

Humanidades en  
Pediatría

M. T. Concepción Masip

Doctora en Medicina y Cirugía. Especialista en Bioquímica Clínica. Licenciada en Historia del Arte. FEA de Bioquímica Clínica. Hospital Universitario Nuestra Señora de Candelaria. Santa Cruz de Tenerife

## El niño en la historia del arte (8) La transfiguración (1518-1520). Rafael Sanzio



Rafael Sanzio de Urbino. La Transfiguración (1518-1520). Óleo sobre tabla. 405 x 278 cm. Pinacoteca Vaticana. Roma. Italia.

La inusual composición que hoy presentamos es la última ejecutada por Rafael, antes de fallecer, el Viernes Santo de 1520, cuando el artista estaba cumpliendo los treinta y ocho años de edad. El mismísimo papa León X lloró su muerte.

Rafael Sanzio había nacido en Urbino el 6 de abril de 1483. Su padre Giovanni Santi era un aceptable pintor y un apreciado poeta en la corte de los duques de Montefeltro, señores de la ciudad; de la madre, Magia di Battista Ciarla, se sabe que era hija de un comerciante de Urbino, que contrajo matrimonio en 1480. Rafael creció en el clima refinado y tranquilo de la pequeña ciudad italiana, que el duque Federico, siguiendo el ejemplo de otros contemporáneos -Medicis, Sforza- había querido transformar en una moderna capital, atrayendo para ello a arquitectos, pintores, literatos y escul-

tores. Animado por su padre, Rafael comenzó a estudiar el arte de la pintura, ejercitándose en el dibujo y en la perspectiva, siendo el taller paterno el escenario de sus primeras experiencias profesionales y donde fue haciéndose con los rudimentos del oficio. A los ocho años pierde a su madre y, poco después, a los once, a su progenitor, quedando bajo la tutela de un tío paterno, don Bartolomeo que lo mantuvo en la profesión de su padre. Vasari, biógrafo de artistas e historiador del arte del siglo XVI, atribuye al Perugino, (Pietro Vannucci 1448-1523) la formación del joven Rafael en su taller de Perugia (Perugia), localidad no muy distante de Urbino. Perugino tenía ya cierta fama dentro de la escuela de Umbría, mucho éxito como empresario, un círculo de compradores en continuo aumento y los marchantes de Perugia obtenían grandes beneficios con sus obras. Característica destacable del arte del Perugino era la racionalización del proceso de creación artística: abordaba el proyecto dividiéndolo en fases de trabajo que distribuía entre los miembros del taller, entre el maestro y los ayudantes hasta completar la obra. La técnica de preparación de un cuadro mediante esbozos previos de la composición, el dibujo según modelos, los estudios del detalle, las láminas de presentación y, por último, la utilización del cartón a tamaño original y su traspaso al soporte, fueron recursos que Rafael aprendió en el taller del artista quattrocentista y que siguió practicando toda la vida. Su primera obra documentada circa en 1500 fue el Retablo Baronci, si bien suscita cierta controversia con La resurrección de Cristo, realizada entre los años 1499 y 1501 para la Iglesia de San Nicolás de Tolentino, en Città di Castello, a medio camino entre Perugia y Urbino. En los años siguientes pintó tanto encargos para otras iglesias de la zona: la Crucifixión (alrededor de 1503), Los desposorios de la Virgen (1504), en la actualidad en la Pinacoteca Brera (Milán), donde la influencia del Perugino está fuera de toda duda; como para las de la capital de la Umbría, destacando el Retablo Oddi, La Anunciación, La Adoración de los Magos y La coronación de la Virgen (1501-1503). En estos comienzos del nuevo siglo también ejecutó pequeñas y exquisitas pinturas de caballete, la mayor parte, probablemente, para amantes de la pintura de la corte de Urbino, como Las Gracias o San Miguel (1502-1504).

En el otoño de 1504, Rafael se traslada a Florencia y entra en contacto con otra de las escuelas pictóricas que venía jugando un papel destacado en el panorama artístico del Quattrocento italiano, la Toscana. Poco a poco dejará atrás las influencias del Perugino y comenzará a estudiar y a aprender de los grandes artistas del momento: Leonardo (1452-1519) y Miguel Ángel (1475-1564). Los críticos suelen coincidir en que durante los cuatro años que vivió en Florencia, Rafael se dedicó a profundizar en la herencia clasicista de sus maestros, en especial, del autor de la Gioconda, como se advierte en la serie de vírgenes florentinas: la Virgen del Prado (1505), la Virgen del clavel (1506), o la llamada La Bella Jardinera (1507). El de Urbino logró transformar la intensidad emocional de Leonardo en una gracia delicada y equilibrada. Sin embargo, en una de sus últimas obras de esta etapa florentina, la Virgen del baldaquino (1508), la impronta de Miguel Ángel es indiscutible. Al margen de las influencias leonardescas o miguelangelescas, se puede apreciar una temática constante en su breve trayectoria artística: la presencia de las Madonnas. El artista las abordó en todos los géneros y en solitario con otros santos. Ya en Florencia de entonces gozaron de gran estima y le abrieron las puertas de las villas y de los palacios de las familias acomodadas. Hay que advertir que no todas estas obras son "maestras", pero en cada una de ellas se incorpora una nueva idea o pone en práctica una nueva inspiración, conformando el estilo del joven Rafael. Posteriores a esta etapa y considerados como los más bellos ejemplos de sus cuadros de pequeño formato de la Virgen hay que recordar, La Madonna de Loreto (1511), La Madonna de la silla (1513) y La Madonna della Tenda (1514).



Crisis tónica. Rigidez de las extremidades.

A finales de 1508, recién cumplidos los veinticinco años, abandona Florencia y marcha a la Ciudad Eterna convocado por el papa Julio II (1503-1513), debido a la fama que ya entonces había alcanzado. El Quattrocento está cediendo el testigo al Cinquecento y Florencia está dando paso a Roma. Aquí el pontífice está acometiendo la segunda gran empresa decorativa del Vaticano, después de la Capilla Sixtina: la decoración de las stanze o cuatro aposentos situados en el segundo piso del Palacio Pontificio, escogidos por el papa de la familia della Rovere para su residencia personal. Tras su fallecimiento, en 1513, también serían utilizadas por sus sucesores.

El encargo de dirigir la ejecución de los grandes frescos de esas salas recae en el joven Sanzio, de ahí que se las conozca como "las cuatro estancias de Rafael". Responden a un programa iconográfico claramente propagandístico. Prescindiendo de la ejecución cronológica (1508-1524), el orden decorativo de las cuatro stanze, desde el este hacia el oeste, tal y como se visitan es el siguiente: Estancia de Constantino (1517-1524); destinada a recepciones y ceremonias oficiales, fue decorada por el taller de Rafael, basándose en los dibujos del maestro, muerto prematuramente antes de acabar los trabajos (1520). Dedicada al emperador Constantino (306-337 d.C.), el primero en reconocer oficialmente la religión cristiana y conceder la libertad de culto. En las paredes se hallan representados cuatro frescos que narran episodios de su vida que testimonian la derrota del paganismo y el triunfo de la religión cristiana: la Visión de la Cruz, la Batalla de Constantino contra Majencio, el Bautismo de Constantino y la Donación de Roma; la estancia del Sello –o de la Signatura– (1508-1511) llamada así por referirse al más alto tribunal de la Santa Sede, la "Segnatura Gratiae et Iustitiae", presidido por el pontífice, quien solía reunirse en esta sala en torno a principios del siglo XVI. Julio II la utilizó también como estudio privado y biblioteca, aunque más bien modesta, pues como él mismo afirmó "io non so lettere". El programa iconográfico fue establecido, sin lugar a dudas, por un teólogo y se propone representar las tres categorías máximas del espíritu humano: la Verdad, el Bien y la Belleza. La Verdad sobrenatural se describe en la Disputa del Santísimo Sacramento (o la Teología) mientras que la racional aparece en la Escuela de Atenas (o la Filosofía); el Bien se expresa en la representación de las Virtudes Cardinales y Teologales y de la Ley, mientras que la Belleza se concreta en el Parnaso con Apolo y las Musas. Los frescos de la bóveda, encargados por el papa al Perugino, en 1508, se unen a las escenas ubicadas abajo: las figuras alegóricas de la

Teología, Filosofía, Justicia y Poesía aluden, en efecto, a las facultades del espíritu pintadas en las paredes correspondientes. En esta sala están, sin duda, los frescos más famosos de Rafael, constituyendo el inicio de su actividad en el Vaticano y coincidiendo con el comienzo del pleno Renacimiento. La estancia de Heliodoro (1512-1514), dedicada antiguamente a las audiencias privadas del pontífice, fue decorada por Rafael inmediatamente después de la estancia del Sello. El programa pictórico es político, con miras a documentar, en diferentes momentos históricos desde el Antiguo Testamento hasta la época medieval, la milagrosa protección concedida por Dios a la Iglesia amenazada en su fe (Misa de Bolsena), en la persona del pontífice (Liberación de San Pedro), en su sede (Encuentro de León Magno con Atila) y en su patrimonio (Expulsión de Heliodoro del templo). Indirectamente Julio II eligió estos episodios como exponentes de su programa político, cuyo objetivo era liberar a la península italiana, ocupada en aquel momento por los franceses, y devolver al papado el poder temporal amenazado; y, por último, la estancia del incendio del Borgo (1514-1517), destinada por el nuevo pontífice, León X (1513-1517) a comedor. Los frescos, ejecutados en su mayor parte por el taller de Rafael, ilustran las aspiraciones políticas de León X a través de historias sacadas de las vidas de dos papas anteriores narradas en el *Liber Pontificalis*. Los tres dignatarios coincidían en el nombre: León. Dos episodios corresponden al pontificado de León III (Coronación de Carlomagno y Justificación de León III) y las dos restantes, al de León IV (Incendio de Borgo, el fresco más conocido de la estancia y el que le da nombre, y Batalla de Ostia). En los cuatro episodios el papa coge el aspecto del pontífice reinante, León X.

Rafael simultaneó la realización de los frescos de las Stanze con otros cometidos pontificios. Uno de gran envergadura fue la serie de diez cartones (1515-1516) para tapices con escenas de las vidas de San Pablo y San Pedro para la Capilla Sixtina y que, una vez preparados, serían enviados a Bruselas para ser tejidos en el taller de Pier van Aelst. Es probable que Rafael viera la serie completa terminada, posiblemente en 1520, antes de su muerte. Se han conservado siete y en la actualidad cuelgan de las paredes del londinense Victoria and Albert Museum y han sido objeto de una enriquecedora exposición recientemente (octubre 2010). También diseñó y pintó la Loggia del Vaticano (1520), una galería larga y estrecha entonces abierta a un patio y decorada a base de grutescos (o grotesco), tan característicos de la Roma renacentista, consistente en una ornamentación pictórica o escultórica a base de seres fantásticos humanos,

vegetales y animales, entrelazados formando un todo y tomada de la decoración pompeyana descubierta en las excavaciones realizadas a finales del XV.

Sin descuidar esos importantísimos trabajos pudo atender los encargos que iban surgiendo en relación con el nuevo ambiente en que se desenvolvía. Algunos de ellos, combinando el diseño de la arquitectura y la decoración, como las obras solicitadas, entre 1511 y 1519, por el banquero Agostino Chigi. La primera y más celebrada de las cuales consistió en la transformación de la capilla de Santa María del Popolo en el mausoleo familiar. A sí mismo, se hizo cargo de la decoración de la villa Chigi, donde realizó el famoso fresco *El triunfo de Galatea* (1511-1512). Otros fueron pictóricos, como la serie de retratos llevados a cabo en estos años.

Rafael es uno de los retratistas más reconocidos de su tiempo. Dentro de este género podemos destacar los de sus mecenas, los lienzos correspondientes a Julio II (1512), considerado como uno de los mejores de su producción y a León X (1517), los de humanistas con los que mantenía buenas relaciones como el *Retrato de Baltasar Castiglione* (1515), el diplomático y conocido autor de *El Cortesano*, el doble de Andrea Navagero y Agostino Beazzano (1516) o el conocidísimo de *La Fornarina* (1518). Incluso, el mismo Francisco I de Francia le presionó para que ejecutase el suyo.

El pintor, además de la técnica al fresco, también trabajó los denominados "cuadros de altar", desde sus comienzos hasta el final de sus días. De 1512 datan los tres grandes cuadros de altar de tema mariano, la *Virgen del Pez*, la *Madonna de Foligno* y la *Madonna Sixtina*. Su último cuadro de altar y al que vamos a dedicar estas líneas, *La Transfiguración* (1517-1520), fue un encargo del cardenal Julio de Médicis durante su arzobispado en Narbona (sur de Francia). El eclesiástico quiso enriquecer la catedral de la ciudad con dos composiciones la encomendada a Rafael y *La Resurrección de Lázaro* que debería realizar el veneciano Sebastiano del Piombo.

A finales de marzo de 1520, el artista de Urbino enfermó; el 4 de abril, despidió a su amante; hizo testamento, y, entre otras indicaciones pidió ser enterrado en la ciudad de Roma en la iglesia Santa María de la Rotonda (Panteón); y, dos días más tarde, el 6 de abril día de Viernes Santo, entre las nueve y las diez de la noche, expiró. Acababa de cumplir treinta y ocho años. En la cabecera del lecho en que reposaba su ya exánime cuerpo, los discípulos colocaron, la

Transfiguración. León X ordenó que se celebrasen por su artista favorito funerales espléndidos, a los que asistió toda Roma.

Rafael a su muerte había alcanzado todos los objetivos que un artista de la Italia renacentista se podía proponer: pintor con peso específico en el Vaticano; autor solicitado por los principales mecenas europeos; polifacético, diseñó monumentales ciclos de frescos, supervisó, en calidad de arquitecto principal, la construcción de la basílica de San Pedro, el más importante edificio de la Cristiandad; e inventarió y se preocupó por los monumentos de la Roma clásica; de ahí que merezca el honor de contarse entre los primeros conservadores modernos de monumentos.

No cabe duda que nuestro protagonista a la hora de acometer la tabla de considerable tamaño, que a continuación comentamos, se basó en los Evangelios, concretamente en el de San Mateo:

“Seis días después, toma Jesús consigo a Pedro, a Santiago y a su hermano Juan, y los lleva aparte, a un monte alto. Y se transfiguró delante de ellos: su rostro se puso brillante como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz. En esto, se les aparecieron Moisés y Elías que conversaban con él. Tomando Pedro la palabra, dijo a Jesús: Señor, bueno es estarnos aquí. Si quieres, haré aquí tres tiendas, una para ti, otra para Moisés y otra para Elías. Todavía estaba hablando, cuando una nube luminosa los cubrió con su sombra y de la nube salía una voz que decía: «Este es mi Hijo amado, en quien me complazco; escuchadle.» Al oír esto los discípulos cayeron rostro en tierra llenos de miedo. Más Jesús, acercándose a ellos, los tocó y dijo: «Levantaos, no tengáis miedo». Ellos alzaron sus ojos y ya no vieron a nadie más que a Jesús solo. Y cuando bajaban del monte, Jesús les ordenó: «No contéis a nadie la visión hasta que el Hijo del hombre haya resucitado de entre los muertos». Sus discípulos le preguntaron: «¿Por qué, pues, dicen los escribas que Elías debe venir primero?» Respondió él: «Ciertamente, Elías ha de venir a restaurarlo todo. Os digo, sin embargo: Elías vino ya, pero no le reconocieron sino que hicieron con él cuanto quisieron. Así también el Hijo del hombre tendrá que padecer de parte de ellos». Entonces los discípulos comprendieron que se refería a Juan el Bautista. Cuando llegaron donde la gente, se acercó a él un hombre que, arrodillándose ante él, le dijo: «Señor, ten piedad de mi hijo, porque es lunático y está mal; pues muchas veces cae en el fuego y muchas en el agua. Se lo he presentado a tus discípulos, pero ellos no han podido curarle». Jesús respondió: ¡Oh generación incrédula y perversa! ¿Hasta cuándo estaré con vosotros? ¿Hasta cuándo habré de soportaros? ¡Traédmelo acá! Jesús le increpó y el demonio salió de él; y quedó sano el niño desde aquel momento. Entonces los discípulos se acercaron a Jesús, en privado, y le dijeron: ¿Por qué nosotros no pudimos expulsarle? Díceles: «Por vuestra poca fe. Porque yo os aseguro: si tenéis fe como un grano de mostaza, diréis a este monte: “Desplázate de aquí allá”, y se desplazará, y nada os será imposible”. (Mateo 17, 2-15).

Tras la lectura del pasaje evangélico es fácil identificar las dos escenas plasmadas en el óleo: una sobrenatural, la transfiguración de Cristo en el monte Tabor; y otra humana, el ruego de un desesperado padre para que cure a su hijo poseído por el demonio. La división de la composición en dos zonas, la celestial y la terrenal, fue un recurso empleado por Rafael en varias ocasiones, como en las palas de los altares Oddi y Baglioni (1501-1503). En la Transfiguración las distintas escenas quedan inscritas en dos formas geométricas perfectamente reconocibles: la superior en un círculo, equilibrada, serena, luminosa, renacentista; la inferior, en un rectángulo, descompensada, dinámica, con luces y sombras, anticipando el barroco o por lo menos el manierismo. Ambas comparten el mismo fondo de paisaje y quedan unidas por la diagonal que se forma con los dos brazos extendidos, y enlazados, del ángulo inferior izquierdo culminando en la figura de Cristo. El círculo, la perfección, recoge la primera parte del episodio narrado por Mateo y son las posturas de las figuras las que lo van dibujando: Santiago, arrodillado, de espaldas, cubierto el rostro con las manos, enlaza con la cabeza alzada de un recostado Pedro, de perfil, cuyas rodillas casi van a unirse a las piernas de un inestable Juan que está intentando erguirse pero la luminosidad se lo impide deslumbrándole y obligándole a cubrirse con una mano, mientras que el extendido brazo izquierdo nos lleva a los pies de Moisés, que de frente y levitando nos muestra como sujeta las Tablas de la Ley contra su pecho. El centro del círculo, proyectado sobre el blanco e intenso fondo de nubes, lo ocupa Cristo, superior, más elevado, bajo cuyos brazos abiertos y protectores se cobijan las figuras de Moisés y, de Elías, que de perfil y de espaldas va cerrando el círculo por la izquierda y entre cuyas separadas piernas se albergan los patronos de la Iglesia, mientras que su pie izquierdo queda ya sobre la espalda de Santiago. Dentro del círculo podemos estratificar a los personajes en función de su importancia en la historia de la Iglesia: la cúspide, Cristo; en un estrato por debajo de él, los profetas, haciendo de intermediarios entre Dios y los hombres; la base, los apóstoles, hombres, con una fe débil que todavía no han desemeñado la misión que tendrán que realizar tras la Pasión y Resurrección de Cristo. El pasaje de la transfiguración sucede seis días después de que Jesús predijese sus sufrimientos en la cruz, para éstos todavía faltaban cuarenta días. El segundo episodio narrado en la parte inferior, se enmarca en un rectángulo, es más terrenal, más humano, más dramático. Los personajes se dividen en dos grupos separados (¿o quizás unidos?) por una figura femenina, arrodillada y de espaldas, cuyo significado desconocemos.

Aparentemente, no tiene ninguna conexión ni con los apóstoles, ni con los familiares del niño en trance. A la izquierda, el resto de los doce que no han subido al monte Tabor. Un conjunto variado por las posturas contrapuestas, rico en la gama cromática, dotado de movimiento al introducir la marcada diagonal que, como ya hemos indicado lleva directamente a la figura de Cristo, los acusados escorzos, el juego de luces y sombras, a la derecha, desplazada, en un espacio más reducido, como si de una escena secundaria se tratase, recurso muy utilizado en el manierismo, la escena principal: los familiares del niño enfermo, que es sostenido por sus esperanzados progenitores, de ahí el verde de sus ropajes, piden a los apóstoles que le liberen de su mal y le saquen. Las dos partes de este segundo episodio se relacionan: casi todos observan al niño, hablan entre ellos, pero a pesar del libro abierto, no parecen encontrar el remedio. Sus gestos indican que tendrá que ser "Él", el que obre el milagro y cure al niño. Quizá sea en este contexto donde tiene cabida la mujer ajena a la escena ¿no simbolizará la fe que todos necesitan? Los apóstoles para actuar autónomamente, los padres para creer que los apóstoles pueden curar a su hijo. Aunque estamos en el Renacimiento, que supone el triunfo del Humanismo, no conviene olvidar que quién hace el encargo del cuadro de altar y qué tema se representa.

La imagen que Rafael muestra del niño descrito en los Evangelios, en palabras de su padre, como "lunático" (¿reminiscencia talmúdica del evangelista Mateo?) es la de una persona que no puede mantener la postura, por eso es sostenida por otra, las extremidades aparecen rígidas y contraídas, la boca abierta y con los labios azulados, los ojos fijos y en posición bizca (figura 1). ¿Sabía el artista la patología que estaba representando? ¿Tenía noticia, como "hombre del Renacimiento" que era, de las investigaciones que estaba realizando Paracelso en este terreno? No podemos saberlo. Pero hoy, casi quinientos años después, los avances experimentados por la medicina sí nos permiten identificar los síntomas de un ataque epiléptico en ese personaje.

Frente a otras patologías, aquí abordadas en ocasiones anteriores, la epilepsia ya era conocida en la antigüedad, siendo considerada como una enfermedad sobrenatural. Hagamos un breve repaso. Etimológicamente, la palabra tiene origen griego, "epilambanein", que significa ser atacado o tomado por sorpresa, denominación que se ha mantenido hasta la fecha. El término como tal fue utilizado, por primera vez, por el médico árabe Avicena en los comienzos del siglo XI, en su "poema de la medicina", aunque sus antecedentes históricos los encontramos ya en la cultura

faraónica (3.000 a.C.). En la zona del Creciente Fértil, los egipcios identificaban la epilepsia en sus jeroglíficos con figuras que simbolizan la entrada de una persona muerta o un demonio dentro de la víctima. En el código de Hammurabi, el exponente de "la ley del Talión", (1790-1750? a.C.) aparecen leyes referentes al matrimonio entre epilépticos. En el mismo área geográfica pero un poco después, en Babilonia, (hacia el 1.000 a.C.) en un texto, el Sakikku, escrito en tablillas cuneiformes, se hallan descritos la mayoría de ataques epilépticos que hoy conocemos. En el papiro de Edwin Smith (1.700 a.C.), considerado una copia de otro del tercer milenio, se señala que los ataques son producidos por la estimulación de las heridas del cerebro. También, en el Extremo Oriente, la epilepsia fue objeto de atención; así, en China, la situaban junto con la demencia y la locura, según aparece en el "Canon de la Medicina" del Emperador Amarillo (1.000 a.C.). Los judíos, en el Talmud, atribuyen esta enfermedad al "coito en condiciones bizarras", al matrimonio entre enfermos y consideran a los epilépticos como "lunáticos". En Occidente, durante muchos años, la epilepsia fue vista como una "enfermedad demoníaca," un castigo enviado por los dioses. También fue entendida como una "enfermedad sagrada", padecida solamente por los elegidos, como fueron las posibles epilepsias de el Rey Saúl, Alejandro Magno o San Pablo, entre otros. Si continuamos el repaso adentrándonos en la Grecia clásica (siglos V-IV a.C.), Hipócrates, al describir la "enfermedad sagrada", intentó buscar una explicación en el estudio del cuerpo humano indicando que "no es más divina que cualquier otra. Tiene una causa natural, al igual que las restantes enfermedades. Los hombres creen que es divina precisamente porque no la conocen..." En Roma, Galeno, Apuleyo o Celso, por citar algunos, aceptaban la citada teoría hipocrática del origen natural de la epilepsia. El cristianismo retomara el origen "demoníaco" de la enfermedad.

A lo largo de la Edad Media el oscurantismo y el lento desarrollo de todo lo relacionado con el saber en las ciencias, las letras o las artes no favoreció los avances en esta patología. Así pues, durante la antigüedad e incluso muchos siglos después, la epilepsia fue vista como una enfermedad misteriosa, sagrada, extraterrena; será interpretada como expresión de fuerzas sobrenaturales y tendrá un carácter punitivo. Habrá que esperar al siglo XV y al triunfo del Renacimiento y de la mentalidad antropocéntrica recuperando el pensamiento "científico-filosófico" de la concepción humanista. En este contexto hay que situar a Paracelso (1493-1541) y apreciar la evolución histórica de la "enfermedad comicial", con sus concepciones acerca de la relación médico-paciente en el tratamiento de los epilépticos.

A pesar de este enfoque humanista, el paciente con epilepsia continuó siendo de una forma u otra estigmatizado y, por consiguiente, proscrito y mal visto por la sociedad en la que vive. A finales de la Edad Moderna, en el Siglo de las Luces (XVIII), la hipótesis demoníaca empieza a ser cuestionada, al menos en el ámbito intelectual y científico de la época. Los filósofos de la Ilustración la dotan de un enfoque más coherente y acorde con la dignidad de la persona enferma. En la contemporaneidad, el siglo XIX marca importantes hitos en el desarrollo científico para el conocimiento de la epilepsia, permitiendo interpretar adecuadamente los fenómenos que la producen. Grandes figuras de la medicina de ese siglo se pronunciaron e investigaron acerca de la enfermedad como Rimel (1745-1826), Equirol (1772-1840) o J.M. Charcot (1825-1893).

La medicina actual ha establecido las bases científicas de la epilepsia, si bien en algunas culturas y grupos sociales su nombre es todavía temido y se sigue asociando a creencias sobrenaturales. El neurólogo John Hughlings Jackson fue quien en el año 1873 hizo una descripción clínica detallada de un episodio epiléptico con un inicio focal y generalización posterior, en forma de una clara "marcha de activación motora", secundaria a una descarga brusca y excesiva de las neuronas. A continuación presentamos una breve sinopsis, primero sobre el tratamiento de la epilepsia y, a continuación, sobre la evolución en el diagnóstico. Durante siglos las crisis convulsivas se trataron de forma empírica con recetas hoy en día incomprensibles <sup>1</sup>. Los bromuros fueron los primeros compuestos farmacológicos con actividad antiepiléptica utilizados de forma empírica para el tratamiento de pacientes con epilepsia. Posteriormente, en 1912, se introdujo el fenobarbital; en 1937, la fenitoína seguida de la carbamacepina (1945) y el ácido valproico (1973). En la última parte del siglo XX se desarrolló todo un arsenal de nuevos fármacos antiepilépticos (FAEs): lamotrigina, levetiracetam, oxcarbacepina, topiramato, zonisamida, que ofrecen mayores opciones terapéuticas, sobre todo, a los pacientes con epilepsia refractaria. En la actualidad continua una importante actividad de investigación básica y clínica para el descubrimiento de nuevos FAEs. Hans Berger, ya en 1929, hizo los primeros registros electroencefalográficos (EEG) en humanos con convulsiones. Posteriormente la escuela de Boston, con Gibbs, Davis y Lennox, dio un gran impulso a la aplicación del EEG en la década de 1930. A partir de entonces, y hasta los años 80, se introdujo el EEG pediátrico, neonatal y digital, y, en los años 80 y 90 se desarrolló el EEG de monitorización continua <sup>2</sup>. El año 1972 supone un gran avance dentro de las posibilidades diagnósticas de la epilepsia mediante imágenes, cuando Haunsfield introdujo la Tomografía Axial Computarizada (TAC). El desarrollo de las técnicas de neuro-

imagen anatómica (Resonancia Magnética o RM) y funcional (RM de espectroscopia, SPECT, PET) ha contribuido enormemente al conocimiento de las bases anatómicas y fisiopatológicas de los diferentes tipos de epilepsia. Así pues, desde los años del oscurantismo ancestral, se ha ido avanzando de forma importante en el diagnóstico y el tratamiento de la epilepsia <sup>3</sup>. No obstante, queda mucho aún por descubrir sobre la causa real, básica, de esta enigmática "enfermedad", sobre todo en las llamadas epilepsias idiopáticas.

- 
1. *Tajerbashi B, Friedrich C. The history of treatment of epilepsy. Pharm Unserer Zeit 2007, 36:254-61.*
  2. *Goldensohn ES. Basic principles of electroencephalography. Historical perspectives and future directions. In: Wyllie E. The Treatment of Epilepsy: Principles and Practice. Philadelphia: Lea & Febiger, 1993, pp. 173-84.*
  3. *Urbach H. Imaging of the epilepsies. Eur Radiol 2005, 15:494-500.*