
HUMANIDADES EN PEDIATRÍA

EL NIÑO ENFERMO EN LA HISTORIA DEL ARTE (5)

El niño de Vallecas Francisco Lezcano (1642). Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

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

A finales del siglo XVI, Sevilla era una ciudad en plena evolución, una ciudad que pasa del ideal de ser una «nueva Roma», tal como se autoproclamaba en 1526, durante la boda del Emperador Carlos V con Isabel de Portugal, a ser «una Nínive, otra «Babilonia», Según la define el autor anónimo del *Entremés de los mirones*. Pero, asimismo, podríamos identificarla como una «nueva Jerusalén», ya que el rastro de lo sagrado se fue superponiendo de una manera progresiva sobre todo su caserío, llegando a contar, en esas fechas, con 28 parroquias, 6 monasterios, 36 conventos de frailes y clérigos regulares y 28 de monjas, sin mencionar una multitud de oratorios, beaterios e incluso hospitales, dotados de capillas. La Sevilla de principios del siglo XVII, era la ciudad más populosa de España (cerca de 150.000 habitantes), exótica y cosmopolita, como consecuencia de su carácter de «puerto y puerta de Indias», pero también patria de una multitud de pícaros y maleantes, que se arremolinan en la mancebía (monopolio municipal), la Alameda, la Cárcel Real o las «casas de gula», como se denominan entonces a los bodegonos o tabernas. La cárcel de Sevilla fue famosa y el mundo de su picaresca aparece en algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes y la ciudad toda sirvió en ocasiones de animado marco de acción en comedias de los dramaturgos del Siglo de Oro español: Lope de Vega y Tirso de Molina. Este ambiente de los pícaros, por dioseros y vagabundos, representantes de un sector de la sociedad, está bien captado en los numerosos lienzos que Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) realizó a lo largo de su vida como pintor; mientras que su paisano Diego Rodríguez de Silva Velázquez

no dedicó tanta atención a este colectivo, posiblemente por su distinta trayectoria.

Efectivamente en este marco sevillano descrito es donde nace, en el año 1599, el pintor que hoy nos ocupa y su etapa de aprendizaje juvenil nos permite conocer otra faceta de esta urbe andaluza, la relacionada con su intensa vida artística y cultural, pues dentro de la multitud de manifestaciones que en arte, literatura o música dan lustre a ese Siglo de Oro sevillano, destacan sus academias donde se reunían poetas, teólogos, aristócratas y artistas (al menos con pintores «eruditos»), acentuando implícitamente el carácter creativo, «ingenuo», de la pintura.

Este es el ambiente en el que va a crecer y donde se va a formar Velázquez; un medio que será fundamental para entender su evolución posterior y hasta donde seguramente hay que remontarse para comprender ciertas actitudes suyas.

Hacia 1609, apenas cumplidos diez años, pasa algunos meses en el taller de Herrera el Viejo (1599-1656), pintor dotado de talento y conocido también por su mal genio, por ello el aprendiz pronto abandona su taller, formalizando otro contrato, un año después, con Francisco Pacheco (1564-1644) con él que permaneció seis años. El maestro Pacheco, sin duda mediocre, tiene a su favor dos cosas interesantes, por un lado, el haber sabido aglutinar las tendencias de las diversas «academias» referidas: persiguió toda su vida, con el mayor ahínco, el ideal de pintor erudito a la italiana y también el reconocimiento social de su arte. Sus trabajos teóricos, como el *Arte de la Pintura* (publicado póstumamente en 1649) o el *Libro de Retratos* (que nos ha llegado

incompleto y manuscrito) atestiguan claramente cuáles fueron sus esperanzas e ilusiones que sólo, muy parcialmente, se vieron cumplidas, no obteniendo siquiera la plaza de pintor real, casi honorífica, que Velázquez solicitó para él en 1626. Y, segunda, supo reconocer el extraordinario talento de su jovencísimo discípulo, como se desprende de la lectura de los textos y, de alguna manera, tenemos la impresión de que Pacheco llegó a verse realizado en él.

En la primavera de 1617, Velázquez, cumplidos los plazos de aprendizaje, rindió examen ante el gremio de pintores de la ciudad de Sevilla, y tras pasar airoso las pruebas recibe la licencia que le facultaba como «maestro de imaginaria y al óleo», pudiendo realizar «su arte en todo el Reino, tener tienda pública y contratar aprendices». No se sabe si abrió taller, pero es posible que así fuera dada las numerosas copias existentes de los bodegones que pintó en su ciudad natal. Antes de cumplir los 20 años, en abril de 1618, se casó con la hija de Pacheco y en Sevilla nacieron sus descendientes: Ignacia y Francisca. De este modo continuaba la vieja tradición, frecuente entre los pintores sevillanos, de crear vínculos de parentesco en el ámbito del propio oficio, para de este modo asegurar la apretada red de intereses y garantizar los encargos.

En los inicios de su carrera como pintor, las perspectivas laborales que se le ofrecían no distaban mucho de las de los maestros de su entorno, por ejemplo, su suegro o su amigo y compañero de generación, el pacense Francisco Zurbarán (1598-1664): pintura religiosa, cuadros de devoción, ciclos monásticos, naturalezas muertas y retratos. En estos años consigue con rapidez dominar el natural y lograr la representación del relieve y de las calidades, apreciándose la influencia de Caravaggio y su técnica del claroscuro.

Así pues, la producción del joven artista comienza centrándose en la temática religiosa. En primer lugar, hay que recordar una serie de obras de carácter piadoso, concebidas como cuadros de género, en las que el espectador percibe, ante todo, una escena de taberna o de cocina, y sólo en segundo término, disimulado, se puede identificar el episodio evangélico o bíblico, situado en otro espacio menor o secundario, compuesto de figuras a pequeña esca-

la. En tales lienzos: *Cristo en casa de Marta* (1618-1620), *Cristo en Emaus* (1618-1623) o *la Mulata* (1618-1623), Velázquez utiliza un recurso heredado del manierismo flamenco, «el cuadro dentro del cuadro», que hace que el espectador no sepa con claridad si lo que aparece en segundo término, es una acción real, que transcurre en otra habitación vista a través de un hueco o puerta; una escena pintada en un cuadro colgado de la pared; o, quizás, la imagen reflejada en un espejo de algo que sucede no detrás de los personajes secundarios, sino delante de ellos y, por tanto, en el lugar donde idealmente se halla el espectador. Este recurso lo volverá a utilizar en *Las meninas*, ya casi al final de su vida.

Pero hay otras obras de carácter más devocional, como la *Inmaculada Concepción* (1619) o *San Juan de Patmos* (1619), ambos en la National Gallery de Londres, procedentes del convento de los carmelitas calzados de Sevilla. En ellas Velázquez emplea un dibujo preciso y detallado, con predominio de colores terrosos y, desde un punto de vista compositivo, están en la línea de la pintura que practicaba su suegro.

Junto a éstos, están los lienzos de género, de «bodegón», de procedencia flamenca en cuanto a la invención, con sus tipos vulgares y sus objetos cotidianos, que constituyen un excelente banco de pruebas y, probablemente, en más de alguna ocasión fueron meros ejercicios de virtuosismo. El hecho de que alguna de las obras más importantes de este primer periodo, como *La vieja friendo huevos* (1618) o *El aguador de Sevilla* (1620), los conservase Velázquez consigo y los llevase a la Corte para avalar su maestría, parecen confirmarlo.

En 1621 muere en Madrid Felipe III. Su hijo y sucesor Felipe IV favorece a un noble sevillano, aunque nacido en Roma, Don Gaspar de Guzmán y Pimentel, Conde de Olivares (y después Duque de Sanlúcar la Mayor), que se convertirá de inmediato en el todopoderoso valido del rey. La presencia de Olivares en tan alto puesto suscitó las esperanzas y despertó las inquietudes en la Sevilla intelectual y artística, siendo muchos los que vieron en ello una posibilidad de medrar en el medio cortesano.

Pacheco fue uno de ellos y procuró que su discípulo y yerno, tentase fortuna en Madrid. Un primer viaje, en 1622, no parece que produjese los desea-

dos efectos, pero si permitió a Velázquez conocer directamente a gentes de influencia en el medio palaciego y retratar al poeta *Luis Góngora* (1622). En el verano de 1623, los buenos oficios de los amigos de Pacheco y, muy especialmente de Juan de Fonseca, capellán real y antes canónigo de la catedral de Sevilla, logran que el Conde-Duque le llame a Madrid para retratar al joven monarca. No cabe duda de que el retrato de Velázquez fue magistral, pues constituyó el aval que le aseguró la tan ansiada presencia indefinida en la corte real. Y comienza aquí el proceso de transformación humano y artístico del pintor sevillano.

Como hombre, en el medio cortesano, en contacto con la alta nobleza que rodea al rey, Velázquez se libera de todas las ataduras sociales y económicas que le habían limitado en Sevilla e inicia un proceso de afirmación personal ascendiendo lentamente en el escalafón de los puestos palatinos. Como artista, su situación palaciega le resulta favorable en su evolución, y se abre a otra clientela, completamente distinta, empezando por el soberano y su séquito. Prueba de ello es que, desde su llegada a la capital, desaparece por entero de su producción la pintura religiosa, algo impensable de haber seguido en la provincia andaluza.

Establecido definitivamente en Madrid, en octubre de 1623, es ya «pintor del rey», cubriendo la vacante de Rodrigo de Villandrando (1588-1622), fallecido el año anterior. Su estancia en el Alcázar le permite acceder a los retratos de Tiziano (1476-1576), Antonio Moro (1520-1576) y Alonso Sánchez Coello (1531-1588), definiendo su estilo en un género en el que se siente muy a gusto: el retrato.

La rápida ascensión de Velázquez provocó el malestar entre los pintores más asentados en la Corte, como Vicente Carducho (178-1638), y Eugenio Cajés (1575-1634) que lo acusaban de ser solo capaz de pintar cabezas. Si seguimos al pintor y tratadista español Jusepe Martínez (1600-1682), esta rivalidad dio lugar a la convocatoria de un concurso, en 1627, entre Velázquez y los otros tres pintores reales. El premio consistía en pintar el lienzo principal del Salón Grande del Alcázar. El motivo del cuadro debía ser la expulsión de los moriscos de España, decretada en 1609 por Felipe III. De los

bocetos presentados de los cuatro aspirantes, Velázquez y los tres pintores reales Carducho, Cajés y Alejandro Nardi (1584-1664), el jurado declaró vencedor el de Velázquez. Así pues su cuadro fue colgado en el Alcázar, aunque se perdió en el incendio del mismo. Su triunfo significó la entrada de las nuevas tendencias estéticas en la Corte.

De las obras conservadas de estos años, la más significativa es, sin duda, *Los borrachos* (1628), cuadro mitológico donde nos presenta una versión muy personal del tema clásico de la bacanal, permitiéndonos apreciar por un lado, lo arraigado que permanecía en él la tradición del bodegón, por algunos detalles; y, por otro, la influencia naturalista de Caravaggio.

En 1628 Velázquez conoce a Pedro Pablo Rubens (1577-1640), que estará en Madrid casi un año. Aunque viene en misión diplomática, aprovecha la ocasión para estudiar y copiar obras de las colecciones reales. Así teniendo como anfitrión al joven pintor del rey, visita el monasterio de El Escorial, accede a la pinacoteca real y al conocimiento de los grandes pintores renacentistas italianos, especialmente Tiziano, muy bien representado pues al haber sido uno de los pintores favoritos de Carlos I, los encargos habían sido numerosos. Apenas partió el maestro flamenco de Madrid, Velázquez, siguiendo su consejo, solicita en junio de 1629 licencia al rey para viajar a Italia. El monarca y su valido autorizan y favorecen el viaje proporcionándole cartas de recomendación para los diversos príncipes italianos. El 10 de agosto de 1629, partió del puerto de Barcelona con un buen salario en sus bolsillos. Este viaje marcaría un antes y un después en su vida artística, pues era inconcebible, en pleno siglo XVII, que un pintor no acudiera a Italia como parte de su formación. Llegó a Génova trece días después, comenzando una gira por los principales estados italianos, hasta llegar a la «ciudad eterna».

La Roma de 1630 era, sin duda, un centro de interés artístico notable. Se vivía en ella la polémica del naturalismo de Caravaggio (1571-1610) y del clasicismo de la escuela romana-boloñesa de Guido Reni (1575-1642) y Guercino (1591-1666), enriquecida por la presencia de Poussin (1594-1665). Son los años en que se advierte entre los artistas un interés renovado por Venecia y un resurgimiento del

estudio de las obras de Tiziano (1476-1576) y Veronés (1528-1588), que concluirá, muy poco después, con el barroquismo de Pietro da Cortona (1596-1669). Velázquez se deja imbuir rápidamente por el arte italiano, plasmándolo en su estilo como se puede comprobar en los dos lienzos de este periodo, *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José* ambos de 1630 y, quizás, las más académicas de su producción. Se sabe que durante su viaje por la península italiana copió las obras de Rafael (1483-1520) y de Miguel Ángel (1475-1564), gracias a un permiso especial del cardenal Francesco Barberini, que le franquea el acceso a las colecciones vaticanas. Se alojó en la Villa Médicis, donde se conservaba una importante colección de mármoles clásicos y de su estancia allí nos dejó dos magníficos paisajes, algo totalmente novedoso en la pintura española de entonces. A finales de 1630 viaja a Nápoles donde conoce a José Ribera, «El Españoleto» (1591-1652) en una de sus etapas más productivas. Durante su breve estancia allí retrata a la hermana de Felipe IV, doña María de Habsburgo, de paso hacia Alemania, donde habría de contraer matrimonio con el rey de Hungría. Con esta obra, *María de Austria* (1630), culmina una etapa artística (1623-1631) marcada por la sencillez y la elegancia en su pintura.

Al regresar a España, en enero de 1631, retoma de inmediato sus actividades palaciegas y recibe, una vez más, el testimonio de afecto y confianza del monarca. Durante su ausencia ha nacido el infante, Baltasar Carlos, el deseado heredero de la corona y Felipe IV ha reservado al sevillano el privilegio de ser el primer pintor en retratarlo. La obra no se conserva, pero nos permite hacernos una idea de la del Museo de Boston, *El príncipe Baltasar Carlos con enano* (1631).

Por iniciativa del Conde-Duque se está construyendo en Madrid un nuevo palacio, el del Buen Retiro, y se va a solicitar la colaboración de un buen número de artistas para su decoración: la de Velázquez, por descontado, pero además, la de todos los pintores de la Corte, tanto los de Cámara (Carducho o Cajés), como algunos discípulos de éstos (Félix Castelo -1595-1651- y Jusepe Leonardo -1601-1656-); y, otros como Juan Bautista Maíno (1578-1649), Antonio de Pereda (1611-1678) y Francisco Zurbarán.

Concebido el palacio como una gran exaltación de la monarquía y del soberano, el pintor sevillano, recibe el encargo de realizar una serie de retratos ecuestres de los reyes Felipe III, Felipe IV, de sus esposas y del príncipe heredero que debían decorar los testeros del gran Salón de Reinos. Este programa se completaba con una amplia serie de lienzos de batallas, mostrando los triunfos de la monarquía, y cubriendo los muros de la citada estancia. La contribución de Velázquez es *La rendición de Breda*, también conocida como *Las lanzas* (1635).

Continuando con la prolífica década que había iniciado a su regreso de Italia, trabaja también para la Torre de Parada, un pabellón de caza preparado para alojar al rey y a su séquito, considerado como uno de los denominados «sitios reales». Ejecuta, no sólo, retratos de la familia real en trajes de caza, como el del infante *Fernando* (1632) o el del príncipe *Baltasar Carlos* (1635); sino también, ciertas figuras de carácter mitológico o literario, como el *Marte* (1639) y los *Menipo* y *Esopo* (1639); u obras de composición más compleja, la *Educación del Príncipe Baltasar Carlos* (1636), concebida para la exaltación del Conde-Duque, en la que nos lo muestra como instructor y maestro del infante, bajo la atenta mirada de los reyes.

En este contexto se produce, en 1634, su nombramiento como «ayuda de guardarropa», cediendo el puesto de «ujier de cámara» a su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo (1605-1667), pintor también, casado con su hija Ignacia. Corresponden, asimismo a este periodo, la serie de enanos y bufones, el conjunto de retratos de ciertos personajes, que constituyen por su simplicidad, una de las parcelas más famosas y estimadas de toda la producción del artista hispalense: *Pablo de Valladolid* (1636), *el Calabacillas* (1637), *El niño de Vallecas* (1642), *Sebastián de Morra* (1645) y *el Primo* (1645).

Sin embargo, los años cuarenta van a ser desgraciados para la Corte y su entorno: la derrota de las tropas españolas en Rocroi, en 1643, implican la caída del valido, protector de Velázquez; al año siguiente mueren la reina Isabel, su suegro y maestro Francisco Pacheco y el príncipe heredero Baltasar Carlos, a los 17 años de edad. Todos estos sucesos afectan de tal manera al pintor que, consternado, decide irse por segunda vez, a Italia.

En esta ocasión, en 1648, ya no va como aprendiz, sino como embajador, llevando entre sus manos misiones oficiales; y como pintor, por motivos personales, buscando el reconocimiento social que en España no consigue y que Italia, desde el Renacimiento, sí otorgaba a los artistas. En este segundo viaje sale de Málaga y llega a Génova a comienzos de 1649. De nuevo realiza un recorrido por los principales estados italianos, aunque en dos etapas: en la primera, va hasta Venecia, donde adquiere obras de Veronés y Tintoretto, para Felipe IV; y la segunda, tras pasar por Nápoles, donde se reencuentra con Ribera, llega a Roma. Aquí retrata al papa *Inocencio X* (1650), utilizando como técnica el contraste de luces y consiguiendo llenar de gran expresividad todo el cuadro. «Troppo vero», parece que dijo el pontífice cuando contempló el cuadro una vez acabado.

Hay teorías que adjudican la famosa *Venus del espejo* (1650) a esta segunda etapa italiana, y algunos autores creen que sería el retrato de su amante y madre de su hijo ilegítimo. Posiblemente el alejamiento de la corte española y, por tanto, del peso de las tradiciones permitirían a Velázquez abordar más libremente ciertos temas que en España serían impensables. Además estaba el ejemplo de Tiziano y Rubens, que habían tratado en multitud de versiones este asunto y que habían ejercido una gran influencia en la pintura velazqueña. En todo caso, *La Venus* de Velázquez aporta al género una nueva variante: la disposición de la diosa de espaldas, mostrando su desdibujado rostro al espectador en un espejo.

De nuevo se puede constatar que, tal y como le ocurriera en su primer viaje, la segunda estancia en Italia contribuye a transformar su estilo pictórico, dotándolo de mayor luminosidad, intensificando la perspectiva, permitiéndole alcanzar la perspectiva aérea. Estas transformaciones se mantendrían ya hasta el final de sus días. Velázquez regresó a España en 1651, tres años después de su partida. A su regreso, Felipe IV lo nombra «apostentador real», puesto que le ocupa mucho tiempo, quitándoselo a su labor pictórica. No obstante, es en la etapa final, cuando su pintura alcanza su máximo desarrollo ejecutando sus dos obras maestras: *La familia de Felipe IV* o *Las Meninas* (1656) y *La fábula de Aracne*,

conocida popularmente como *Las Hilanderas* (1658). Al final de sus días, en 1659, consiguió una de sus máximas aspiraciones, que le fuese concedida la Orden de Santiago. Poco después, el 6 de agosto de 1660, murió en Madrid, tras haber padecido una larga enfermedad. Fue enterrado al día siguiente con todos los honores de la Orden de Santiago en la iglesia de San Juan Bautista. Su mujer, Juana Pacheco, murió siete días después.



DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ (1599-1660).
EL NIÑO DE VALLECAS FRANCISCO LEZCANO
c. 1642 Óleo sobre lienzo, 107 x 83 cm.
Museo del Prado. Madrid

El retrato que hoy nos ocupa, *Francisco Lezcano*, *el Niño de Vallecas*, *el Vizcaino* y *Lezcanillo*, lo podemos contemplar normalmente, si no ha sido prestado para alguna exposición, colgado de las paredes de la sala XV del Museo del Prado, acompañado de otros enanos y bufones, rodeando a *Las Meninas*. Su primer destino, como hemos visto, fue la Torre de Parada, pabellón de caza ubicado en los montes de El Pardo, a las afueras de Madrid, y cerca del palacio del mismo nombre. En la actualidad apenas se conservan restos. Su origen data de 1547-1549,

cuando el arquitecto Luis de Vega por encargo del todavía príncipe Felipe, construyó un edificio de marcada verticalidad, realizado en mampuesto y ladrillo y coronado con un chapitel, estructura característica de la arquitectura filipina en España. En los años treinta del siglo XVII, Felipe IV emprendió una importante transformación arquitectónica y decorativa del edificio, que se llevó a cabo en poco tiempo. La reforma constructiva corrió a cargo del entonces arquitecto real Juan Gómez de Mora, que rodeó los dos primeros cuerpos de la Torre con una edificación, para la que también mezcló el ladrillo y la mampostería. En septiembre de 1636 acabó esta parte. Su finalidad última, como ya hemos visto, era la de servir de descanso al monarca durante las largas jornadas cinegéticas a las que era tan aficionado.

Para su decoración, el rey encargó a algunos de los pintores más importantes del momento, vinculados con la corte española, un gran número de pinturas, que por su cantidad, por su coherencia temática y por la extraordinaria calidad de algunas de ellas, convierten a la Torre de la Parada en uno de los puntos de referencia para la historia de la pintura flamenca y española de esa época. Felipe IV reunió una gran colección de obras flamencas, de Rubens y de su taller, ilustrando motivos de la *Metamorfosis de Ovidio* y unas series excepcionales de lienzos de caza y bodegones. Ya se han citado los retratos reales y las composiciones mitológicas realizadas por Velázquez para este sitio de recreo. Su colaboración se completa con la serie de retratos de bufones y enanos. Estos personajes, que pululaban por la corte y tenían como misión preservar al rey del aburrimiento en medio de la rutina de la etiqueta, con ingeniosos juegos de palabras, decían frecuentemente a sus amos las verdades que el pueblo proclamaba abiertamente en la calle. Se movían libremente en presencia del rey y con sus malas lenguas intentaban animarle, pues era propenso a la melancolía. El pintor nos muestra la naturaleza humana de un modo, que quizás al espectador actual le resulte en ocasiones extraña, pero que siempre emociona. Cuando el maestro pintó a la servidumbre de palacio, plasmo con su excepcional capacidad de observación y su delicadeza de espíritu todos los matices de sus deformidades físicas y mentales, con absoluta precisión, sin mofarse de ellos,

sin caricaturizarlos ni buscar un placer morboso y, al mismo tiempo, sin una falsa compasión.

El *Niño de Vallecas*, aparece en el primer catálogo del Museo del Prado, como *Una muchacha boba* (Luis Eusebi, 1819); la siguiente recopilación, que data de 1828, notifica que se trata de un varón, y lo identifica como retrato llamado el *Niño de Vallecas*, pintado entre 1639-1649.

El enano se llamaba Francisco Lezcano y solía apodarse el Vizcaíno, por ser natural de Vizcaya. El mote de Vallecas (pueblo cercano a Madrid) se añade medio siglo después de pintado el lienzo. El efigiado aparece documentado en Palacio desde 1634, como enano del príncipe Baltasar Carlos. Fue bufón del infante y del funcionario palatino Marcos Encinillas, del que según cuentan las crónicas de la época apuñaló a su esposa por celos de otro enano, don Diego de Acedo, «el Primo», también retratado por Velázquez y formando parte de la misma serie.

El artista parece situar al protagonista, un niño de unos doce años, en el interior de una gruta, sentado sobre una elevación, quizás al abrigo de las inclemencias del tiempo, no podemos saberlo, pero si adivinarlo, por el cielo nublado, la escasa luminosidad que hay en el exterior y la lluvia que parece caer sobre la sierra madrileña. Con gran maestría y utilizando una paleta casi monocroma, en la que predomina la gama de verdes, color característico de la indumentaria cinegética, el maestro logra una composición de grandes volúmenes, reforzados por el elevado punto de mira. Las únicas notas de color las pone en zonas del cuerpo: el iluminado rostro, las manos y el trozo descubierto de la pierna derecha al haberse caído la calza; y en la parte del jubón que sobresale por encima del tabardo. El eje de la composición está en una línea vertical que comienza en el rostro, desciende hasta las manos y termina en el escorzo del pie izquierdo, que evidencia su deformidad, reforzada por la suela del calzado «de cojo». Esta pierna es más corta que la otra, pero Velázquez lo aborda con una gran sensibilidad, las dos piernas en paralelo hubieran mostrado la cojera en toda su dimensión. De los cortos brazos, como una prolongación del cuello, asoman unas manitas regordetas que sujetan un objeto, sobre el cual los historiadores no se ponen de acuerdo. Para unos podría tratarse de un mendrugo de pan, un casco de

teja o incluso un librito. Bernardino Pantorba, por su parte, señala que podría ser un naípe; y Jonathan Brown, continuando esta línea, apuntó que sería un mazo de naipes, interpretación bastante convincente si tenemos en cuenta que estos personajes buscaban la diversión y el entretenimiento con las cartas, bien jugando en solitario o en compañía de otros. La cabeza, de gran tamaño, está inclinada hacia la izquierda y ligeramente descontrolada. La cara del niño, iluminada de izquierda a derecha, como un fogonazo de luz conseguido por el uso del color rosa, está abotargada, los entrecerrados ojos no tienen expresión y aparecen más separados de lo normal. El puente de la nariz semeja deprimido y la boca entreabierta insinúa una sonrisa bobalicona. El cabello rubio ceniza lacio le enmarca la carita, a modo de casquete, dejando al descubierto una frente bastante ancha. El maestro ha plasmado en este lienzo, con gran acierto, todas las manifestaciones clínicas del «cretinismo».

Las primeras descripciones médicas del hipotiroidismo o cretinismo, como también se le denomina, datan del siglo XVI. La palabra *cretino* procede del latín *christianus* (cristiano), y una posible explicación de la formación de la expresión estaría en el aspecto monstruoso y en las graves lesiones intelectuales del cretino, que lo acercan al mundo de las fieras. Los familiares intentaban remediar este «problema» mediante el bautismo, afirmando que se trataba de un cristiano y no de una bestia. No obstante otros opinan que el cretino debido a su idiotez era incapaz de cometer pecados.

El hipotiroidismo congénito se define como la situación resultante de una disminución congénita de la actividad biológica tisular de las hormonas tiroideas, bien por producción deficiente, ya sea a nivel hipotálamo-hipofisario (hipotiroidismo central), o a nivel tiroideo (hipotiroidismo primario); o bien por resistencia a su acción o alteración de su

transporte en los tejidos diana (hipotiroidismo periférico).

El hipotiroidismo congénito tiene una importancia extraordinaria en el niño por su potencial repercusión sobre su desarrollo intelectual, dado que las hormonas tiroideas son imprescindibles para el desarrollo cerebral en las etapas prenatal y postnatal. Durante la primera mitad de la gestación, las hormonas tiroideas son de procedencia exclusivamente materna, a través de su transferencia placentaria. En la segunda mitad, a partir de la semana 20 de gestación, momento en el que el tiroides fetal empieza a sintetizar hormonas tiroideas, su procedencia es mixta, es decir, materna y fetal. Si el feto padece un hipotiroidismo, las hormonas tiroideas maternas siguen protegiendo el desarrollo cerebral de la mayoría de los fetos hasta el nacimiento, momento este, en que desaparece la protección materna.

El hipotiroidismo congénito es el ejemplo de enfermedad en la que se demuestra la necesidad y utilidad de un *screening* sistemático neonatal, dada la ausencia de sintomatología clínica durante los primeros meses de vida. La realización del *screening* neonatal a todos los recién nacidos persigue el objetivo de prevenir el retraso mental en los que están afectados de esta patología, gracias a un temprano diagnóstico y a una precoz terapia sustitutiva con L-tiroxina.

Lezcanillo murió en 1649, tres años después que su amo, el príncipe Baltasar Carlos fallecido inesperadamente, como vimos, en Zaragoza en 1646. Independientemente de la magnífica técnica empleada en la composición, en lo que volvemos a insistir, para terminar, es en la gran humanidad de Velázquez, que al retratar a un ser con evidentes deficiencias, lo hace con tal dignidad que despierta la sensibilidad del espectador.