

Nº Inf. Rest. 202 / 18

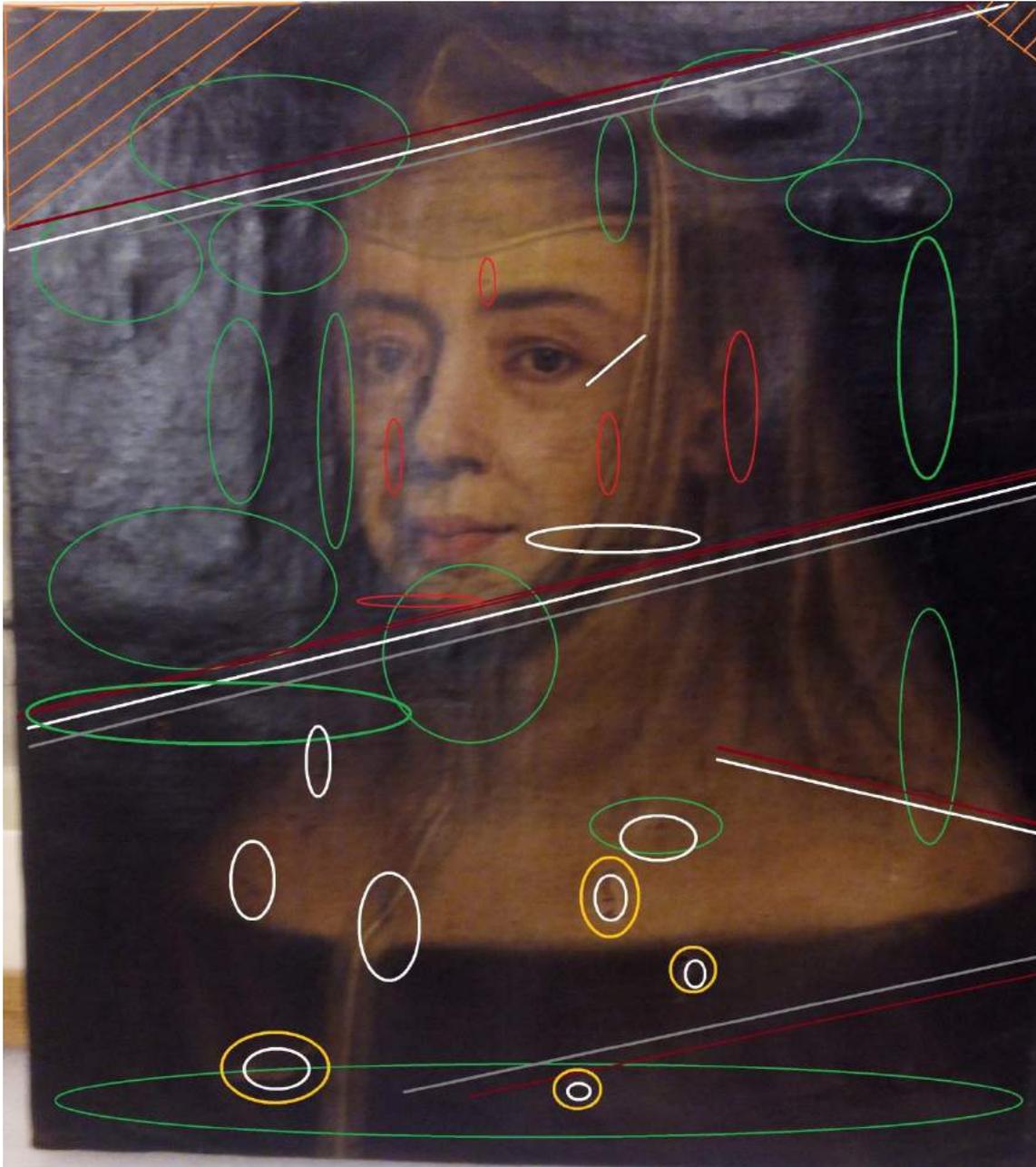


1

**INFORME DE RESTAURACIÓN DE UN OLEO SOBRE LIENZO
RETRATO DE LA DUQUESA DE AVEIRO**

Abril 2018

PLANIMETRÍA ESTADO INICIAL DE LA OBRA



2

TABLA DE LESIONES

	Deformaciones
	Injertos
	Descohesión de la capa pictórica
	Roturas del soporte
	Marcas de pliegues
	Perdidas de la capa pictórica
	Repintes

DATOS INICIALES DE LA OBRA

Retrato de la Duquesa de Aveiro

Medidas → 40cm X ↑ 44cm iniciales

Medidas de la obra redimensionada →↑

Óleo sobre lienzo

Autor Anónimo

Fecha 1706

Inscripción en el reverso de la obra realizado con pigmentos aglutinados con aceite (oleo)¹

Procedencia: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

INTRODUCCIÓN

La capa de preparacion de la obra es de color rojizo, es el material utilizado por los pintores en el siglo XVIII en España.

Una vez desmontada las bandas perimetrales producto de la segunda restauración (siglo XX) se descubren dos números, uno realizado con lápiz 2 y en segundo 39 realizado con tinta metaloacida², presumiblemente se trata de una numeracion que se correspomde con algun antiguo inventario y de la pertenencia de la obra a una colección numerosa.

En el Museo Nacional del Prado existe otro retrato de la Duquesa de Aveiro fechado en 1700 y realizado por Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia Número de catálogo P003029³ y otro mas en el Monasterio de Guadalupe⁴

ESTADO DE CONSERVACIÓN

En el examen preliminar se observa el grave deterioro de la obra, esto afecta tanto al soporte como a la capa pictórica, se aprecian dos intervenciones con la intención de restaurar la obra superpuestas, una antigua del siglo XIX y otra mas moderna posterior a 1950, esto se puede datar aproximadamente por los materiales que se usaron en ambas intervenciones y el envejecimiento de los mismos.

Este lienzo fue cortado en los cuatro bordes por lo que las dimensiones actuales no son las iniciales, los dos ángulos superiores están cortados en diagonal e injertados con una tela y preparación industrial, colocado el parche izquierdo también en diagonal sin respetar la dirección de la tela (trama y urdimbre) con la

¹ Se adjunta fotografía Alta resolución

² Se adjunta macrofotografía.

³ Se adjunta ficha y fotografía.

⁴ Se adjunta fotografía.

dirección adecuada, esto provoca tensiones en el lienzo original y distorsión estética en la repolicromía de esta zona.

Se aprecian marcas en diagonal en el lienzo con abundantes pérdidas de la capa de preparación y capa pictórica que indican que esta obra estuvo enrollada y doblada.

Bastidor: fijo las esquinas están adheridas lo que impide el movimiento de los largueros que lo forman. (No es original, presumiblemente se sustituyó en una de las dos intervenciones que se aprecian)

Tela: Distendida, se aprecian múltiples deformaciones y sobre todo pequeñas roturas con pérdida de materia pictórica.

Se aprecia también la falta de soporte en la esquina superior izquierda y $\rightarrow 10 \times \uparrow 11,5$ cm y esquina superior derecha $\rightarrow 3,5 \times \uparrow 4$ cm. En estas dos zonas se observa un injerto inadecuado que provoca tensiones en el resto de la tela.

Los bordes restantes de la obra están protegidos con una tela de algodón y un adhesivo presumiblemente de origen orgánico.

Los cuatro bordes de la obra esta doblados y se aprecia pintura, por lo que se opta por un redimensionamiento del bastidor para recuperar la policromía original.

Capa pictórica: Los barnices superficiales aplicados en las sucesivas intervenciones antiguas, aparecen opacos, amarillentos y envejecidos lo que resta una observación real de la superficie pictórica.

4

En el examen con luz UV, se observan multitud de repintes que enmascaran la calidad de la pintura original.

Pérdidas de la capa pictórica en las esquinas superior derecha (10 x 11,5 cm, diagonal) y superior izquierda 3,5 x 4 cm diagonal)

También se observan 3 marcas de dobleces en la superficie con pérdida de materia pictórica, en las zonas de estos deterioros se observan repintes para enmascaran los deterioros.

Examen con RX de la obra⁵
Documentación fotográfica.
Protección de la capa pictórica.
Sentado de color.
Desmontaje de la obra.
Eliminación químico / mecánica de depósitos y elementos ajenos a la obra en el reverso de la obra, bordes y parches.
Colocación de bandas perimetrales Beva film y tela adecuada con las características físicas y mecánicas de la original.
Se redimensiona ligeramente el lienzo.
Suturas con hilo y Paraloid de pequeñas roturas del lienzo.
Montaje de la obra en un bastidor nuevo, realizado en pino Soria, curado, con esquinas móviles. Redimensionado para recuperar la pintura de los bordes doblada.
Tratamiento preventivo anti xilófagos del bastidor.
Eliminación física química de repintes y barnices oxidados.
Protección de la capa pictórica.
Estucado de zonas perdidas.
Barnizado de protección.
Reintegración cromática de la capa pictórica.
Capa de protección final.

5

Examen RX⁶

- Recortado en el perímetro y los dos ángulos superiores.
- El lienzo estuvo doblado y plegado (marcas 3 paralelas y en diagonal)
- La inscripción del reverso se corresponde con lo que se puede leer no existe arrepentimiento, ni modificación en la inscripción, presumiblemente se trata de una prueba de color o la limpieza del pincel por parte del autor (esto es muy frecuente)
- Multitud de pérdidas de materia, oleo asociadas a daños antrópicos (plegado de la obra)
- Todo el fondo de la composición repintado, presumiblemente para igualar una limpieza muy profunda de la obra y enmascarar daños, así como igualar la reposición de las dos esquinas superiores.
- No se observan arrepentimientos en la obra.
- Añadidos de tela, muy moderna con preparación industrial (segunda mitad del siglo XX) en los vértices superiores.
- El bastidor está formado por largueros reutilizados, 2 proceden de otro bastidor y 2 de un marco (perfil dorado, lamina de oro)
- Se observan dos pequeñas marcas (micropuntos) que coinciden con las pupilas, con lo que el pintor marca la distancia entre ambos ojos.

⁵ Se adjunta informe.

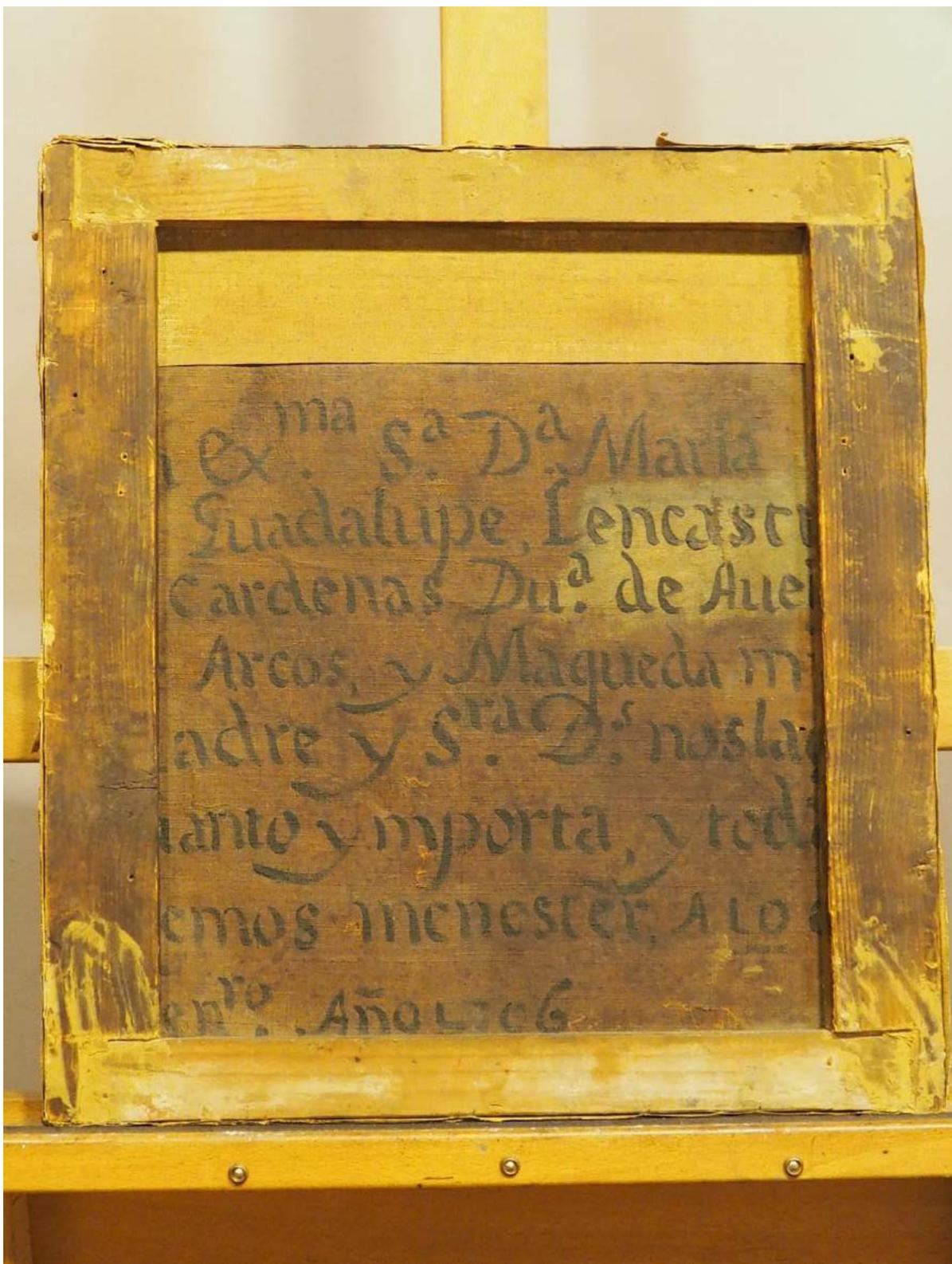
⁶ Realizado por David Viana. Applus Valencia

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA



Inicial

Silvia Viana

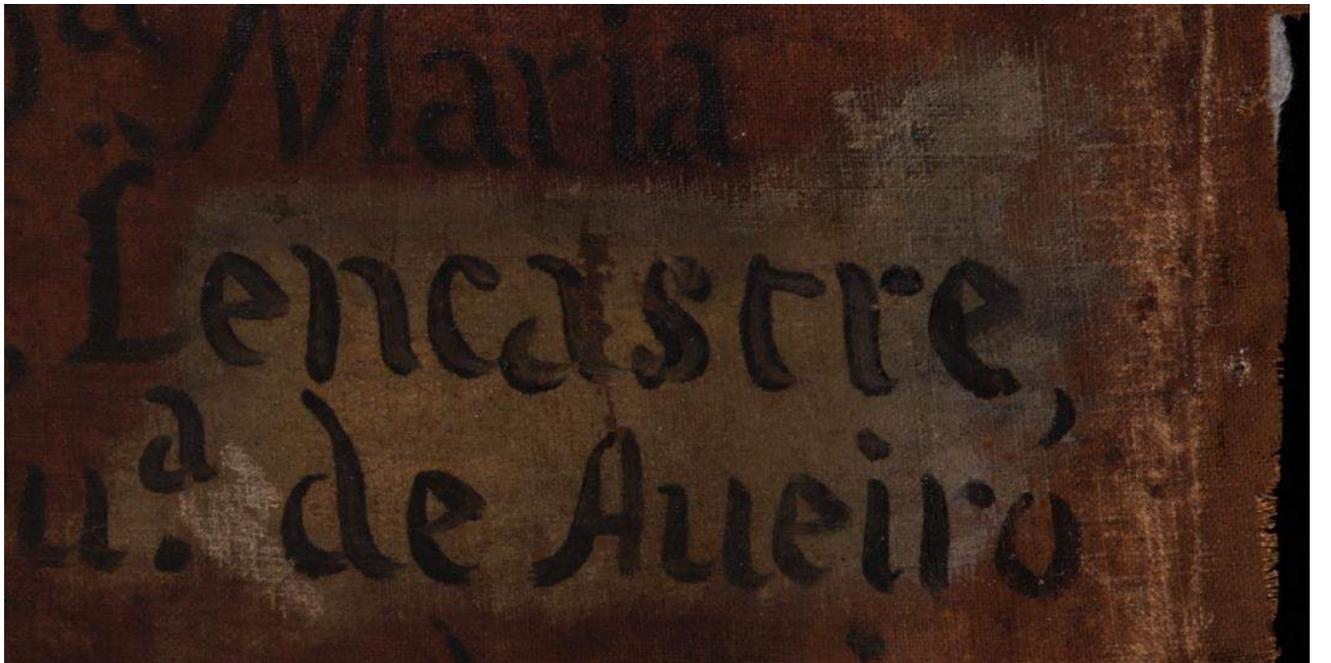


Reverso de la obra

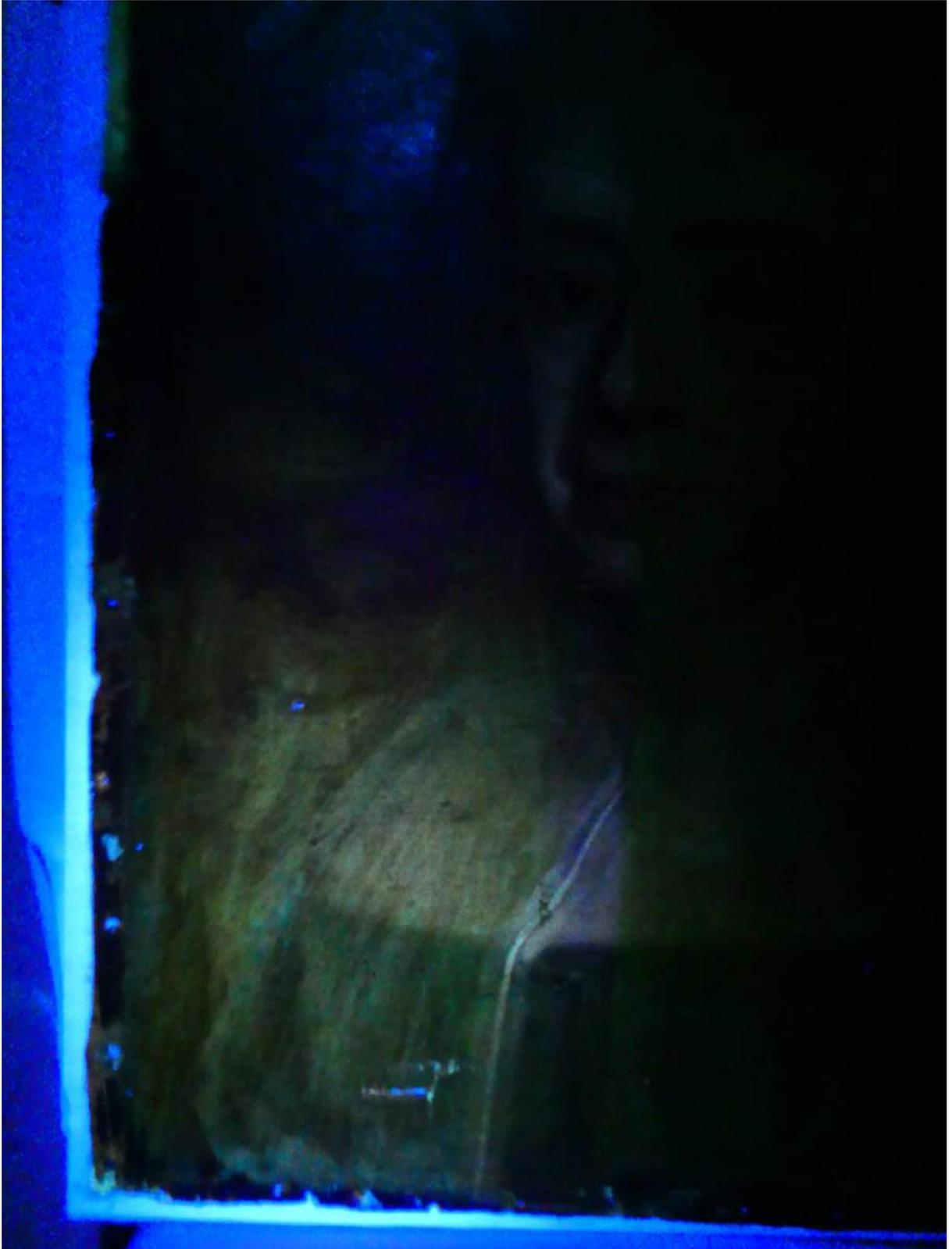




9



EXAMEN LUZ ULTRAVIOLETA



10

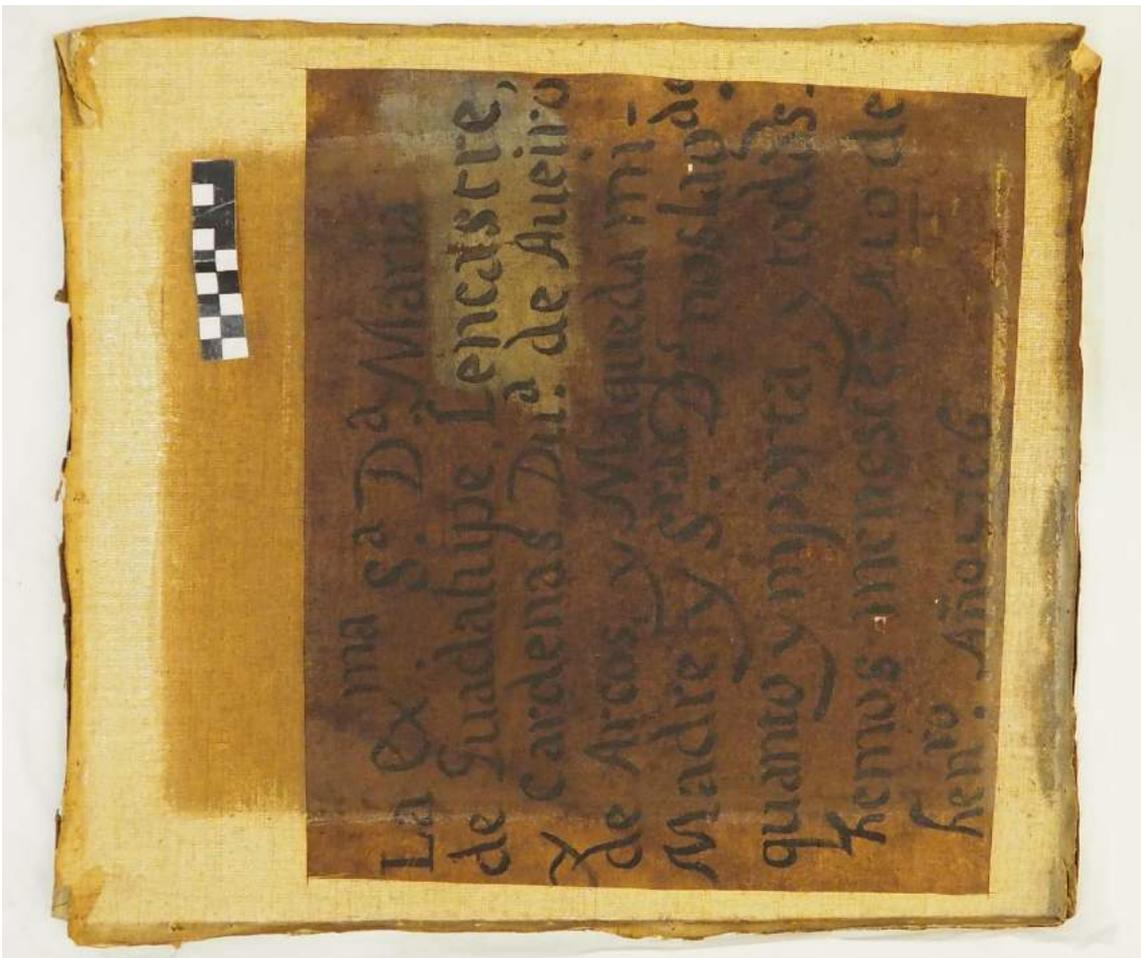




PROCESO DE RESTAURACIÓN



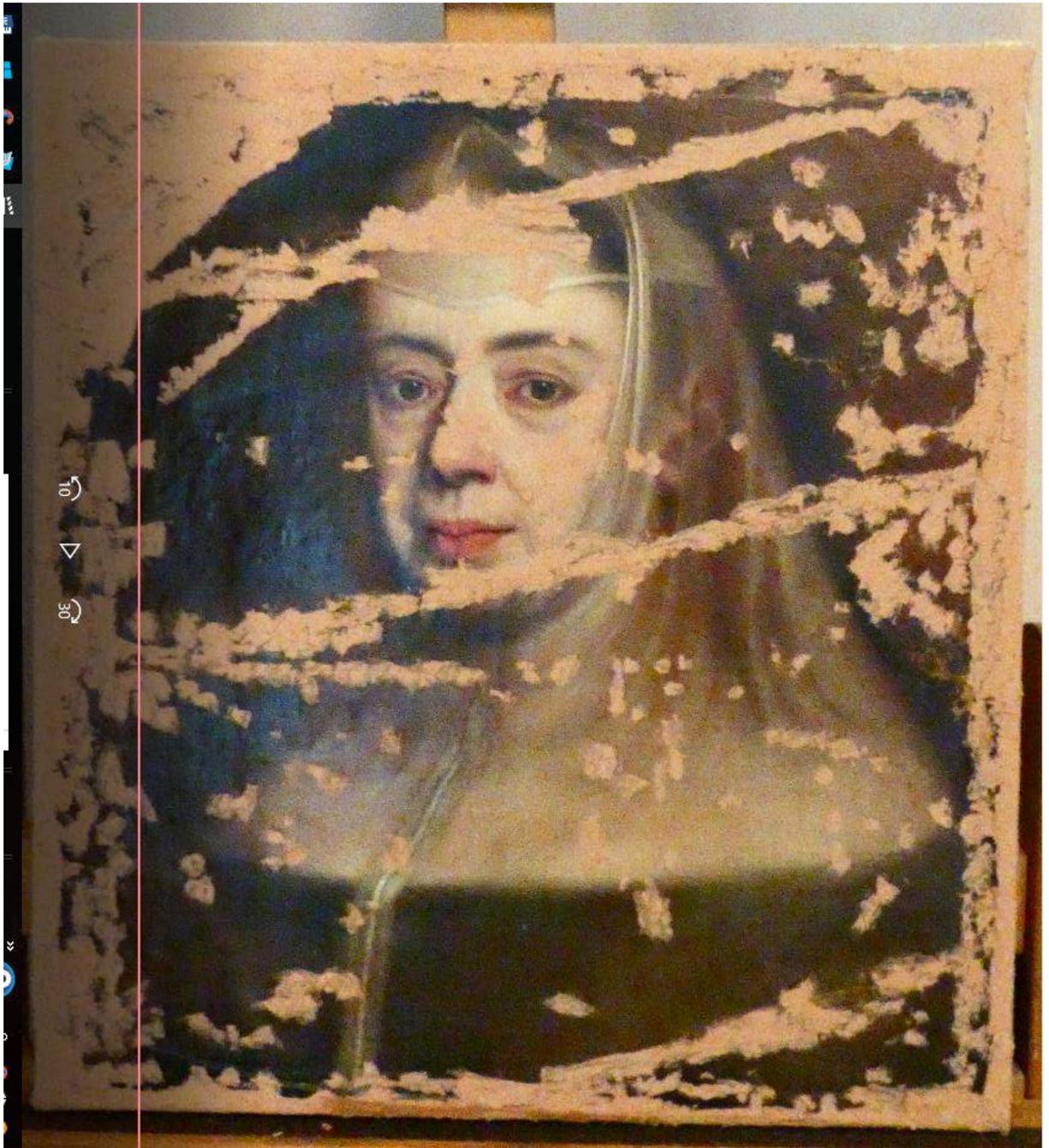
13





14



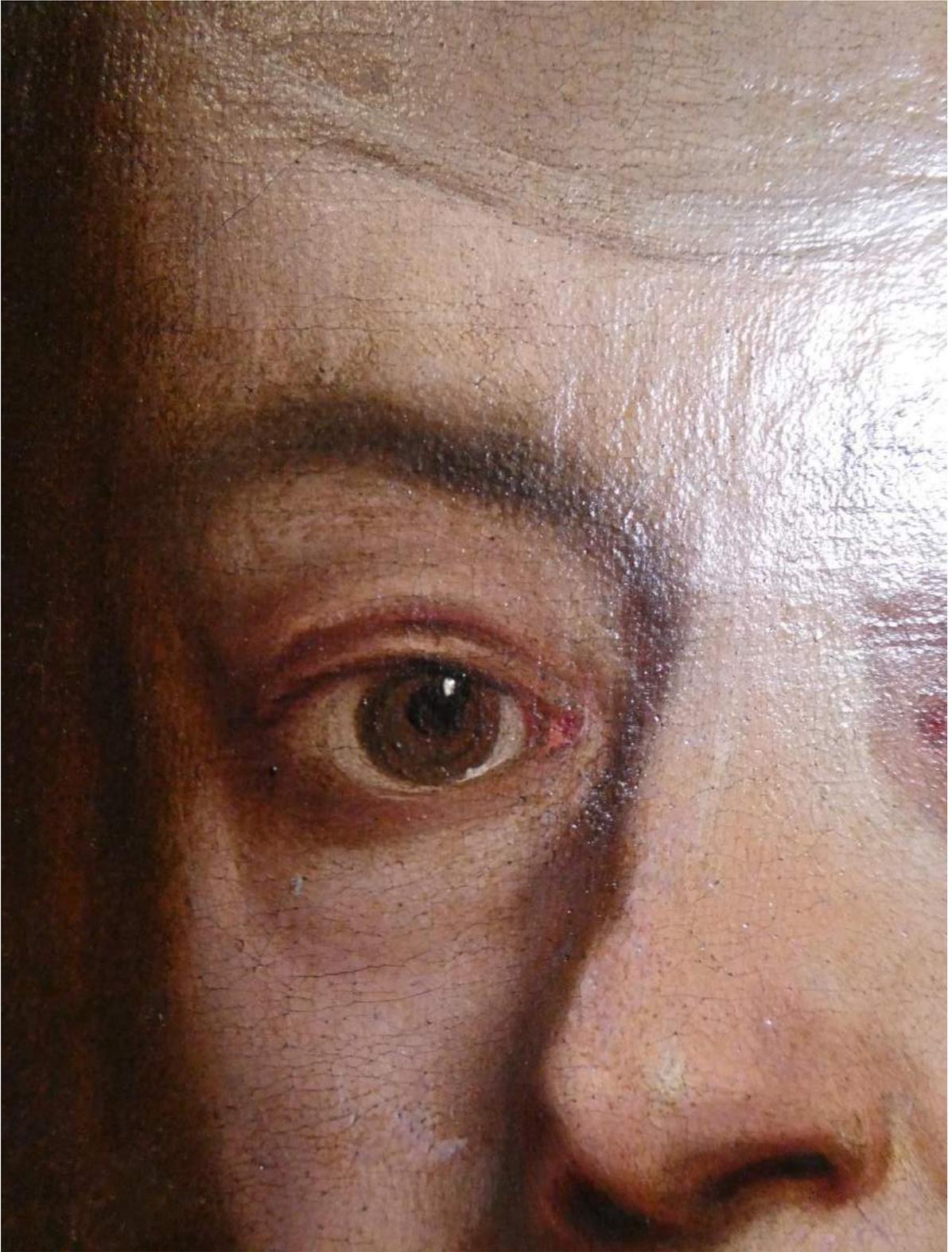




Silvia Viana

La Ex^{ma} S^a D^a Maria
de Guadalupe, Lencastre,
y Cardenas Du^a de Aveiro
de Arcos, y Maqueda mi-
Madre y S^{ra} D^a nos la o de
quanto y importa, y todos.
hemos menester a lo de
hen^o. Año 1706





FICHA DE LA OBRA MUSEO DE EL PRADO

Número de catálogo
P003029



Maria Guadalupe Lancaster Duquesa de Aveiro
Museo Nacional del Prado
Autor Ruiz de la Iglesia, Francisco Ignacio
Fecha 1700
Oleo / lienzo
Dimensiones 81 60
Adquisición 1940

Ruiz de la Iglesia, Francisco Ignacio
Madrid, 1649 - Madrid, 1703

21

Pese a la fama y el reconocimiento de los que llegó a gozar en vida, que le llevaron a alcanzar los codiciados títulos de pintor del rey y pintor de cámara, la figura de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1703) es apenas conocida fuera de los círculos especializados. El todavía escaso número de obras que se le atribuyen, su dispersión por diferentes conventos, iglesias y museos, así como la desaparición de sus abundantes trabajos al fresco, técnica en la que llegó a ser un especialista, han contribuido, entre otras causas, a su olvido. Discípulo de Francisco Camilo (1615-1673) y más tarde de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Ruiz de la Iglesia es uno de los pintores españoles más relevantes de finales del siglo XVII, que alternó sus obras al óleo con numerosas decoraciones al fresco, practicó el temple en entradas y exequias reales, en decorados teatrales y cultivó el grabado. Su sólida formación, sus colaboraciones con Francisco Herrera (1627-1685), José Donoso (h. 1628/32-1690) y Claudio Coello (1642-1693), el conocimiento directo de los grandes coloristas venecianos y flamencos, ampliamente representados en las colecciones reales, así como su inclinación hacia los pintores del Barroco italiano, le llevaron a alcanzar en su madurez un arte sumamente personal, en el que es preciso destacar su dibujo firme y seguro y la originalidad de sus composiciones: complejas, dinámicas y de notable sentido decorativo a la vez que equilibradas y elegantes, en las que se advierte un interés por los fondos arquitectónicos y un rico colorido de ascendencia veneciana (Zapata Fernández

de la Hoz, T.: "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1703) en el Museo del Prado: revisión y nuevas atribuciones", *Boletín del Museo del Prado*, XXXI, 49, 2013, p. 82). [L-](#)

**Maria Guadalupe Lancaster, duquesa de Aveiro
Hacia 1700. Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm.**

María Guadalupe Lancaster, duquesa de Aveiro, se representa en edad avanzada, vestida con el traje de viuda a la moda del siglo XVII, de terciopelo negro con la cabeza cubierta por unas transparentes tocas blancas de Holanda que dejan adivinar la oreja y parte del cabello. En su rostro resaltan sus labios carnosos y la mirada triste y cansada, aunque no exenta de energía, que se dirige hacia el espectador. La mano muestra la cruz de Jerusalén, que pende de su pecho sujeta por un lazo de raso. En el marco ovalado fingido, en el que se enmarca el retrato, se leen las siguientes inscripciones en latín: *DECVS.INMOR/TALE, TVORVM* en la parte superior; *AETATISVAE.85.AÑS* en la parte inferior... *tuvs. Ygnatius, Ruizis: facievat* en la parte inferior derecha. Teniendo en cuenta que la duquesa falleció en 1715, las dos primeras inscripciones tuvieron que ser añadidas entre 1693, fecha en la que falleció su marido, Manuel Ponce de León, duque de Arcos, y 1703, cuando murió Ruiz. Lo más probable es que se realizara más cerca de esta segunda fecha, a juzgar por la edad que representa la retratada. El calificativo *famulus tuvs* (tu criado) que precede al nombre del pintor, podría indicar una relación cercana con la duquesa, que pudo ejercer de mecenas del artista en alguna etapa de su carrera.

22

Las características de este cuadro responden a las de los retratos cortesanos de la segunda mitad del siglo XVII, cuyas bases sentó Carreño de Miranda. La sobriedad, gravedad y apostura del personaje quedan realzadas por la utilización de un fondo neutro sobre el que se destaca la silueta de la mujer. A ello hay que añadir el realismo y penetración psicológica de la retratada, quien, según relata un biógrafo anónimo, vivió en sus últimos años dentro de la más severa austeridad: andaba descalza, practicaba duras penitencias y usaba un único vestido de lanilla negra, tan humilde como el de la más pobre de las viudas (Texto extractado de Zapata Fernández de la Hoz, T.: "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1703) en el Museo del Prado: revisión y nuevas atribuciones", *Boletín del Museo del Prado*, XXXI, 49, 2013, pp. 83-84).

Bibliografía

Cruzada Villaamil, Gregorio, *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865, pp. 54.

Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado: catálogo de las pinturas*, Museo del Prado, Madrid, 1972, pp. 609.

Angulo, Diego, *Francisco Ignacio Ruíz de la Iglesia*, *Archivo español de arte*, 208, 1979, pp. 367-404 [398-399 f.28].

Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado: catálogo de las pinturas*, Museo del Prado, Madrid, 1985, pp. 607-608.

Palomino de Castro y Velasco, Acisclo Antonio 1653-1726, *Vidas*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, pp. 368 (biografía).

Moura Sobral, Luis de, *Maria Guadalupe de Lencastre (1630-1715) cuadros, libros y aficiones artísticas de una duquesa ibérica.*, *Quintana*, nº 8, 2009, pp. 61-73 [66 f.2].

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1703) en el Museo del Prado: revisión y nuevas atribuciones*, *Boletín del Museo del Prado.*, XXXI, 2013, pp. 82-95 [83-84 f.2].

Otros inventarios

Catálogo Museo del Prado, 1985. Núm. 3029.



**RETRATO DE LA DUQUESA DE AVEIRO
MONASTERIO DE GUADALUPE**



25

Retrato de María Guadalupe, duquesa de Aveiro, Maqueda y de Arcos con sus tres hijos. 1682.
Autor desconocido. Monasterio de Guadalupe

Los datos de atribución, fecha y otros aspectos técnicos de la obra, que puedan haber sido modificados en el curso de la continua investigación de las colecciones, son los que figuraban en los archivos de la Academia en el momento de la intervención, cuya fecha aparece en el informe. Las eventuales discrepancias entre los registros publicados y los informes de restauración se deben a la incorporación continua de nuevos datos como resultado de sucesivos estudios.



Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com