

LA MEDICINA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

(Conferencia en un prólogo, tres actos y un epílogo)

Agustín Albarracín

El doctor Agustín Albarracín Teulón es profesor de Historia de la medicina de la Universidad Complutense de Madrid y co-autor, con don Pedro Laín Entralgo (actual presidente de la Real Academia Española de la Lengua), de la Enciclopedia de Historia de la medicina, obra de consulta sobre la materia.

PROLOGO

El título de la conferencia que se me ha asignado, reza así: La medicina en la literatura española del Siglo de Oro. Ambicioso y desmesurado proyecto, que desde este instante debo limitar, justificando ante vosotros mi decisión de restringirlo intencionadamente a la figura y obra teatral de Lope de Vega. Y lo hago así, por múltiples razones. En primer término, porque la copia de autores y géneros literarios que el Seiscientos abarca, precisaría para su consideración un tiempo y un espacio que exceden con mucho mis posibilidades. De otra, y sobre todo, porque pienso que Lope de Vega constituye el sumo paradigma de lo que aquella literatura representa: la expresión verbal y escrita del alma popular¹, el venero donde calmar la sed intensa de acción propia de aquel pueblo y la gubia y el escoplo capaces de plasmar en fábula dramática sus sentimientos e ideas, su visión del mundo y de la vida², dándoles sentido nacional al identificarse con ellas³. Ha escrito muy finamente Ruiz Ramón que lo decisivo del triunfo de Lope como dramaturgo, “estriba en su concepto del teatro, al que va indisolublemente adscrita su visión —¿Pura intuición?— de la finalidad del teatro como arte para el pueblo. Lope tuvo que darse cuenta de que el público era el pueblo o, invirtiendo el orden de las palabras, de que el pueblo era el único público auténtico. Nobles y villanos, hom-

bres y mujeres, cultos e incultos coincidían en sentir y en pensar la vida como española. Ese modo o estilo de vivir y desvivir la existencia empieza Lope por captarlo en sí mismo, en su propia sensibilidad. Lope de Vega, en el centro mismo del vivir de su tiempo, testigo de excepción de los afanes —voliciones y ‘noliciones’— de su época, y, actos, también de excepción, de unos ideales y unas creencias, se convierte en intérprete de la colectividad por el simple hecho de interpretarse a sí mismo. Y lo que Lope interpreta no es un pensamiento, sino su conciencia de estar existiendo como español de la España concreta, rica de aventuras —positivas o negativas— de fines del siglo XVI y primer tercio del siglo XVII”⁴.

Lope de Vega, autor y actor de su época, quintaesencia de su pueblo. Lo cual nos lleva, es evidente, a la esencial condición popular de su teatro. Hombre de muchas y muy diversas lecturas, acumuló con ellas un rico caudal de conocimientos que supo verter en la escena bajo forma de “popularismo”; un popularismo expresado como disposición, no tanto de su inteligencia cuanto de su sensibilidad, para captar en la literatura o en la vida esa “vinculación del hombre a su contorno, a su ascendencia y a sus usos y costumbres”⁵ que constituyen la tradición. Una tradición —sigo a Ruiz Ramón— “que informa cantos, costumbres, fiestas, ambientes, supersticiones, actitudes y pasa como

una veta de agua pura a lo largo y a lo ancho del vivir del pueblo, y tiene voces y apariencias distintas en las diversas regiones físicas y sentimentales de la tierra española⁶.

Por eso escojo a Lope como representante de la literatura española del Siglo de Oro. Por eso, y porque de forma curiosa la realidad del costumbrismo lopiano se da más en la localización y en las alusiones a usos y costumbres que en la propia acción. Por ello pudo escribir don Américo Castro que “lo que es estático en Lope pertenece a la realidad; lo dinámico, al mundo de la ilusión”⁷. Una realidad que, en su amplitud, incluye también la expresión de los sentimientos e inquietudes del alma popular: apariciones, agüeros, milagros, presagios, etc.⁸.

Y unidos así el popularismo y el realismo, “ningún tema, suceso, idea o persona... que pudieran de alguna manera interesar al español de su tiempo, dejó de ser apresado por el torrente de orillas de su obra tumultuosa”. Una conclusión, pues: Lope de Vega constituye “el más inequívoco exponente de aquella España heroica y aventurera, tan inquieta, proteica y contradictoria como él”⁹.

Por todo esto, amigos, estimo justificada mi limitación de la literatura española del Siglo de Oro a la obra de Lope de Vega; más concretamente aún, a su teatro. Y en él voy a considerar lo que de la medicina de su momento conoció y expresó, a través del popularismo y del realismo de sus versos.

Lo cual, indudablemente, requiere dos previas aclaraciones: ¿qué sentido posee la relación literatura-medicina?, ¿de qué medicina concreta nos habla Lope de Vega? Procuraré contestarlas conjuntamente.

Hace ya muchos años, desde que en mi lejano doctorado me sumergí en ese mar proceloso del teatro de Lope de Vega, me ha preocupado el tema. Estudié luego el barroquismo preciosista del levantino Gabriel Miró, la épica homérica más tarde, recientemente la prosa poética de Alexander Solzhenitsyn. Y siempre me ha guiado a ello la incitación de don Gregorio Marañón a la utilización en medicina de los ejemplos literarios: “Lo hacemos así —escribió— por creerlo tan instructivo como las descripciones de los médicos. El artista recoge así impresiones directamente de la realidad, sin los prejuicios científicos que restan valor humano a las observaciones médicas”¹¹.

Indudablemente el teatro de Lope es manantial inagotable al respecto. Su “popularismo” será el marchamo indicador de que su saber acerca de la medicina es el “real” saber del pueblo acerca de la medicina, un saber que recoge, quintaesencialmente, el conocimiento científico, pero privado de prejuicios doctorales. Mas el hecho de que Lope, a la par que lector impenitente y captador de realidades fuese enfermo casi permanentemente, a veces con achaques del cuerpo, a veces

con desganas del alma, condiciona aún más positivamente su testimonio. Igual cabe decir de su interpretación de la enfermedad, ora como dolor moral, ora como somático, siempre como esperanza, tantas veces desesperanzada, ante una medicina, la del Seiscientos, que mantiene hundidas sus raíces en el galanismo humanista y a la que ni la iatromecánica ni la iatroquímica de los “novatores” permiten todavía logros positivos, haciéndola derivar casi siempre a formas populares, a interpretaciones legas, a procedimientos tradicionales.

La vida de Lope, su vida activa, discurre desde los años postreros del XVI hasta su muerte en 1635. Situémosla en vuestro contexto histórico. Se cumplen éste los 450 años de la fundación de San Francisco de Quito, en 1534, por el cordobés Sebastián de Belalcázar, sobre las ruinas de la legendaria ciudad de los indios quitas, tras las ancestrales culturas indígenas. Doce años más tarde, en 1545, se crea el Obispado de Quito; en 1563, ya ha nacido Lope en Madrid, se erige aquí la Real Audiencia; en agosto de 1586 los agustinos han logrado la aprobación pontificia que permite inaugurar en 1602 la universidad de San Fulgencio. En 1621 Felipe III le otorga su favor, en tanto que un año más tarde la Compañía de Jesús abre su convento-universidad pontificia y real de San Gregorio Magno. Lope de Vega ama, escribe, sufre en Valencia, en Madrid, en Toledo, en tanto que la tradicional pugna entre jesuitas y dominicos no acaba de resolverse, y de hecho no se resolverá hasta 1668, con la creación del convento-universidad, también pontificia y real, de Santo Tomás¹². Pero para entonces ya habrá muerto en Madrid Lope de Vega, dejándonos el pasmoso caudal de una obra que le mereció el título de “monstruo de la naturaleza”.

Y sin más preámbulos, vengamos a nuestro tema. Como preconiza Ignacio de Loyola, comencemos por una composición de lugar.

Sentado en la pobre casilla ante la mesa; en la diestra nerviosa la pluma, con tanta agilidad movida como la espada en otras ocasiones, con tanta firmeza deslizada sobre el papel como al elevar el cáliz cada mañana, Lope de Vega escribe una comedia. ¿Qué está haciendo? Por lo pronto, expresarse, trasladar a la blanca hoja vivencias, recuerdos, sentimientos y noticias que ofrecer al pueblo que luego escuchará sus versos. Recogido en el sillón, ensimismado, lo que escribe es cauce comunicante de su intimidad, de su cuerpo y de su mundo: tres niveles de reflexión, el de “lo suyo”, el más íntimo; el de “lo en él”, la sensación de su cuerpo; el de “lo otro”, las noticias del mundo histórico y social de que procede o en el que vive.

Seguramente está escribiendo sin pararse a meditar un punto acerca de su conocimiento del hombre en estado de salud y de enfermedad. Ha vivido tanto, ha visto desfilar ante sus ojos tan diversas figuras y reacciones que, al brotar ahora de la mente al papel, no precisa detenerse en esta consideración, como si sus personajes naciesen espontáneamente, sin una dolorosa gestación plasmada en su propia carne. Y sin embargo, no cabe duda de que Lope tuvo cumplida noticia de ese hombre y si se lo hubiese propuesto nos habría legado una cabal antropología. No lo hizo así y hoy, casi cuatro siglos más tarde, con un temblor de disector que conoce su propia insuficiencia, su crasa ignorancia, mas amparado en esa misma osadía que presta la insuficiencia, hoy, digo, aquí en Quito y ante los hermanos del bloque andino, va a intentar mi escalpelo una *notomía* de su obra, para que nos muestre lo que en ella expresa el autor acerca de la vida humana, de la enfermedad y de su tratamiento, reflejo fiel de lo que el pueblo español que estrenaba el Barroco pensó y sintió sobre esa vida humana, sobre esa enfermedad y ese tratamiento. Lo cual me obliga, tras este extenso prólogo, a dividir mi exposición, no en vano nos hallamos ante el teatro, en tres actos y un epílogo: el hombre, la enfermedad y el remedio constituyen la trama de aquéllos; la muerte, el argumento de éste.

ACTO I

El hombre

En su comedia, *El enemigo engañado*, nos ofrece Lope una feliz visión de la existencia humana:

Es una nave imagen de la vida:
sale florida de su patrio puerto,
llena de tal concierto y compostura,
que va con hermosura sujetando
el agua que cortando va su punta.

Ver la música junta y armonía
de cuerdas que en su día sirven todas.
¡Qué cosas acomoda, ciencia humana!
Ver trinquete y mesana entre mil lazos
como piernas y brazos, y que empieza
la gavia a ser cabeza, cuyo seso
está puesto en el peso del que rige,
porque así la corrige, como el freno
al caballo más lleno de arrogancia.
Luego, a poca distancia, y tan iguales,
maestros y oficiales advertidos,
son como los sentidos en el hombre.

Caso para que asombre que un punto
lo absorbe todo junto al mar airado.
Así el hombre, engañado, mozo y fuerte,
le arrebató la muerte¹³.

Pocos ejemplos tan bellos como este para mostrarnos el sentimiento barroco de la existencia y del universo entero como mecanismo dinámico: variedad y armonía, complejidad y concierto. Superando la visión meramente estática de la *Fábrica* vesaliana, Lope ve en esa misma *fábrica* —y son múltiples las ocasiones en que utiliza el vocablo— su pleno movimiento. Y al tiempo, el revolucionario y apasionado vitalismo universal de Paracelso asoma también a sus páginas con la vieja y eterna consideración microcósmica del cuerpo humano: “Como el sol, corazón del mundo, con su circular movimiento forma la luz, y ella se difunde a las cosas inferiores, así mi corazón, con perpetuo movimiento agitando la sangre, tales espíritus derrama a todo el sujeto”, escribe en *La Dorotea*¹⁴.

Un microcosmos, agrega el poeta, “hecho a la imagen de Dios”¹⁵. Con lo cual nos está confesando su visión del cuerpo humano a la par armoniosa, proporcionada y bella, sometida al canon ideal de los pintores renacentistas. Este cuerpo, ello es obvio, se compone de miembros y partes, y muchas de ellas serán explícitamente mencionadas en la obra lopianiana. Lo cual permite una pesquisa de índole lexicográfica. La anatomía moderna ha nacido en el siglo XVI. España se ha incorporado a la empresa con sus anatomistas punteros, no solamente aceptando la visión vesaliana de la *Fábrica* sino también llevando a cabo la magna empresa de verter al romance el léxico anatómico hasta entonces vigente en lengua extranjera, como califica Huarte de San Juan al latín y al griego. Montaña de Montserrat y Juan Valverde han sido los colosos que lograran tal propósito. Para ello, como señaló Carlos del Valle Inclán¹⁶, han tenido que recurrir a la búsqueda, en el lenguaje ordinario, de términos que quedan incorporados a la nomenclatura técnica como un marchamo de arcaneidad para el vulgo. El vocabulario anatómico de Lope, ¿reflejará la incorporación del lenguaje popular del léxico técnico nacido tres lustros antes, o mostrará quizá la perduración de expresiones castizas, venero del tecnicismo, con mayor abundamiento? La respuesta es de esperar. Hasta donde llega mi conocimiento, y pienso que es suficiente, el vocabulario anatómico de nuestro comediógrafo se nutre de la vena popular; si se utiliza términos de Montaña y de Valverde, son siempre los más vulgares de su léxico; y si el vocablo expresivo de alguna parte difiere en ambos anatomistas, Lope opta siempre por emplear el más castizo: artejo mejor que juntura; barriaga antes que vientre; nudo en vez de espóndile, etc.

También reconoce Lope las *res naturales* de la vieja fisiología medieval, y según sospecho a través de la lectura de Arnau de Vilanova, que confiesa en *La Dorotea*¹⁷: los elementos, las complexiones, los humores, los miembros, las virtudes, las operaciones y los espíritus —en tanto que principales—, el sexo, la edad, el color y el hábito como secundarias, desfilan

por las páginas de su teatro, con fidelidad por supuesto a la doctrina galénica, evidentemente viva aún en el saber popular. Como es obvio, el cuerpo humano, para Lope, posee figura moderna y composición tradicional, rasgo jánico de la incipiente modernidad.

En cuanto a su función, no es ocasión esta de exponer con detalle su visión, también tradicional y popular, de la sangre, de la respiración, de la digestión. Como muestra, he aquí lo que en la comedia *El hombre de bien* nos dice el autor en relación con el movimiento total de la fábrica humana:

Porque tú eres para mí
lo que es el agua a la tierra,
lo que es a la tierra el hombre,
al hombre huesos y venas,
lo que a las venas la sangre,
a la sangre las arterias,
a ellas el corazón,
a él, las alas y telas,
a las alas aquel aire,
al aire que sale y entra,
el de fuera que respira,
al que respira su esfera,
a las esferas el móvil,
al móvil su inteligencia¹⁸,

otra expresión fehaciente de su visión microcósmica del hombre.

Y no quisiera concluir esta mención a los saberes fisiológicos sin subrayar la constante apelación que el poeta hace a la vida natural, a la holgura de cuellos y pretinas, a la libertad de movimiento de pies y manos en cómodo calzado y sin guantes, como medio de facilitar la expulsión de los humores. El *beatus ille* horaciano halla así expresión fisiológica, en una clara añoranza de la vida campesina¹⁹.

La psicología lopianiana sigue en su exposición la doctrina aristotélica —no en balde, ha escrito González de Amezúa, Lope se sabía “por puntos” las obras de Aristóteles²⁰. Baste la referencia. Pero Lope, como también señala Angel Valbuena, es todo acción y dinamismo, vive en inquietud, no sólo en las locas aventuras de amor y en los éxtasis violentos del misticismo, sino hasta en los más pequeños detalles de su sensibilidad²¹. Y es ahora cuando va a ofrecer, hablándonos de celos, de emociones y de amor, lo más íntimo de su propio yo, lo realmente *suyo*:

Extrañas son mis pasiones:
siento, Sabina, y no siento.
Yo he llegado al postrer paso
de un eterno desconuelo;
cuando me abraso, me hielo;
cuando me hielo, me abraso.
Nace de mi cobardía
un extraño atrevimiento;
cuando ejecutarlo intento,

el mismo temor me enfría.
Vence a la vergüenza el gusto,
y cuando a serlo comienza,
vuelve otra vez la vergüenza
y trueca el gusto en disgusto.
Cosas parecen posibles
para mi imaginación,
y en llegando a la razón
todas las halla imposibles;

a lo que Sabina de *La gran columna fogosa* argüirá convencida que

son todas las que dices,
las condiciones de amor²².

Por fin, tras la consideración estática y dinámica de la naturaleza humana, reflejada en plena sazón de su integridad física, se aproxima Lope a la contemplación de la vejez. En *La difunta pleiteada* describe: “Sólo aquel viejo, imagen de la muerte”²³ la vejez, pues, como anticipo del fin. ¿Sería acaso su extraordinaria vitalidad la que le llevaría al despectivo tratamiento de la caducidad? Aquel dinamismo sorprendente que antes glosaba, su extraordinaria capacidad de trabajo, su afán de vivir plenamente una existencia finita, sabiéndose cada día más próximo al “fin que viene por la posta”²⁴, habiánle de hacer pensar en la senectud como en el final de cuanto agradable posee la vida.

Pasa nuestra edad
como el sol, que da la sombra,
Eso llaman mocedad,
esto, en fin, vejez se nombra²⁵.
(La fuerza lastimosa).

Se trata de una repulsión, en principio estética:

goza esas rosas que enjugas
sin afeitados martirios
antes que las vuelvan lirios
los años y las arrugas;
y la boca, mientras deja
que rojo coral la adorne,
antes que la edad la torne
como faltriquera vieja.
Los dientes que perlas son
en nácar, antes que sean
tal que cuando les vean
parezcan corcho o carbón²⁶,

nos describe en *La francesilla*.

Pero no sólo el esteta se rebela ante la vejez. El buen vividor que se esconde bajo el vestido talar, ve en la senectud el olvido de las horas mozas, cuando para todo se encontraba una disculpa o una justificación, la incompreensión de los entretenimientos juveniles, la falta de sintonía con la exultante manifestación de la juventud, su rigor y furia. Para él, la vejez es sinónimo de enfermedad. Así escribe en *Barlán y Josafá*:

Todo soy enfermedad,
porque es la vejez su abismo²⁷.

Sí; el Lope de Vega joven y maduro se ve idealmente asentado en una cumbre, limitado terreno de los años mozos, contemplando allá abajo el abismo sin fin que la enfermedad llena de pleno.

Y siente en su intimidad que, tras recorrer el camino que a él lleva, sumergido en su fondo todo será enfermedad, con su cortejo de frialdad de sangre, de melancolía, de escepticismo, de cobardía, de decrepitud física. Porque quizá no en último término todo se reduzca a la triste verdad de que

esta edad, helada y fría,
no pide mujer le dé²⁸

(El príncipe melancólico),

y por tanto ya no es posible ahora, como antaño lo fuera, la jactancia ingenua de una plenitud vital en la que, cuenta en La devoción del rosario,

contra mí la carne viene
de dulce deleite armada²⁹.

ACTO II

La enfermedad

El acto primero nos ha mostrado al hombre sano, en su triste peregrinar desde la plenitud a la senectud. Pero ese hombre no puede olvidar jamás su destino. En el acto 5o. de La Dorotea lo expresa así Lope:

La hermosura no vuelve, la edad siempre pasa,
posada es nuestra vida, correo el tiempo, flor
de la juventud, al nacer deuda; el dueño pide, la
enfermedad ejecuta, la muerte cobra³⁰.

Altamente cristiano este concepto teleológico de la enfermedad como ejecutora de la demanda divina, ante la deuda que la jornada humana representa. Quizá se lo forjara Lope allá por los azarosos años de su segunda permanencia en Toledo, cuando en cartas al duque de Sessa vierte día tras día las incidencias de salud de doña Juana, su esposa, “exercitando actos de paciencia, que si fuesen voluntarios como precisos, no fuera aquí su penitencia menos que principio del purgatorio”³¹.

Aunque algo nos dice ya el párrafo precedente, preguntémosnos ahora: ¿qué sentido posee la enfermedad así padecida? Y dos respuestas nos ofrece Lope: de una parte, la enfermedad es un castigo divino, inmediato a la caída de nuestros primeros padres —así en La Limpieza no manchada³² o en Roma abrasada³³—; de otra, ya lo he adelantado, la enfermedad es una prueba donde perfeccionar la virtud: así lo repite en El serafín humano³⁴.

En su vida, mezcla abigarrada de pasiones y virtudes, alegrías desbordadas y tristezas infinitas, de nuevo aquí el sentimiento religioso profundamente arraiga-

do, como en tantas otras ocasiones, desde aquélla de la tardía llamada a la vida consagrada o la decisión firme de no escribir sobre asuntos eróticos prohibidos. ¡Paradójica actitud, de la que tanto sabemos los españoles, de no abandonar el pensamiento religioso ni aun en los instantes en que la obra ejecutada separa más y más de la divinidad!

Demos un paso más. De las interpretaciones que en su época podían ofrecerse acerca de la consistencia de la enfermedad —iatromecánica, iatroquímica, humoral— Lope es fiel a la tradición galénica, aludiendo en ocasiones a la destemplanza de los humores como causa de enfermedad³⁵. Mas pronto apelará en su discurso poético a la para él más fácil vía de la metáfora: en tanto que padecimiento moral, la enfermedad es enigma, confusión, peligro, impertinencia, ausencia, cautividad y tristeza; en tanto que mal físico, dolor, sufrimiento, indisposición, descomposición, estar de “mala gana”. Y tanto en uno como en otro caso, la enfermedad comporta siempre el ansia de salud, la complacencia en su comunicación verbal y la infantilización del que la padece, que busca la dulce y acogedora presencia femenina³⁶.

Así entendida, ¿cómo se origina y cómo se expresa la enfermedad? En cuanto a su etiología, Lope recoge parte de la causa procatártica galénica: las pasiones del alma, el calor, las mudanzas de las aguas, las transgresiones dietéticas. Y sus síntomas más acusados son la fiebre, la sed, la inapetencia, la consunción, la falta de bríos y el insomnio³⁷.

Tal sería la patología general lopiana. Por supuesto que el catálogo de enfermedades particulares que aparecen nombradas en su teatro es pasmoso: de él me he ocupado *in extenso* en otro lugar, y no es ocasión ahora de mencionarlas³⁸. Me limitaré a tratar con cierta prolijidad el tema de la melancolía, uno de los procesos patológicos que mayor interés merece a nuestro poeta, como reflejo fehaciente, sin duda, de su vida interior saturada de tristezas y pasiones; así lo manifiestan, fuera de la posible ficción de las bambalinas, numerosos pasajes de su epistolario al duque de Sessa:

Yo siempre ocupado en cosas de poca sustancia
y cansado de mí mismo, no atiendo más que a
esperar mi fin³⁹.

...también me divierto de mis tristezas con la
amiga del buen nombre⁴⁰.

Paréceme que dice Vexa^a que estoy de humor;
pues le prometo que le tengo tan diferente, que
en mi vida he estado con más tristezas⁴¹.

...que ando lleno de penas baxas⁴².

No es de extrañar, por tanto, la predilección. Si el estilo es el hombre, como tópicamente se viene diciendo, es el propio Lope el que palpita de sus versos al

ocuparse ampliamente, detalladamente, de la melancolía.

Este vocablo, como indica su etimología —*melános kholé*: bilis negra— fue utilizado con mente humoralista para designar una serie de procesos psíquicos con la característica común de la tristeza. Tan antigua esta pasión del alma como el mismo hombre sobre la tierra, médicos y poetas se ocuparon de ella con el respetuoso temor de lo que se ignora y no es comprensible apelando a la *aisthesis tou sómatos*, a la sensación del cuerpo como escribiría un hipocrático. No es del caso exponer aquí la evolución histórica de las ideas respecto a la génesis de la tristeza. Nos hallamos inmersos históricamente en el siglo XVII, y en él vamos a plantear el problema.

Con el Renacimiento, la sed de humanidades ha puesto de nuevo en primer plano las fuentes clásicas de la medicina, olvidando un poco las peregrinas doctrinas demonopáticas que imperan en el Medievo. Hipócrates y Galeno vuelven a dominar, y las teorías humorales son aceptadas por médicos y reflejadas por literatos, como en el propio Lope de Vega es posible colegir.

De un lado, se rechaza la intervención demoníaca; de otra parte, no existen enfermedades del alma, nos alertó ya Galeno: las pasiones, en tanto que *res non naturales*, son causa de enfermedad, pero nunca enfermedades en sí. De esta forma, la atrabilis o melancolía surge ante los ojos del observador como debida a la discrasia de un humor, la bilis negra, actuando sobre el cerebro:

La mayor enfermedad
llaman la melancolía,
porque no admite alegría
y anda a buscar la soledad⁴³

se nos dice en El bobo del colegio, mostrando así que se trata de enfermedad y no de pasión del alma. Y a mayor abundamiento, en Amistad y obligación distingue el poeta con sutileza:

Vete, señor, pues ya sabes
que entre tristeza y melancolía,
hay mucha diferencia⁴⁴.

Más explícitamente nos lo confirmará un fragmento de La quinta de Florencia que reza así:

Tres suertes hay deste mal:
ocio, tristeza y la mía,
que es una melancolía
y una enfermedad mortal.
Es el ocio suspensión
en que está el mismo sentido,
sin moverse detenido,
ni tener humana acción.
Es la tristeza tener

porque estar triste, que un hombre
sabe de su mal el nombre
y viénesse a entristecer.
La fiera melancolía
es estar triste sin causa;
digo, sin la que se causa
de sangre, como la mía⁴⁵.

Tan finamente diferenciada,

...siendo la melancolía
de sólo el humor procede,
y remediarse no puede
mientras el humor porfía

.....

Hipócrates atribuye
a atrabile aqueste humor,
que (sólo) habiendo furor
en insania, Galeno arguye⁴⁶.
(La boda entre dos maridos)

Vemos, pues, que Lope es fiel a la doctrina tradicional. En cuanto a la descripción sintomática del proceso, es variopinta: palidez del rostro, anorexia, insomnio, visiones, tristeza o murria, mutismo, sentimientos de culpabilidad, etc.⁴⁷.

Una mención especial requiere la terapéutica específica de la melancolía, en la que pueden considerarse tres aspectos: la acción sodalicia y catártica de la compañía, el benéfico aprovechamiento de la naturaleza y el disfrute de las diversiones.

Por engendrar la soledad mal humor, halláanse los enfermos mucho mejor con alguna compañía, la cual actúa favorablemente, no sólo evitando que el melancólico se recree solitariamente en sus negros pensamientos sino, más profundamente, aprovechando también la doble función acompañante y purificadora de la comunicación oral. Así, en La serrana de Tormes,

—Si puede ser el mal comunicable
¿quién duda de que en el alma disminuye
gran parte del estado miserable?⁴⁸.

Luego, la acción sossegante y benéfica de la pura naturaleza, cuya efectividad terapéutica posee origen arcano. Ya los egipcios, en el decir de Herodoto, trataban a los dementes en jardines frondosos ornados de bellos surtidores; también los Asclepiades arcaicos utilizaban la acción sedante de los lugares geográficos privilegiados. Si la palabra posee una acción catártica, no es ésta menor en la contemplación de la pura naturaleza, que distrae la imaginación del melancólico. Por un proceso inverso al castizamente denominado por Ortega “sorber los sesos”⁴⁹, la visión del río o del bosque produce, al expulsar de la mente cualquier pensamiento ajeno al de tal contemplación, la recuperación del seso, desprendido de la imaginación el clavo ardiente de la obsesión:

¿No se templa la tristeza?
Mucho puede la belleza
del verde campo florido;
mucho la vista del mar⁵⁰,

sentencia la sabiduría popular en El abanillo.

Junto a estas terapéuticas no olvida Lope la acción sanadora de los métodos recreativos, expresamente aludidos por Galeno en el Libro I de *Sanitate tuenda*. En el XVII perdura aún la práctica. Por ello, en El ruiseñor de Sevilla se afirma

Pues, ¿desto es la tristeza?
—¿Qué pensabades?
Cesalda y vos vereis si es mejor remedio
que aplicarle la huerta y los campos,
el río, y la comedia y cosas frívolas⁵¹.

No hay que olvidar que solo un instante que, bajo la superficial musicalidad de los versos, late sangrante la experiencia personal y pasional del autor, prestando patética nota de vigencia al pensamiento expresado. A mi juicio, y por eso me he detenido en él, el capítulo de la melancolía, con los rasgos autobiográficos que el personaje de Belardo deja traslucir en sus comedias, constituyen lo más auténticamente personal y sentido de nuestro gran poeta.

Canta y pon en mi tristeza
un resplandor de alegría⁵²

se nos pide en Barlán y Josafá. Y la vena popular de Lope, aflorando a cada instante en sus comedias, compondrá así castizas coplillas llenas de gracia y ligereza:

Víola con tristeza
y como la amaba,
con bailes la alegría
y músicas varias⁵³.

(Fray diablo)

Hasta aquí el poeta. Notario casi de su obra, sólo añadiré que a la melancolía se unen otras afecciones psíquicas —la manía, el frenesí, la locura— y las más diversas enfermedades somáticas. En todas sus descripciones se refleja de nuevo el saber popular de la época, expresión lega de la medicina barroca española. Pero en todas ocasiones aflora el gracejo y la inspiración del vate, que llega a prestar romanticismo a los más prosaicos procesos. En El paraíso de Laura, por ejemplo, y como muestra de que cualquier tema, notablemente tratado, es apto para su transcripción, compara Lope al amor —¿quién lo sospecharía!— con la imperiosa necesidad de evacuar el recto:

... que te quiero mucho más
que al más lindo dar de cuerpo.
—¿Hay mayor puerco que tú?—
¡A eso me comparas, necio!
—No lo tengas por desaire,

hasta entender el misterio
de este concepto, Fenisa,
y ahora contarte quiero
que esto mismo dijo un novio
a su esposa, y al momento,
quedó con desdén extraño;
y estando un día comiendo
le dio un apretón de tripas;
levantarse quiso luego,
él la detuvo un gran rato;
fuese, en fin, a un aposento,
con los colores mudados;
salió después, y el tal dueño
la dijo: “Agora sabrás
el fondo de mi requiebro”⁵⁴.

ACTO III

El remedio terapéutico

En los siglos XVI y XVII domina todavía en el terreno terapéutico la doctrina de los simples medicinales, “instrumentos de todo el arte —en el sentido de Laguna—: por lo que se entienden las plantas, las piedras y los metales”. En el Libro I de su edición castellana del Dioscórides, agrega el médico humanista ser “del todo imposible que puedan conocer la facultad de las medicinas compuestas, ni componerlas, ni seguramente usar de ellas, los que ignoran la natura y virtud de los simples, demuéstrolo en muchos lugares Galeno, y también la viva razón lo amonesta”. Y concluye Laguna: “Primero, pues, que pasemos más adelante, debemos considerar que así como en todas las acciones, fortunas y disposiciones humanas hay ciertos escalones o grados, por los cuales de un extremo se viene al otro, ni más ni menos en las cualidades de los simples medicinales los mismos grados se hallan reducidos a un cuaternario. De suerte que diremos algunos dellos ser calientes, o fríos, o secos, o húmedos en primer grado...”⁵⁵.

Hasta aquí Laguna. Sobre esta doctrina se apoya la acción terapéutica de los contrarios, establecida ya por los hipocráticos: entendida la enfermedad como discrasia o mala mezcla de los humores, con alteración de sus cualidades, el tratamiento deberá consistir en el empleo de remedios simples en los que predomine la cualidad disminuida en el humor pecante: *contraria contrariis curantur*.

Todo el mal, y más el mío,
curan contrarios mejor.
Con calor se cura el frío
y el frío con el calor⁵⁶

sentencia hipocrática y galénicamente el personaje de Los bandos de Sena.

Hijo de su época, no puede Lope romper los moldes tradicionales en la materia, y sin pretenderlo los reme-

dios mencionados en sus comedias se acoplan al orden establecido por Dioscórides, tradicional en la medicina medieval, de vegetales, animales y minerales.

En primer término las hierbas, por ser remedio más suave y común: el azahar —como sedante—, la anacardina para recuperar la memoria, la dormidera, el beleño, la murta, el tomillo, la adelfa, la mandrágora, la valeriana, la endibia, la borraja, el romero, la ruda, el poleo, el perejil y el ulpo. Y con ellas, el ruibarbo, la alejandría y la girapliega como purgantes; y la angélica y el satiricón, junto a decenas de otras hierbas cuyas propiedades terapéuticas no menciona el autor⁵⁷.

Luego, los animales: los untos de caballo, conejo y elefante para la calvicie, la otalgia y las escoceduras, respectivamente. Y la víbora y el escorpión como antídotos en la triaca⁵⁸.

Por fin, los productos minerales: el acero —remedio de elección en la opilación y que da nombre a una de sus comedias. El acero de Madrid⁵⁹—, el mercurio, el bermellón, la piedra bésar, el arsénico, el azufre y el oro⁶⁰.

Todos ellos: remedios vegetales, animales y minerales, se utilizan en el teatro lopiano en preparaciones diversas: grageas, pastillas, píldoras, infusiones, bálsamos, ungüentos, emplastos, conservas, epítemas, jarabes, diacitrones, diaquilones, confecciones, alquermas, letuarios. Sin faltar tampoco la frecuente alusión a las boticas y a los boticarios, por supuesto satírica casi siempre⁶¹.

Pero también ahora requiere un especial apartado, en este acto de la terapéutica, la sangría, el remedio universal en la época y de acción tan caprichosa que hace exclamar a Lope:

Celos son como sangrías,
que en ocasiones y días
o dan la vida o la muerte⁶²

(¡Ay, verdades, que en mi amor!)

Igualmente aquí se inflama el estro del poeta en bellísimos versos cincelados en ejemplar soneto que presta gala a La hermosura aborrecida:

Hermoso sangrador, dulce barbero,
venido por mi mal a ser bien mío;
la sangre que me altera te confío,⁶³
y de tu herida mi remedio espero .

Otra vez subyace la propia experiencia. ¡Cuántas sangrías no padecería el mismo Lope a lo largo de su vida, como en cierta ocasión escribe a su Mecenas:

Yo estaré esta tarde aquí; porque, cuando quisiera, no me siento con fuerzas para probar a salir con cuarenta onzas menos de sangre de las con que entré el lunes⁶⁴.

En tanto que la enfermedad es siempre alteración humoral, y los humores circulan por la sangre, la evacua-

ción de esta sangre alterada, la sangría será práctica habitual en terapéutica. Así nos lo expresan, metafóricamente, dos cuartetos de La victoria de la honra:

Amor es un mal de ojo
que entra por ellos al pecho;
la sangre altera, y sospecho
con más rigor que el enojo.

Luego no me negarás
que es justo sacarla luego,
porque su desasosiego
no corrompa la demás⁶⁵.

Lope se recrea describiendo el acto quirúrgico. Menciona todos los instrumentos utilizados así como el profesional que la realiza, al que casi siempre denomina barbero y a veces físico o cirujano. La venda para el arremansamiento de la sangre, que otras veces llama cinta; la lanceta, ballestilla o burel, el listón o banda para la contención de la hemorragia, etc.⁶⁶.

No quisiera dejar de aludir ahora a un aspecto paramédico de la sangría: al acto social, a la costumbre, al parecer establecida, de ofrecer regalos a los amigos a quienes se ha sangrado. Joyas, azafates, bandas, búcaros, salvillas... Unos versos de Los milagros del desprecio me han permitido interpretar en este sentido la denominación de una bebida, muy usual en España, compuesta de vino, agua, limón y azúcar, conocida como sangría. En la referida comedia se dice:

Don Alonso de Ribera
mi amo, a la enferma envía
esta pequeña sangría
con fe firme y verdadera⁶⁷.

Y pienso yo: acaso la denominación de sangría a la jarra de vino edulcorado y aromatizado, ¿no se referirá a su empleo entonces como obsequio roborante tras la extracción cuantiosa de sangre?

EPILOGO

La muerte

El teatro de Lope de Vega nos ha llevado, en tres actos sucesivos, desde el hombre sano al enfermo, primero, y luego al tratamiento terapéutico de este último. Es lícito que las comedias tengan epílogo. Y así ahora, quisiera concluir mi exposición con una alusión casi obligada al *exitus* del proceso patológico.

En catorce octosílabos precisos —La niñez del padre Rojas— nos ofrece el poeta una lección de ética profesional, a la par que plantea la problemática del acto médico:

¿Seré médico? No tengo
conciencia para curar,
porque esto se ha de estudiar
¡Y yo tan forzado vengo!
¿Y si por descuido mío
se muere el enfermo acaso,

y por no estudiar el caso
le receto un desvarío?
Si le sangró sin por qué,
o purgo sin saber cuándo,
y a su mujer, ya expirando,
digo que a comer le dé,
¿es buen oficio, señor?,
¿ganaré bien el dinero?⁶⁸.

Sí; más allá del aprecio, de la alabanza, del demérito o de la sátira al médico, tan frecuentes en nuestro teatro del Siglo de Oro —a la cabeza Quevedo; algo también el Lope⁶⁹— subyace el problema de la poca eficacia terapéutica de los remedios entonces utilizados y el difícil conocimiento del proceso patológico. Es verdad.

Con discursivo y alto entendimiento
el físico de su mal la causa apura,
empieza luego la difícil cura
y con celeste favor logra su intento.

La enfermedad más fiera y detestable,
si su maligna causa bien se explora
entendida una vez, será curable⁷⁰.

Es cierto, sí. Pero no siempre se conoce la causa ni se logra el favor celeste, ni se cura la enfermedad. Lo cual conduce, inexorablemente, a la muerte.

Esta posee para Lope un sentido profundamente religioso. Recordemos las palabras de *La Dorotea* antes aludidas. Dios, el dueño, pide; y tras la actuación de la enfermedad como ejecutora, cobra la muerte, dando fin a la representación de la comedia humana.

Los conceptos que sobre ella ofrece el poeta responden, a mi entender, al profundo misterio de cuál sea la esencia de la muerte. Cinco niveles considera él: el humano, el cristiano, el pragmático, el barroco y el poético.

Como hombre, su respuesta, un tanto perogrullesca, no carece de matiz optimista: la muerte, nos dice, es un “cesar de vivir”⁷¹. Optimista, en tanto que nos da una visión pasiva, negativa, de ella, como declaración de lo activo y positivo, que es el propio vivir. De ahí su carácter fatal: “el nacer y el morir son los extremos de la condición humana”, afirma en *Ello* dirá⁷².

Después, el Lope cristiano, firmemente convencido de la inmortalidad del alma, añade que “la muerte es apartarse el alma del cuerpo, cortando el nudo que les enlazó, y quedarse el cuerpo en cuerpo”⁷³. En esta dramática separación, el desamparo en que el alma deja a la carne se traduce en la inmersión de los sentidos en un inmortal y eterno sueño (*El serafín humano*)⁷⁴ y el cuerpo, ya solo cuerpo, como subraya él, da a la tierra el tributo de sus despojos⁷⁵.

Por otro lado, este desenlace es ayuda para los menesterosos y miserables, puesto que decreta sin necesidad

de memoriales, saca de penas sin ruegos, cura sin medicinas y regala sin interés. Súbitamente pasamos de la faceta trascendente a la pragmática. Ahora la muerte es liberación del sufrimiento, repartidora de consueños, hacedora de justicia⁷⁶.

Pero además, de hombre, y en tanto que hombre, el Lope cristiano y pragmático es barroco y por tanto mecanicista. A la hora de explicar la muerte, nos dice que la vida es un reloj y sus ruedas los pensamientos. El alma sirve de mano, que pone en movimiento la maquinaria, concertando las horas de la vida. Cuando la espiritual mano renuncia a su cometido, se produce el fatal desenlace (*La inocente Laura*)⁷⁷.

Llega luego, y sobre todo, el poeta. La muerte, nos dirá ahora, más que cesación de la vida y escisión del alma, es la autora del perpetuo silencio de la vida (*El hijo por engaño*)⁷⁸. Bellísima expresión que nos hace pensar, frente a la esperanza cristiana, en la desesperación del hombre impotente ante su destino, separado para siempre del resto de la humanidad. No resisto la tentación de transcribir un fragmento de una de las más hermosas cartas de Lope, en la que nos muestra esa sensación de total aniquilamiento, vivida por él durante cierta enfermedad que le puso en trance de muerte y que así describe al duque de Sessa:

Sentía perder a Vex^a, a quien tengo en el amor por hijo, en la obligación, por padre; en el respeto, por señor, y en el cuidado por amigo; todo esto hace decir así tiernamente al ver la muerte acechando por las cortinas de la cama la miserable vida de un hombre, expuesta a tantos peligros, tiene lugar seguro donde le sea posible defenderse. Mis niños no me daban cuidado, porque ya la piedad del cielo les dio las puertas de sus brazos de Vex^a para cuando se cerrasen mis ojos. El güerto allí se secaría, que es cómo voluntad de mujer de Madrid que se marchita, por lozana que está, a dos días que le falte el agua. Los librillos habrían de ir a mejor casa; el oratorio dividirse entre los amigos; que sólo mi amor, como túnica inconsútil, era manda indivisible a Vex^a.⁷⁹

¿Habrá forma más bella de expresar la propia experiencia ante la proximidad del “perpetuo silencio”, de la “perpetua ausencia”? (*Con su pan se lo coma*)⁸⁰.

Entendida de uno u otro modo, la muerte se aproxima. Ansias, bascas y congojas la preceden. Sin lengua, desnudo, flaco, oprimido y casi sin aliento, el moribundo siente como si le hubiesen quebrado todas las venas del cuerpo, en tanto que la opresión cardíaca le impide mantenerse enhiesto. Y así llega el fin⁸¹.

Cesan las angustias preliminares y aparece la muerte en toda su terrible majestad. El rostro pierde sus rasgos característicos, el cuerpo se torna un hielo, desaparece el aliento, cesan el pulso y el movimiento.

Sale el hombre de la cuna
 como de la fuente el río;
 va creciendo y caminando
 hasta que en el mar se pierde⁸²
 (La adversa fortuna de D. Bernardo de Cabrera)

Volvemos al mar. De allí partió la nave humana cuya arboladura y movimiento hemos analizado, cuyos avatares hemos considerado. Aquí llega de nuevo, roto el casco, deshecho por la vida, a enfrentarse con las iras del temporal. Ya es sombra de la vida, realidad sin consistencia.

Tras de su edad placentera
 muere el hombre y se resuelve,
 y a ser ceniza se vuelve
 que es su primera materia⁸³.

Sentado ante la mesa, Lope de Vega pone final a cualquiera de sus comedias. Ahora tomará el breviario y en el huertecillo, aprovechando las últimas claras de la tarde madrileña, hará su oración. Hombre del siglo XVII, ha escrito sin pararse a meditar un punto, ha expresado, casi inconscientemente, sentimientos, noticias y vivencias de su intimidad, de su cuerpo y de su mundo⁸⁴. Y yo pienso de nuevo: de habérselo propuesto, ¿no nos habría legado una cabal y rematada antropología?

Concluyo. Como tantas veces Lope,

Yo solo quiero
 pedir perdón al Senado
 por el poeta y por mí,
 si habemos errado en algo⁸⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Ajo G. y Sainz de Zúñiga, C. Ma. Historia de las Universidades Hispánicas. Vol. II, Avila: Centro de Estudios e Investigaciones "Alonso de Madrigal", 1958: 173.
2. Alborg, J. L. Historia de la literatura española. Vol. 2. 2a. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1977: 196.
3. Lapesa, R. Historia de la lengua española, 2a. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1980: 339.
4. Valbuena Prat, A. Historia de la literatura española. Vol. II, 5a. ed. Barcelona: J. Gili, 1957: 287.
5. Ruiz Ramón, F. Historia del teatro español. Vol. I. Madrid: Ed. Cátedra, 1979: 149.
6. Vosler, K. Lope de Vega y su tiempo. Madrid: Revista de Occidente, 1933: 267. Cit. por Ruiz Ramón, pág. 151.
7. Ruiz Ramón, F. o.c.: 152.
8. Valbuena Prat, A. o.c.: 307.
9. Valbuena Prat, A. o.c.: 310.
10. Alborg, J. L. o.c.: 197-197.
11. Albarracín, A. La medicina en el teatro de Lope de Vega. Madrid: C.S.I.C., 1954: 382 págs.; Homero y la medicina. Madrid: Editorial Prensa Española, 1970: 224 págs.; El sentimiento de la muerte en la obra de Gabriel y Miró. Asclepio 1966-1967, XVIII-XIX: 367-382; El sentimiento de la enfermedad en la obra de Solzhenitsyn. En: Albarracín A. et al. La Plata: Ediciones Quirón, 1981: 13-23.
12. Marañón, G. La edad crítica. Madrid: Biblioteca Selecta de Medicina Española, 1919: nota a pie de página 209.
13. Ajo G. y Sainz de Zúñiga, C. Ma. o.c. Vol. II: 173 y Vol. III. Avila; 1959: 116, 120 y 141.
14. Edición de la Real Academia Española (RAE) dirigida por Emilio Cotarelo, Madrid 1916-1930. Vol. V: 113-114.
15. Edición de la Biblioteca de Autores Españoles (BAE) dirigida por Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid 1946-1952. Vol. 1o.: 38.
16. El cuerdo loco. RAE. Vol. IV: 394.
17. Valle Inclán, C. del. El léxico anatómico de B. de Montserrat y J. de Valverde. Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina, 1949, I: 144.
18. BAE. Vol. 1o.: 33.
19. BAE, Vol. 4o.: 189.
20. La firmeza en la desdicha. RAE. Vol. V: 627.
21. González de Amezúa, A. Lope de Vega en sus cartas. Vol. II. Madrid: Aldus, S.A., 1935-1943: 569.
22. Valbuena Prat, A. o.c.: 296.
23. Edición de la Real Academia Española dirigida por Marcelino Menéndez Pidal (M. y P.), Madrid, 1890-1913. Vol. IV: 201.
24. RAE. Vol. IV: 550.
25. Con su pan se lo coma. RAE. Vol. IV: 295.
26. BAE. Vol. 3a.: 259.
27. RAE. Vol. V: 670.
28. M. y P. Vol. IV: 11.
29. RAE. Vol. I: 354.
30. RAE. Vol. II: 104.
31. BAE. Vol. 2o.: 67.
32. González de Amezúa, A. o.c. Vol. III: 49-50.
33. M. y P. Vol. V: 403.
34. BAE. Vol. 4o.: 296.
35. M. y P. Vol. IV: 277.
36. Querer la propia desdicha. BAE. Vol. 2o.: 278.
37. Albarracín, A. o.c. (1954): 94-100.
38. Id. Id. o.c.: 101, 107 y 113-114.
39. Id. id. o.c.: 122-186.
40. González de Amezúa, A. o.c. Vol. III: 85.
41. Id. id. o.c. Vol. III: 143.
42. Id. id. o.c. Vol. III: 199.
43. Id. id. o.c. Vol. III: 223.
44. BAE. Vol. 1o.: 189.
45. RAE. Vol. III: 327.
46. M. y P. Vol. XV: 363.
47. M. y P. Vol. XIV: 581-582.
48. Albarracín, A. o.c. (1954): 131-135.

49. RAE. Vol. IX: 451-452.
50. Ortega y Gasset, J. Estudios sobre al amor. O.C. Vol. V, Madrid: Revista de Occidente, 1963: 587.
51. RAE. Vol. III: 13.
52. M. y P. Vol. XV: 57.
53. M. y P. Vol. IV: 19.
54. RAE. Vol. II: 195.
55. RAE. Vol. VIII: 387.
56. Pedacio Dioscorides. Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos. Ed. de Andrés Laguna, Salamanca, 1566. Madrid: Ed. de Arte y Bibliofilia, 1983: 7, 12 y 16.
57. RAE. Vol. III: 540.
58. Albarracín, A. o.c. (1954): 302-314.
59. Id. id. o.c.: 314.
60. BAE. Vol. 1o.: 365-386.
61. Albarracín, A. o.c. (1954): 314-387.
62. Id. id. o.c.: 323-330.
63. RAE. Vol. III: 510.
64. BAE. Vol. 2o.: 108.
65. González de Amezúa, A. o.c. Vol. III: 31.
66. RAE. Vol. X: 429.
67. Albarracín, A. o.c. (1954): 335-336.
68. BAE. Vol. 2o.: 237.
69. M. y P. Vol. V: 290.
70. Albarracín, A. o.c. (1954): 358-362.
71. Los nobles cómo han de ser. RAE. Vol. VIII: 106.
72. Barlán y Josafá. M. y P. Vol. IV: 11.
73. RAE. Vol. V: 41.
74. Barlán y Josafá. M. y P. Vol. IV: 11.
75. M. y P. Vol. IV: 277.
76. Burlas de amor. RAE. Vol. I: 63.
77. El laberinto de Creta. M. y P. Vol. VI: 132.
78. BAE. Vol. 4o.: 489.
79. M. y P. Vol. VIII: 181.
80. González de Amezúa, A. o.c. Vol. III: 183.
81. RAE. Vol. IV: 296.
82. Albarracín, A. o.c. (1954): 74-75.
83. RAE. Vol. III: 86.
84. RAE. Vol. III: 85.
85. De cosario a cosario. BAE. Vol. 3o.: 505.

Redoxon

vitamina C



Indicaciones: Estados carenciales de vitamina C. Aumento de las necesidades de vitamina C durante el desarrollo, el embarazo, la lactancia, los cambios de clima, dietas estrictas, estados febriles, estados de agotamiento, esfuerzo físico. Hipovitaminosis debida a síndrome de malabsorción. Suplementación de recién nacidos y preñaturos. Metahemoglobinemia.

Posología: Comprimidos efervescentes de 1 g, 1-3 al día; ampollas de 1g/5 ml, 1 al día.

Presentaciones: Comprimidos efervescentes con sabor a naranja de 1 g. Tubo de 10 comprimidos. Registro No. M-001477. Comprimidos efervescentes de 1 g. Tubo por 10 comprimidos. Registro No. M-003780. Ampollas de 1g en 5 ml Caja de 25. Registro No. M-004943. Gotas en frasco por 20 y 30 ml. Registro No. M-003783

NOTA: En pacientes diabéticos el ácido ascórbico puede interferir con las pruebas químicas de la glucosa, por lo tanto, se aconseja discontinuar la vitamina C tres días antes de realizarse la prueba.

Bibliografías: — Coffey, G. and C. W. M. Wilson, Brit. Med. J., 1, 208, 1975. — Martindale, The Extra Pharmacopoeia, 27th Ed., pgs. 1.666-1.671, The Pharmaceutical Press, London, 1977.

Detalles completos de composición, indicaciones, efectos secundarios, dosificación y precauciones, están disponibles a solicitud.

Redoxon = Marca de Fábrica
Productos Roche S.A. Bogotá, Colombia



Ciencia y Conciencia de Investigación