best to be had in so weightie a cause.

Se trata de un momento con mucho potencial dramático y el resultado de la adaptación a que somete Shakespeare este pasaje es el siguiente:

MARSHAL  
Sound, trumpets, and set forward, combatants!

*A charge sounded*

Stay! The King hath thrown his warder down.

RICHARD  
Let them lay their helmets and their spears  
And both return back to their chairs again.

[*To his counsellors*]

Withdraw with us, and let the trumpets sound  
While we return these dukes what we decree.

En este ejemplo podemos captar la diferencia entre contar —crónica histórica— y mostrar —obra de teatro—, así como la estrategia compositiva del dramaturgo cuyo cometido último es crear un espectáculo sobre el escenario. Ricardo, que sin ser médico prescribe la medicina a los pacientes, acaba de dar marcha atrás en la decisión de aplicar la sangría como cura de la cólera.

Lo que finalmente decreta el rey es desterrar a los dos nobles de Inglaterra: a Bolingbroke durante seis años y a Mowbray para siempre. Las razones que han llevado a Ricardo a tomar tal decisión son diversas: no manchar el reino con la preciosa sangre que de él se ha nutrido, evitar la crueldad que entraña la guerra entre hermanos y no perturbar la paz de los territorios. Dicha decisión ha apagado el fuego de los duques de manera abrupta, pero solo temporalmente en el caso de Bolingbroke.

Mowbray nunca regresará a Inglaterra. Antes de marchar al exilio pronuncia unos versos ya vacíos de cólera y llenos de tristeza en los que *language* y *tongue* se entrelazan para fundir los planos emocional, físico y político en los que se encuentra simultáneamente el personaje:

The language I have learnt these forty years,  
My native English, now I must forego,  
And now my tongue's use is to me no more  
Than an unstringed viol or a harp,  
Or like a cunning instrument cased up,  
Or, being open, put into his hands  
That knows no touch to tune the harmony.  
Within my mouth you have enjailed my tongue,  
Doubly portcullised with my teeth and lips,

La misma metáfora musical que despliega Mowbray será retomada al final de la obra por Ricardo, ya depuesto y preso en la torre a la espera de la muerte. Bolingbroke, por su parte, regresará a Inglaterra para oponerse a Ricardo, deponerlo del trono y convertirse en el rey Enrique IV.

Más adelante, en la primera escena del segundo acto, Shakespeare regresa magistralmente, tras unas cuantas escenas, al ámbito metafórico de la medicina para presentar ante el público otra cara de Ricardo. Un Juan de Gante anciano, agonizante y lleno de tristeza por el exilio de su hijo, se dirige en estos términos al rey:

Now He that made me knows I see thee ill:  
Ill in myself to see, and in thee seeing ill.  
Thy deathbed is no lesser than thy land,  
Wherein thou liest in reputation sick;  
And thou, too careless patient as thou art,  
Committ'st thy anointed body to the cure  
Of those physicians that first wounded thee.  
A thousand flatterers sit within thy crown,  
Whose compass is no bigger than thy head,  
And yet, incaged in so small a verge,  
The waste is no whit lesser than thy land.  
O, had thy grandsire with a prophet's eye  
Seen how his son's son should destroy his sons,

From forth thy reach he would have laid thy shame,  
Deposing thee before thou wert possess'd,  
Which art possessed now to depose thyself.  
Why, cousin, wert thou regent of the world,  
It were a shame to let this land by lease.  
But, for thy world enjoying but this land,  
Is it not more than shame to shame it so?  
Landlord of England art thou now, not king.

Es un momento de lucidez de Gante. Tras un intercambio rápido entre Ricardo y Gante en el que el segundo acorralla al primero, el anciano tío le recuerda al rey que su lecho de muerte es nada menos que su propio reino, en el que Ricardo está moral y políticamente enfermo. Ya no es el rey de Inglaterra, sino el arrendador que pone el país en arriendo. Gante recrimina a Ricardo que es un paciente negligente. Asimismo, se refiere a los aduladores de Ricardo como los médicos que causaron las heridas en primer término.

La red metafórica que construye permite a Shakespeare crear una dramaturgia en la que poder explorar las diversas caras de los mismos personajes. En el primer acto, el rey pretende ser el médico y los duques son los pacientes. A partir del segundo, Ricardo se convierte poco a poco en paciente. Al final de la obra, Bolingbroke se convierte en el nuevo médico/rey de Inglaterra.

Ricardo ha intentado purgar la cólera sin sangría, primero mediante la petición de reconciliación y después mediante el exilio. Ninguna de las dos medicinas ha funcionado. El exilio de Bolingbroke solo ha servido para que, admirado, regrese a Inglaterra, venza a Ricardo y se convierta en rey. Ricardo ya anticipaba al principio que no era médico. Y sin ser médico prescribió la medicina que finalmente no curó la enfermedad. En cualquier caso, su ascenso y caída como monarca ha supuesto para él un proceso de purga y toma de consciencia sobre la política y la vida en el que llega a una conclusión clarividente: «I wasted time, and now doth time waste me». Una clarividencia que le permite analizarse y observar sus propios pensamientos como entidades que actúan en él y mueven sus emociones y decisiones.

Como hemos visto, los conocimientos médicos son explotados metafóricamente y dramáticamente por Shakespeare en una estrategia compositiva que consiste en entretelar las esferas de lo físico, lo mental, lo emocional y lo político. La polisemia de conceptos como *cólera*, *sangría* o *purga* es aprovechada magistralmente por el dramaturgo para integrar dichas esferas y mostrar una visión corpórea, orgánica y holística de la realidad que construye sobre el escenario. Así pues, los conocimientos médicos no son un mero elemento decorativo superficial, sino que constituyen los mimbres del edificio dramático.

### Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1989): *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.  
Boswell-Stone, Walter George (1907): *Shakespeare's Holinshed: The Chronicle and the Historical Plays Compared* (Vol. 3). Londres: Chatto y Windus.

- Cortés Gabaudan, Francisco (coord.) (2011): *Dicciomed.usal.es. Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*. <<http://dicciomed.usal.es/>> [consulta: 28.V.2015].
- Gurr, Andrew (ed.) (1984): *King Richard II*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press.
- Instituto Shakespeare (2005): *William Shakespeare. Ricardo II*. Letras Universales. Madrid: Cátedra. Primera edición: 1997.
- Iyengar, Sujata (2014): *Shakespeare's Medical Language: A Dictionary*. Londres/Nueva Delhi/Nueva York/Sydney: Bloomsbury. Primera edición: 2011.
- Nicoll, Allardyce y Josephine Nicoll (1975): *Holinshed's Chronicle as Used in Shakespeare's Plays*. Londres: Dent. Primera edición: 1927.
- Pastor, Bárbara y Edward A. Roberts (1997): *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ure, Peter (ed.) 1994): *King Richard II*. The Arden Shakespeare. Londres/Nueva York: Routledge. Primera edición: 1961.
- Wells, Stanley; Gary Taylor, John Jowett y William Montgomery (eds.) (1988): *William Shakespeare. The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press. Obra popularmente conocida como *The Oxford Shakespeare*.

