

Jacob-Ferdinand Voet y Vincenzo Noletti en las colecciones españolas *

Jacob-Ferdinand Voet and Vincenzo Noletti in Spanish Collections

SARA BALLESTER BAGHDADI

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Calle Profesor Aranguren, s/n. 28040 Madrid

sara.ballester@ucm.es

ORCID: 0000-0001-8545-4893

Recibido/Received: 12/03/2025 – Aceptado/Accepted: 25/06/2025

Cómo citar/How to cite: Ballester Baghdadi, Sara: “Jacob-Ferdinand Voet y Vincenzo Noletti en las colecciones españolas”, *BSAA arte*, 91 (2025): 323-356. DOI: <https://doi.org/10.24197/kyppef25>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El presente trabajo aborda la obra y los contactos con la Corona Española de Jacob-Ferdinand Voet y de su discípulo, Vincenzo Noletti, hijo del pintor de bodegones, Francesco Noletti, de quien identificamos un posible lienzo. A partir de los inventarios del VII marqués del Carpio atribuimos una serie de pinturas al aprendiz del flamenco, que retrató a María Mancini, a Teresa Enríquez de Cabrera o a Catalina de Haro. Noletti también fue el responsable de la ejecución de retratos para la *Sala dei Vicerè* del Palacio Real de Nápoles, entre los que identificamos el del IX duque de Medinaceli, conservado en el Museo Nacional del Prado. Por último, replanteamos la autoría de otras efigies del entorno de la realeza a partir de la descripción de un retrato de la reina Mariana de Neoburgo.

Palabras clave: Francesco Noletti; Vincenzo Noletti; Jacob-Ferdinand Voet; retratos; naturalezas muertas.

Abstract: This study focuses on the works and the contacts with the Spanish Crown of Jacob-Ferdinand Voet and his disciple Vincenzo Noletti, the son of still life painter Francesco Noletti, from whom we have identified a potential canvas. Based on the inventories of the VII Marquis of Carpio, we attribute a series of the Flemish apprentice, who portrayed figures such as María Mancini, Teresa Enríquez de Cabrera and Catalina de Haro. Noletti was also responsible for

* Esta publicación forma parte de la actuación del Proyecto I+D *Miradas Cruzadas. Coleccionismo habsúrgico y nobiliario entre España y el Imperio (siglos XVI-XVII)* (PID2021-124239NB-100-ART). El trabajo ha sido realizado gracias a una Ayuda de contratación de Personal Investigador para la formación de doctores, subvencionada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por la Agencia Estatal de Investigación.

executing portraits for the *Sala dei Vicerè* in the Royal Palace of Naples, among which we identify that of the 9th Duke of Medinaceli, now housed in the Museo Nacional del Prado. Lastly, we reconsider the authorship of other effigies within the royal court context based on the description of a portrait of Queen Mariana of Neuburg.

Keywords: Francesco Noletti; Vincenzo Noletti; Jacob-Ferdinand Voet; portraits, still lifes.

INTRODUCCIÓN

Una asignatura pendiente por parte de la historiografía ha sido el estudio de la obra de retratistas de primera línea en el panorama internacional de finales del siglo XVII que estuvieron al servicio de la Corona Española: Jacob-Ferdinand Voet (1639-1689) y su discípulo, Vincenzo Noletti (*ca.* 1641-?), hijo del virtuoso pintor Francesco Noletti (1611-1654),¹ de quien identificamos un posible bodegón.

A partir de un trabajo comparativo, desde el análisis de los inventarios de don Gaspar de Haro y Guzmán (1629-1687), VII marqués del Carpio, embajador en Roma (1677-1683) y virrey de Nápoles (1683-1687), y de los de la residencia del Castillo de la familia Massimo situado en Arsoli, a las afueras de la Ciudad Papal, hemos revisado una serie de efigies de mano de estos pintores atendiendo sus contactos con España.

Identificamos y atribuimos una serie retratos de la Casa Carpio-Colonna y arrojamos luz sobre la galería de la *Sala dei Vicerè* a partir de la asignación a Noletti de una pintura de don Francisco de la Cerda (1660-1711), IX duque de Medinaceli, dando asimismo lugar a otras posibles interpretaciones de retratos de corte; entre ellos, de Mariana de Neoburgo (1667-1740).

1. ¿UN FRANCESCO NOLETTI EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO?

Francesco Noletti (1611-1654),² afamado y enigmático pintor de bodegones asentado en Roma, fue conocido como Francesco Fieravino, “Cavalier Maltese” o “il Maltese”. Sus pinturas llamaron la atención de biógrafos y escritores que destacaron su habilidad de pintar alfombras.

Nació en la Valeta hacia 1610 y en 1640 estaba ejerciendo en Roma como artista, donde se cree que llegó hacia 1630. En 1648 residía en el concejo parroquial de Santa María del Popolo tras haberse casado con una mujer llamada Giovanna, con la que tuvo al menos dos hijos. El fallecimiento del maltés en 1654, recogido en los registros de defunción como “*eccellente pittore*”, dejó

¹ Hacemos una primera aproximación en Ballester Baghadt (en prensa).

² Su apellido real salió a luz gracias a un retrato póstumo acompañado de una inscripción; Garas (1999), Sciberras (2005); (2008): 129-159; (2015): 79-94.

huérfano a su hijo Vincenzo Noletti cuando tenía en torno a trece años,³ que llegaría a convertirse en un afamado retratista.



Fig. 1. *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia*, 124 x 173 cm. Francesco Noletti, “il Maltese”. Ca. 1650. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Donación de Antonio Plasencia en 1935. Bilbao. N° inv. 69/194. Foto: © Arte Ederren Bilboko Museoa. Museo de Bellas Artes de Bilbao

Las pinturas de bodegones de Francesco Noletti dan cuenta de su maestría a través del minucioso tratamiento de sus alfombras turcas, tejidos bordados, floreros, jarras, frutas, flores, armaduras o instrumentos musicales. El Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva tres cuadros de su mano;⁴ entre ellos, el *Bodegón con jarra de plata, alfombra turca y lienzo de la Sagrada Familia* (fig. 1), para cuyos modelos solía servirse de alfombras con motivos geométricos polilobulados; una suerte de rombos curvados⁵ a los que también recurrirá su hijo.

³ Vincenzo Noletti nació hacia 1641, contrajo matrimonio con Cecilia Borghese y tuvo al menos dos hijos. En 1682 fue admitido en la Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta, en cuyos registros aparece mencionado como “celebre ritrattista”. Sciberras (2005): 363, nota 38.

⁴ Merino Gospé (2008).

⁵ También pueden apreciarse en su *Bodegón con alfombra turca y fruta*, conservada en el Musée de Grenoble, 123 x 171 cm (N.º inv. MG 19).

Debido a la gran proliferación de bodegones en el mercado, su obra se ha confundido con la de otros pintores como Benedetto Fioravanti.⁶

La Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva uno procedente de la colección de Godoy,⁷ a nuestro parecer atribuido de forma equivocada a Peter Boel (1622-1674)⁸ (fig. 2), que, probablemente, sea de mano de Francesco Noletti o de un pintor muy cercano a su círculo. Una alfombra cubre un arcón con talla en relieve y, sobre ella, hay una fuente con peras, uvas e higos acompañados de flores y hojas de parra. A la derecha hay dos jarras de plata repujada, una de ellas con relieves del Rapto de las Sabinas. En el suelo se posa un cesto con frutas junto a una estatuilla. La composición clasicista, las geometrías de la alfombra y las texturas remiten a las naturalezas muertas del maltés.



Fig. 2. *Bodegón*, 132 x 185 cm, ¿Francesco Noletti, “il Maltese”? Ca. 1650. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Foto: © por cortesía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Aunque Boel realizó una estancia en la península italiana entre 1647 y 1649, encontró más bien inspiración en la obra de Benedetto Castiglione (1609-1664).

⁶ Proni (2005). Véase nota 46.

⁷ Rose-de Viejo (1983): 38, n.º 49; (2021): 19, n.º 48.

⁸ Atribuido a Boel en la Testamentaría, 280v; Pérez Sánchez (1964): 61, n.º 655; Azcárate y Ristori (1991): 130.

El de Amberes regresó a su ciudad natal para después instalarse en París hacia 1669.⁹ Podemos apreciar cómo otros de sus bodegones de la Academia¹⁰ presentan composiciones abigarradas que se alejan del clasicismo de Noletti.

También merece la pena hacer un apunte sobre unos de un tal “Borgoña”, recogidos en los inventarios del marqués del Carpio de 1677: “Otro cuadrito con unas alfombras y almoadas con borlas de oro. Con diferentes trastos de Armas y un perrillo y una jarra con flores original de Borgoña de media bara y sexma en quadro. Con su marco dorado y tallado” y, seguidamente, “Otro quadro del mismo tamaño y autor que el antecedente con un bufete y sobre mesa enzima y unas enpanadas y quesso parmesano con su marco dorado y tallado”.¹¹

Sabemos que en Roma existió un pintor de naturalezas muertas llamado Jacques Hupin que habría entrado en contacto con Francesco Noletti en 1649. Sus composiciones también suelen enmarcarse sobre una alfombra roja turca y, en ocasiones, han sido confundidas con las del pintor,¹² lo que nos lleva a plantear que los cuadros puedan ser de mano del francés.

2. JACOB-FERDINAND VOET AL SERVICIO DE LA CORONA ESPAÑOLA

2.1. *Ferdinando de' Ritratti en la corte de Roma*

Jacob Ferdinand Voet,¹³ pintor originario de Amberes conocido en Roma como “Monsù Ferdinando” o “Ferdinando de' Ritratti”, fue el retratista de moda en las cortes europeas desde aproximadamente 1667 hasta 1685, cuando el panorama romano estaba dominado por el estilo barniniano de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709) y el clasicismo de Carlo Maratta (1625-1713) frente a su fresco y colorido estilo anti-académico.

Todavía siguen apareciendo retratos de su mano, muchos confundidos con los de Pierre Mignard (1612-1695), Maratta, Giovanni Maria Morandi (1622-1717), Gaulli, o su discípulo Vincenzo Noletti. Su estancia romana ha sido documentada desde 1663 hasta 1679 con una interrupción en 1678, pues regresó a la Ciudad Papal entre finales de 1680 y comienzos de 1681. Realizó estancias en Lombardía, quizá España, Florencia, Turín, Países Bajos y, finalmente, Francia. Regresaría a Roma en 1686 para volver a París en 1689, donde falleció el 26 de septiembre.

El pintor trabajó para los Borghese, los Pamphilj, los Colonna, los Rospigliosi, los Altieri, los Odescalchi, los Carpegna, los Sacchetti o los Dal

⁹ Foucart-Walter (2001): 17-24; Maral / Milovanovic (2021): 165-177.

¹⁰ Por ejemplo, *Florero y frutas con cisne muerto*, 236 x 344 cm, mediados del siglo XVII. Peter Boel. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

¹¹ Frutos (2009) (apéndice documental en CD): 86.

¹² Salvi (2005): 389-402.

¹³ Principalmente Geddo (2001); Petrucci (2005a); (2005b); (2020); (2022).

Pozzo. Especialmente, recibió un gran número de encargos de los Chigi y de los Colonna; aunque su fama se vio incrementada por la creación de las “*gallerie delle belle*”,¹⁴ un conjunto de rostros de damas romanas que decoraban las salas de los palacios según la moda francesa de la corte de Luis XIV (1638-1715). Su producción se centra en retratos de *tela de testa*, a medio busto, a los que se añaden un grupo limitado de retratos en *tela d'imperatore*, algunos de ellos confundidos con los de su pupilo.

2.2. *Ferdinando de' Ritratti* y España

Por un lado, se ha insinuado un posible viaje del flamenco, llamado a la corte madrileña; por otro, nos han llegado unos retratos que dan cuenta del contacto de Voet con diplomáticos españoles activos en Italia. Cabe destacar el del marqués del Carpio en carboncillo y tinta negra conservado en el *Mamotretto* de Juan Vélez de León (fig. 3),¹⁵ así como el de gran calidad de Juan Tomás Enríquez de Cabrera (1646-1705), conde de Melgar y futuro XI almirante de Castilla,¹⁶ que ha sido identificado a partir de la constancia de una copia realizada por su discípulo en Milán, Giorgio Bonola (1657-1700), junto al de su esposa, la condesa de Melgar.¹⁷

En una carta del 12 de febrero de 1680, Francesco Maria della Porta informaba a Livio Odascalchi (1652-1713) de que Voet había estado con él en Como, que se detendría en Milán para realizar el retrato de Melgar, y que no sabía si llevaría a cabo otras obras porque quería encaminarse cuanto antes hacia Ámsterdam para visitar a su hermano.¹⁸

Por último, de notable importancia es el retrato del cardenal Luis Fernández de Portocarrero (1635-1709) fechado hacia 1670, en palabras de Petrucci, velazqueño en la muceta y en la intensidad de la expresión.¹⁹ En el Castillo Massimo se inventariaba en 1845 un “Ritratto del cardinale Portocarrero, con mozzetta e berretta rossa, cartello dipinto a bronzo sulla cornice ed iscrizione: «Ludovicus Episc. Praenestinus. S.R.E. Card. Portocarrero»”.²⁰ Teniendo en consideración que la familia Massimo pretendía emular las galerías de retratos

¹⁴ Benocci / Di Carpegna Falconieri (2004).

¹⁵ Atribuido a Voet en Petrucci (2005a): 130; Fernández-Santos (2003): 42; Frutos (2009): 427.

¹⁶ Petrucci (2020): 100-139; Ballester Baghdadi (en prensa): fig. 9.

¹⁷ Petrucci (2005a), 315; Carena (1985); Geddo (2001): 138-139; Canalda y Llobet (2015): 102, fig. 10.

¹⁸ Pizzo (2000); referencia publicada en Costa (2009): 347.

¹⁹ Petrucci (2022): 16, fig. 2; Nueva York; Christie's, vendido el 26 de enero de 2011, lote nº 150 (<https://www.christies.com/lot/lot-5403456/?intObjectID=5403456>). Véase asimismo Cerezo (2013) y Canalda y Llobet (2015).

²⁰ “La Nota dei ritratti di Arsoli del 1845” ha sido transcrita en Di Carpegna Falconieri / Grilli (2004), 203-207.

conformadas por Voet, quizá podría tratarse de una versión del pintor de Amberes.

Aunque todavía no haya salido a la luz documentación que avale el posible viaje de Voet a España, gracias a la correspondencia entre della Porta y Odescalchi sabemos que fue convocado por Carlos II (1661-1700) como retratista: “à ce que j’ay apris il serat demandé en Espagne du Roy”.²¹ Paralelamente, Francesco Maria se carteaba con su hermano, el sacerdote Ignazio, que entonces se encontraba en Madrid. Se cree que la estancia pudo haber tenido lugar, o bien entre el mes de febrero y comienzos del mes de mayo de 1680, o bien durante el invierno de 1680 y 1681.²² La presencia de retratos del flamenco en los inventarios de Carpio ha sido considerada por Petrucci una evidencia de la existencia de este viaje²³ y, en efecto, según Sandra Costa la carta podría corroborar la hipótesis del autor.²⁴

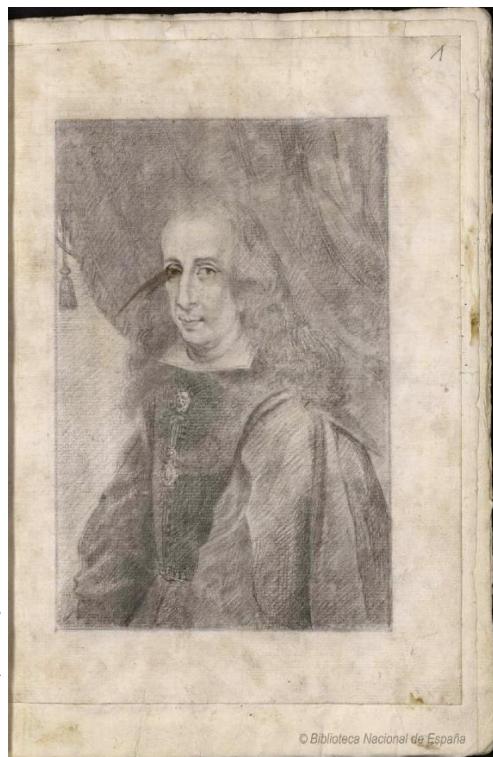


Fig. 3. Retrato de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio. Jacob-Ferdinand Voet. Ca. 1680. Biblioteca Nacional de España. Madrid. Foto: © Biblioteca Digital Hispánica, MSS/7526

²¹ Carta de Francesco Maria della Porta a Livio Odescalchi, en Savona, a 10 de mayo de 1680, Archivio di Stato di Roma (ASR), Odescalchi, III C 12, transcrita en Costa (2009), 348.

²² Pizzo (2000).

²³ Petrucci (2005a): 22-23.

²⁴ Costa (2009): 348.

En las colecciones romanas de Carpio, ubicadas en Palazzo de la Piazza di Spagna y en Palazzo de la Vigna en Porta San Pancrazio, se registran de mano de Voet un Carlos II, la marquesa del Carpio peinada a la francesa, su hija cuando llegó a Roma, así como dos Mariana de Austria (1634-1696), “Regina Madre Reinante delle Spagne di mano di Monsieur Ferdinando” (documento núm. 1). En el inventario realizado tras su muerte en Nápoles se mencionan los retratos de la reina, cuatro damas romanas, así como efigies de la marquesa del Carpio y de su hija, del papa Inocencio XI y de “Carlo 2º delle Spagne” (documento núm. 4).



Fig. 4. Retrato de Carlos II.
Jacob-Ferdinand Voet. Ca. 1678. Antes
en Frankfurt, Städelches Kunstinstitut.
Foto: © Arxiu Mas

Los de damas formaban parte de su “*galleria delle belle donne*”. Los primeros encargos de Voet le pusieron en contacto con el príncipe Chigi para la realización de una de estas galerías, que finalizó en 1678. Además, la residencia del flamenco estaba cerca de la plaza de España, que compartía con David de Conick (1644-ca.1705), autor de los retratos de los tres perros favoritos del marqués. El embajador le encargó una de estas series, tanto para emular las colecciones de estos nobles como para satisfacer sus debilidades femeninas.²⁵

Llegados a este punto, quizás habría que cuestionar la autoría de una serie de retratos de corte atribuidos a Claudio Coello o a Juan Carreño de Miranda,

²⁵ Petrucci (2005a): 172-181; Frutos (2009): 424.

teniendo en cuenta la posibilidad de que estos pintores de cámara hubiesen realizado copias tanto del flamenco como de sus discípulos. Aunque únicamente nos ha llegado una fotografía en blanco y negro, observamos el mismo tipo de retrato de Carlos II (fig. 4) anteriormente ubicado en Frankfurt,²⁶ del que se conservan varias versiones,²⁷ que en el de Carpio y el conde de Melgar de Voet, todos ellos de medio busto, cuello almidonado, mangas anchas y ristra de botones en el jubón; además, el tratamiento del cabello ahuecado es muy similar en los retratos de Melgar y del rey.

De igual modo, los motivos geométricos de los colores del traje del monarca que se aprecian en la copia de Coello conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, nos remiten a los que viste Livio Odescalchi.²⁸ La datación del retrato atribuido al pintor entre 1683 y 1686 ha causado algunas controversias al ser ya frecuente en 1679 el uso de la corbata en lugar del cuello almidonado.²⁹ De hecho, se ha sugerido su anterioridad al nombramiento de Coello como pintor del rey en 1683.³⁰ Quizá el retrato del monarca podría haber sido realizado hacia 1677, con unos diecisésis años.

En el Palacio Real romano colgaba uno de Carlos II “di mano di Ferdinando” (documento núm. 1) junto a otro de “Vincenzo”.³¹ Del mismo pintor se registran dos retratos de Mariana de Austria, “di mano di Monsieur Ferdinando” en el inventario napolitano junto a un retrato de Carlos II de Vincenzo Noletti, todos ellos de tres palmos y medio y tres³² (documento núm. 4), de medidas similares al robado de Carlos II y a la copia de Coello.

Por otra parte, se ha planteado la posibilidad de que uno de los retratos de Mariana formara parte de los expuestos en la fachada y tribuna de la iglesia aragonesa de Montserrat con motivo del cumpleaños de su Majestad en 1680.³³

María Luisa de Orléans (1662-1689) también fue pintada tanto por Voet (documentos núm. 1-4) como por Noletti. El Museo Nacional del Prado conserva una serie de retratos que han sido identificados con aquellos que colgaban en la Galería de la Reina del Alcázar.³⁴ El inventario de los bienes de la monarca indica

²⁶ Aportamos la nueva atribución *Carlos II*, 83 x 62 cm, Jacob-Ferdinand-Voet, ca. 1678. Paradero desconocido; antes en el Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt. Véase Sullivan (1989): 193-194, Pascual Chenel (2010): 415-416, García Cueto (2016): 178, fig. 99.

²⁷ Una de ellas *Retrato de Carlos II*, 83 x 62 cm, ca. Claudio Coello. 1670. Barcelona: Museo Nacional de Arte de Cataluña, Pascual Chenel (2010): 418-419; García Cueto (2016): 179, fig. 100.

²⁸ *Ritratto di duca Livio Odescalchi*, 75 x 60,5 cm. Jacob-Ferdinand Voet. Baltimore: Walters Art Gallery, en Petrucci (2005a): 51, figs. 36 y 194.

²⁹ García Cueto (2016): 179-181.

³⁰ García Cueto (2016): 178.

³¹ Tanto el retrato del monarca como el del Papa Inocencio XI se exponían en la “*stanza da basso alla prima del Bancone del appartamento Nobile*”; Frutos (2009): 426.

³² Unos 80 x 60 cm. También aparecen en la nota de las alhajas que quedaron de la testamentaría de Carpio (documento núm. 5).

³³ Frutos (2009): 427.

³⁴ Puerto Mendoza (2018).

que en el camarín alto nuevo había “107 pinturas pequeñas, cuadradas y redondas de abanico y retratos de diferentes personas reales de las Casas de Francia y otras partes, con marcos dorados”. De esta colección podrían formar parte los retratos de Voet de Felipe de Francia (1640-1701), I duque de Orléans³⁵ durante su estancia en París,³⁶ y de Felipe II de Orléans (1674-1723), duque de Chartres.³⁷

2.3. “Il pittore de’ ritratti aglievo di Ferdinando” y otros discípulos de Voet

En 2005, Francesco Petrucci ponía de manifiesto la problemática de la existencia de un taller del pintor a la hora de identificar sus obras. Muchos retratistas se limitaban a realizar el rostro y dejaban en manos de sus colaboradores la ejecución de los trajes.

En otra carta de della Porta a Odescalchi de 1676, le indicaba que Ludovico Odescalchi había enviado desde Roma pinturas; entre ellas, algunos retratos de “dammes principales” que le parecían “copia d’un disciple de Ferdinando”.³⁸ El investigador resaltó la presencia de un “misterioso Vincenzo” citado por Carlo Borromeo Arese (1657-1743) en una carta del 29 de diciembre de 1681 como “il pittore de’ ritratti aglievo di Ferdinando”, cuando Voet se encontraba en Génova, no sabemos si asentado o de paso a Milán, donde se le esperaba para realizar un retrato del conde Giovanni Borromeo. También insinuó que podría tratarse de un discípulo que acompañó a Voet; de hecho, el testamento redactado en la ciudad de Cesare Pagani en 1706 recogía el retrato del marqués Muccio Foppa “di mano del primo aglievo del famoso Ferdinando”.

También se han identificado como discípulos a Jacques d’Agar (1640-1715) y a Giorgio Bonola (1657-1700), éste último documentado a partir de copias de retratos lombardos de Voet que realizó entre 1680 y 1681.³⁹ Por último, otro copista de retratos del flamenco fue Pietro Paolo Vegli, pintor al servicio de la Casa Chigi.⁴⁰

Desconocemos con quién comenzó a formarse Noletti tras el fallecimiento de su padre en 1654, pero cuando Voet llegó a la Ciudad Papal, el romano era un joven de unos veintidós años. No sería de extrañar que numerosos retratos de personajes atribuidos al maestro vistan armaduras y trajes pintados por Noletti,

³⁵ Retrato de Felipe de Francia, I duque de Orleans, 70 x 56 cm, Jacob-Ferdinand Voet. Museo Nacional del Prado. Madrid.

³⁶ Geddo (2001): 144, fig. 16; Petrucci (2005): 40, fig. 28; 287; Aterido / Martínez Cuesta / Pérez Preciado (2004): 150.

³⁷ Retrato de Felipe II de Orleans, duque de Chartres, 70 x 53 cm, Jacob-Ferdinand Voet. finales del siglo XVII. Madrid. Museo Nacional del Prado. Petrucci (2005a): 291; Aterido / Martínez Cuesta y Pérez Preciado (2004); Puerto Mendoza (2018): 26-27.

³⁸ Carta de Francesco Maria della Porta a Livio Odescalchi. Como, a 12 de mayo de 1676, en ASR, III C 3, transcrita en Costa (2009): 346.

³⁹ Entre ellos, el del conde de Melgar.

⁴⁰ Petrucci (2005a): 102-103.

sobre todo teniendo en consideración que el flamenco no solía detenerse en los detalles de los encajes y bordados en favor de una pincelada rápida.

No debemos perder de vista que Noletti también llegaría a alcanzar el virtuosismo en los rostros de Voet, llegándose incluso a confundir su obra con la de su maestro.⁴¹

3. RETRATOS FEMENINOS DE LAS CASAS CARPIO-COLONNA EN ROMA

3.1. Maria Mancini Colonna

Jacob-Ferdinand Voet estuvo al servicio de los Colonna, al igual que podemos sostener que Vincenzo Noletti también trabajó para la Casa. María Mancini, sobrina del cardenal Mazarino (1602-1661) en la corte de Luis XIV, tuvo que abandonar Francia por los desposorios del rey con la infanta española María Teresa de Austria (1638-1683); motivo que llevó a su tío a casarla con Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689).⁴² Los maltratos por parte de su marido la llevaron a refugiarse en Madrid, donde permaneció entre 1674 y 1702 bajo la protección de Mariana de Austria y de don Gaspar Enríquez de Cabrera (1625-1691), X almirante de Castilla. Desde la corte, tuvo oportunidad de realizar una serie de encargos al pintor flamenco e, incluso, actuar como mediadora en las adquisiciones de pinturas del almirante.⁴³

De especial calidad es su retrato conservado en la Galería Colonna vestida a la oriental como la hechicera Armida. María es efigiada de cuerpo entero, de pie, sobre una alfombra, peinada a la francesa con corona y cetro, y engalanada con un rico traje a la turca forrado de armiño. Junto a ella, hay un mono vestido de rojo. La composición se enmarca en un espacio arquitectónico clasicista con un gran cortinaje aterciopelado, una alfombra en el suelo y un balcón que, a su vez, se abre a un arco de medio punto que deja entrever una palmera en un jardín. Las formas polilobuladas de la cortina y, sobre todo, de la alfombra, tratada con gran pericia, nos remiten a las utilizadas por Francesco Noletti en sus bodegones.⁴⁴

El retrato se ha puesto en relación con la escuela de Carlo Maratti con la colaboración de Benedetto Fioravanti por el trabajo de las telas y de las decoraciones. Mientras que, por el tratamiento del rostro, Petrucci vio en la pintura la mano de un autor del círculo de Voet, Alberto Cottino se percató de que la cortina y la alfombra se aproximaban “ai modi del Maestro dei tappeti-Maltese”. Las últimas investigaciones lo asignan a un pintor anónimo, o, incluso,

⁴¹ Por ejemplo, véase el caso de la fig. 8.

⁴² Remitimos a la amplia bibliografía enumerada en Frutos (2015): 242, nota 4, así como a Safarik (1996); Tamburini (1997); Gozzano (2004); Vanoli (2019): 92; De Lucca (2020).

⁴³ Amendola (2004); Frutos (2015).

⁴⁴ Ballester Baghdadi (en prensa).

al propio flamenco con la colaboración de Fioravanti.⁴⁵ En efecto, sus temáticas están en la línea de las del maltés; no obstante, Francesco Noletti trabajaba con más esmero las texturas de las alfombras creando ilusiones ópticas y táctiles inigualables.⁴⁶

Al hilo de las atribuciones hechas hasta el momento, nos permitimos asignar el retrato a Vincenzo Noletti. En 1669 Jacob-Ferdinand Voet llevaba unos dos años en Roma, por lo que es muy probable que realmente respondiese al entonces joven “*primo aglievo del famoso Ferdinando*”.⁴⁷

Maria fue retratada como la mujer con poderes sobrenaturales por una mascarada que organizó en 1669 en la que apareció vestida de Armida.⁴⁸ En el carnaval de ese año también había salido a las calles disfrazada como Circe, tal y como atestigua un dibujo en el que es retratada en un trono con sus amantes convertidos en bestias a sus pies.⁴⁹ Sus profundas creencias en astronomía y en ciencias adivinatorias se refleja en el doble retrato realizado por Voet en el que está leyendo la mano a su hermana Hortensia (1646-1699).⁵⁰

De la colección Colonna, también es muy característico el retrato de Carlo Maratta y Gaspar Dughet (1615-1675) de un paisaje con un Juicio de Paris en el que ella y su marido encarnan a Venus y a Paris.⁵¹

En las paredes del Palacio de la Embajada también colgaba un retrato de la “*principessa di Paliano mia signora di mano di Vincenzo*” de tres palmos por dos y medio, que hacía *pendant* con el de las marquesas del Carpio⁵² y que podríamos identificar con el conservado en el Museo Nacional del Prado de Maria Mancini, cuyas medidas coinciden con las recogidas en el inventario (documento núm. 1).⁵³

3.2. Teresa Enríquez de Cabrera y Catalina de Haro y Guzmán

En 1671, Carpio firmaba las capitulaciones matrimoniales con el X almirante de Castilla para contraer matrimonio con su hija, Teresa Enríquez de Cabrera

⁴⁵ Safarik (1999): 33; Cottino (2002): 353; Benocci (2004): 137-139; Gozzano (2004), fig. 4; Petrucci (2005a): 184; Tamburini (1997): 49-50; Vanoli (2019): 91-93; Massini (2023); Cappelletti (2024): 129; Sciascia (2025): 315.

⁴⁶ Proni (2005).

⁴⁷ Véase apartado 2.3.

⁴⁸ De Luca (2020): 152, nota 47.

⁴⁹ De Luca (2020): 148; véase el dibujo de Pierre Paul Sevin en fig. 4.2.

⁵⁰ *Retrato de Maria Mancini leyendo la mano de su hermana Hortensia*. Jacob-Ferdinand Voet. Ca. 1668-1672. Londres. Windsor Castle, Royal Collection; Petrucci (2005a), 190; De Luca (2020), 151.

⁵¹ Capitelli (2019): 270-271.

⁵² En Frutos (2009): 426 se indica que la partida del Jacob-Ferdinand Voet a Turín en 1682 pueda explicar que únicamente realizase dos retratos y dejase en manos de su discípulo el de la pequeña de siete por cinco palmos.

⁵³ *Maria Mancini. ¿Vincenzo Noletti?*, 64 x 54 cm, ca. 1680. Museo Nacional del Prado. Madrid. Véase Ballester Bagdad, fig. 15 (en prensa).

(†1716): “Siendo Teresa, en nombre escalarecido, la flor de gran virtud y gran belleza, por ser del Carpio oy nueva Marquesa”.⁵⁴

Aunque todavía no hemos identificado ninguna imagen suya, nos consta que en las paredes del Palacio de la Embajada colgaba un retrato suyo de Voet peinada a la francesa de tres palmos por dos y medio, unos 69 x 34 cm, también registrado en el inventario napolitano y en la nota de las alhajas de su testamentaría (documento núm. 5). El tipo remite a aquellos que conformaban las “*gallerie delle belle*”.⁵⁵

En 1672, el matrimonio tuvo a Catalina de Haro y Guzmán y Enríquez de Cabrera (1672-1733), VIII marquesa del Carpio y futura X duquesa de Alba, que, con el fallecimiento de don Gaspar en 1687, se convirtió con apenas quince años en heredera universal de su patrimonio.⁵⁶

En los inventarios de don Gaspar figura un retrato de “*Ferdinando*” de Catalina vestida a la francesa, por las medidas, de “*tela da testa*”, así como un segundo realizado en 1682 “*fatto di mano di Vincenzo Scolaro di Ferdinando, di palmi 7 e 5*”, de pie, que porta un vestido de raso de flores, acariciando con una mano una perrita sobre un taburete de tonos dorados, y con la otra sosteniendo un abanico. En la lontananza, se aprecia la vista de un jardín (documento núm. 1). Por desgracia, el retrato no se conserva, pero llama la atención la referencia al “*habito di raso con fiori al naturale*”, que da cuenta de la habilidad del pintor a la hora de conseguir las calidades táctiles.

Hemos identificado un retrato de la futura marquesa que consideramos de Vincenzo Noletti, de medidas muy similares al inventariado, en la Galleria Nazionale di Parma (fig. 5).⁵⁷ La niña está peinada y vestida a la francesa, de color blanco y coral con bordados, lazos y encajes; engalanada con pendientes, pulseras y collar de perlas, con un abanico en su mano. La figura se enmarca en un espacio arquitectónico con una columna⁵⁸ y una cortina. A sus pies, un perrito le ladra.

Además de sus características formales, hemos podido reconocerla gracias a la identificación de un retrato en pintura de su padre de gran calidad que atribuimos en otro trabajo al pintor clasicista Francesco di Maria (1623-1690).⁵⁹ Ambos rostros presentan fuertes similitudes: tez pálida, pelo negro, nariz curvada, barbilla hundida, carrillos carnosos y cejas altas.⁶⁰ La pintura fue erróneamente atribuida al círculo de Benedetto Gennari (1633-1715) y la retratada confundida con Isabel de Farnesio (1692-1766) por una inscripción que

⁵⁴ Frutos (2009): 69 y 159, nota 358.

⁵⁵ Frutos (2009): 424.

⁵⁶ Frutos (2009).

⁵⁷ Procede de las colecciones ducales de Nápoles y de Caserta e ingresó en la Galleria en 1943.

⁵⁸ Apréciese la misma columna en el retrato del príncipe Altieri mencionado en la nota 79.

⁵⁹ Ballester Baghdadi (en prensa), fig. 6.

⁶⁰ López-Fanjul (2013).

se encuentra en el reverso.⁶¹ La niña parece tener no más de diez años, lo que nos lleva a fecharlo hacia 1680.



Fig. 5. *Retrato de Catalina de Haro y Guzmán*. Vincenzo Noletti. Ca. 1680. Galleria Nazionale di Parma. Parma. Foto: © por cortesía del Ministero della Cultura. Complesso Monumentale della Pilotta. Galleria Nazionale

Observamos la misma paleta en el retrato de Pietro Banchieri “*in veste di bella*” (fig. 6) atribuido a Voet.⁶² Ambas figuras se enmarcan en un espacio arquitectónico en el que los niños están vestidos a la moda de la corte de Luis XIV con un traje de colores similares que remata en una cola en el suelo. Banchieri tiene entre sus manos un pequeño ramo de flores rosas y blancas e, igual que Catalina, es retratado en “*tela d'imperatore*”, ligeramente ladeado hacia su izquierda.

Esto nos lleva a replantearnos de nuevo la autoría de la obra: ¿estamos ante la mano de Voet o la de Noletti? El único retrato de Catalina que se registra del pintor de Amberes en los inventarios de Carpio es de “*tela da testa*”; por ello, no

⁶¹ Véase el aspecto de la reina en *Retrato de Isabel de Farnesio, reina de España*, 144 x 115 cm, Jean Ranc. Museo Nacional del Prado. Madrid.

⁶² Petrucci (2008), fig. 756; (2009).

sería descabellada la atribución a Noletti si tenemos en cuenta que estaba esfigiando a los más pequeños de las familias nobiliarias romanas en retratos de formato de cuerpo entero. Del mismo modo, tampoco podemos obviar la habilidad del romano de reflejar las texturas del raso en los vestidos, que salieron a la luz en el retrato de Banchieri tras su restauración.



Fig. 6. *Retrato de Pietro Banchieri en traje de "bella"*, 135 x 93 cm. ¿Vincenzo Noletti? Ca. 1680. Colección Peretti. Inglaterra. Foto: © por cortesía del coleccionista

3.3. Otros retratos femeninos de Casa Colonna

Con el fin de estrechar las relaciones entre España e Italia, en 1681 Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Cabrera (1637-1691), VIII duque de Medinaceli y el condestable Colonna firmaron en Madrid las capitulaciones por las que sus hijos, Lorenza de la Cerda (1666-1697)⁶³ y Filippo II Colonna (1663-

⁶³ También sobrina de Carpio.

1714) contraerían matrimonio. La noble residiría en Roma y se convertiría en la princesa de Paliano.⁶⁴

Conocemos el rostro de Lorenza de la Cerda gracias a un retrato anónimo de comienzos del siglo XVIII que formaba parte de la “*galleria delle dame*” del Castillo Massimo, cuya colección también contaba con efigies de las reinas de España Mariana de Neoburgo y María Luisa de Saboya (1688-1714), así como de mujeres vinculadas al Imperio y a las Coronas de Francia e Inglaterra.⁶⁵

En el inventario del condestable de 1689, se registraba un retrato de Lorenza “*vestita allá spagnola*”.⁶⁶ En el de su marido Filippo de 1714 aparece retratada con una naranja agria en la mano,⁶⁷ así como en uno que hacía *pendant* con otro que efigiaba a una de sus hermanas.⁶⁸



Fig. 7. Retrato de una joven,
140,5 x 97,5 cm. ¿Vincenzo Noletti?
Ca. 1665-1680. Palazzo Colonna.
Roma. Foto: © Fondazione Palazzo
Colonna. Nuova Arte Fotografica Roma

⁶⁴ Frutos (2014).

⁶⁵ Di Carpegna Falconieri / Grilli (2004): 167, fig. 106. La colección Massimo contaba con los retratos de todas las esposas de los condestables, parece que con el fin de emular al estilo de las galerías de Voet la serie de los Colonna por su estrecho vínculo familiar.

⁶⁶ Safarik (1996): 195.

⁶⁷ Safarik (1996): 267.

⁶⁸ Safarik (1996): 267.

La colección Colonna conserva otro magnífico retrato en la “*Saletta delle Dame*” de una joven sin identificar que posa de pie junto a un perro blanco a su lado en un cojín rojo bordado en oro⁶⁹ sobre una banqueta, con una columna y una cortina a sus espaldas (fig. 7). Patrizia Piergiovanni ha puesto de relevancia el parecido de su vestido repleto de bordados de tonos rojos, anaranjados, blancos y azules con aquellos que portan las efigiadas de Voet, indicando que corresponde con el de Teresa Pamphilj Cybo (1654-1704) en el retrato vendido en 2016, en un espacio arquitectónico similar, destacando la herencia de los modelos del flamenco pintor.⁷⁰

Encontramos este mismo modelo en otro retrato de la misma Casa, el de Anna Pamphilj-Doria (1652-1728).⁷¹ La composición es casi idéntica con la diferencia de que, en lugar de un abanico, que también nos remite al de Catalina de Haro, la retratada sostiene entre sus manos unas flores. Además, en el retrato de la futura marquesa inventariado en Roma también acaricia un perro que descansa en una banqueta con tonalidades en oro (documento núm. 1).

El tratamiento de los paños en los vestidos desvela que se trata del mismo autor. ¿Estaríamos ante unas ejecuciones de Noletti con unos acabados de Voet en el rostro? Desde luego, es conocida su dificultad a la hora de realizar retratos de cuerpo entero: “*Ferdinando fa bene, ma non lo conosco per pittore da promettersi che faccia bene di tutto quando si voglia entrare in figure intiere, et a cavallo*”.⁷²

4. VINCENZO NOLETTI AL SERVICIO DE LOS VIRREYES DE NÁPOLES

4.1. Retratos áulicos para la *Sala dei Vicerè* del Palacio Real de Nápoles

Tenemos otras noticias que testimonian los contactos de Noletti con España gracias a los estudios de María Jesús Muñoz González, que arrojaron luz sobre los encargos al retratista por parte de diplomáticos de la Corona en Italia.⁷³

Cuando falleció Carpio en 1687, le sucedió al mando del virreinato el condestable Colonna hasta la incorporación de Francisco de Benavides Dávila y

⁶⁹ Encontramos este tipo de cojín bordado en oro en naturalezas muertas de Francesco Noletti como *Naturalezas muertas con un cojín y fruta escarchada*. Francesco Noletti. Colección particular; Sciberras (2015): 84, fig. 66.

⁷⁰ La pintura conservada en el Palazzo Colonna procede de la colección de María Milagros del Drago (imagen disponible en: <https://bit.ly/3X5YCP>), que contrajo nupcias con Aspreno Colonna en 1947; la efigiada se ha puesto en relación con María Ortensia Biscia. Véase Piergiovanni (2019): 108-109. El rojo bermellón presente en ambos vestidos coincide con el color de la casaca roja del duque de Medinaceli (fig. 8).

⁷¹ Petrucci (2005a): 24, fig. 11; De Marchi (2016): 388-389, FC 654. En el catálogo de la colección Doria Pamphilj también ha sido identificada con Olimpia Giustiniani Barberini.

⁷² Costa (2009), 341, 391; carta de 1670 enviada por Ugone Rangoni al duque de Mantua, citada por primera vez en Bodart (1970), 202.

⁷³ Muñoz González (2008).

Corella (1640-1702), IX conde de Santisteban, y, sucesivamente, Luis Francisco de la Cerda (1660-1711), IX duque de Medinaceli. Gracias a diversas fuentes y a un dibujo fechado en tiempos del mandato primer virrey austriaco Wierich Philipp Lorenz (1669-1741), entre 1707 y 1708, sabemos que en la *Sala dei Vicerè* del Palacio Real de Nápoles había una galería de retratos de los diplomáticos al mando napolitano iniciada por Massimo Stanzione (1585-1658), ejecutados *post mortem* o postmandato, de cuerpo entero, que solían incluir un bufete y una cortina.⁷⁴ El 8 de enero de 1688, Vincenzo Noletti suplicaba a Santisteban que le permitiese realizar el retrato del marqués para la sala de virreyes:

Vincenzo Noletti Pittore soplicando dice a V.E.^a, haviendosi da fare il Ritratto del Marchese del Carpio nella Regia Sala di Retratti dell'Ecc.mi si.r Viceré supplica la benignità di V.E., che voglia restare servira di ordine dell'Alcaide del Regio Palazzo che lo faccia il detto suplicante, che el tutto lo riceverà. Qua Deus. Firma: Vincenzo Noletti. Ex.do en 8 enº 1688.⁷⁵

Los últimos tres años de la embajada de Carpio, Jacob-Ferdinand Voet permaneció por poco tiempo en la ciudad. Parece lógico pensar que su discípulo le hubiese sustituido como retratista de las grandes familias nobiliarias durante sus ausencias y, quizás, su vínculo con alguna de ellas fuese más estrecho que el de su maestro.

Como uno de los mayores promotores y protectores de las artes de su tiempo, el marqués del Carpio marchó de Roma acompañado de artistas de primera línea, como Philipp (1646-1715) y Christoph Schor (1655-1701), Fischer von Erlach (1656-1723), Pietro (1610-1693), Giacomo (1652-1726) y Teresa del Pò (1649-1713) o Alessandro Scarlatti (1660-1725), que convirtieron la ciudad en “*un'altra Roma*”.⁷⁶ Por las fechas y la manera en la que Noletti ruega que se le asigne el encargo, es fuertemente probable que el hijo del maltés formase parte de ese grupo de artífices que se encontraban bajo la protección de don Gaspar, primero en Roma y luego en la ciudad partenopea.

Finalmente, Noletti realizó tanto el retrato de Carpio como del condestable Colonna, por los que cobró 100 ducados por un pago que se ejecutó el 26 de abril, misma cantidad que habían recibido Francesco di Maria (1623-1690) o Luca Giordano (1634-1705) con anterioridad por el mismo cometido:

El mayordomo del Palacio y oara que informe lo que se a pagado por estos retratos co.do. A 26 de Abril 1688: Por el siguiente memorial que a dado a V.E.

⁷⁴ Sobre la *Sala dei Vicerè* véase principalmente Muñoz González (2008): 209; Manfrè / Mauro (2010-2011); Carriò-Invernizzi (2014); Mauro (2017).

⁷⁵ Archivio di Stato di Napoli (ASN), Secretaría dei Vicerè (SV), N.º 680, transcrita en Muñoz González (2008), 303, nota 634.

⁷⁶ Frutos (2009): 512.

Vincenzo Noletti pintore que a echo los retratos de los Exs S.res Marqués del Carpio y Condestable Colona en la Sala de los SS.res Virreyes se sirve V.E. ordenarme informe lo que se ha pagado por estos retratos. Lo que devo representar a V.E. es que talse retratos siempre se han pagado por gasto secreto por lo que haviendome informado de lo que se ha hecho por lo passado e sabido que q.do los an pintado Frac. de Maria o Jordan les han dado de cada uno cien ds. V.E. informado mandara lo que más fuere servido cuya ex.ma persona g.de n.ro s.ro los años que sus criados deseamos. Palº a 5 Mayo 1688. Firmado por Andrea Miqueli. Contestación:

Vincenzo Noletti pittore supplicando rappresenta a V.E: come havendo pintato li doi ritratti nella Regia sala uno del Sig.r Marchese del Carpio, e l'altro del signor condestabile colonna. Per tanto ricorre alta Benignità di v.e. che vogli restar servita d'ordinare che il detto suplicante sia sidisfatto com'è il solito che dove esser di giustitia lo riceverá a gratia ut reus.⁷⁷

No conservamos ni el retrato del marqués ni del condestable, pero son interesantes las características que presenta el grabado del virrey de Arnold Westerhout (1651-1725) en armadura con el bastón de mando, cortina y un casco sobre un bufete.⁷⁸ Aunque no existe ninguna evidencia que nos lleve a sostener que proceda del modelo realizado *post mortem* de Noletti, tampoco podemos descartar la posibilidad.

Pueden ponerse de relieve las características comunes entre la estampa de Westerhout y el retrato del príncipe Gaspare Paluzzi Altieri (1650-1720) en armadura,⁷⁹ que, a tenor de las últimas atribuciones, también podríamos asignar a Noletti por el rostro “a lo *Ferdinando*” y por la destreza con la que trata las telas y los metales. Además, la columna es la misma que aparece tras la figura de Catalina de Haro (fig. 5).

4.2. El retrato del IX duque de Medinaceli del Museo Nacional del Prado

De acuerdo con lo planteado hasta el momento, una serie de argumentaciones nos llevan a atribuir a Vincenzo Noletti el retrato de aparato del IX duque de Medinaceli conservado en el Museo Nacional del Prado (fig. 8), que había sido fechado hacia 1684, cuando era general de las galeras de Nápoles.⁸⁰

El virrey es representado de cuerpo entero en un espacio arquitectónico con elementos clásicos que incluyen una cortina aterciopelada color burdeos

⁷⁷ ASN, SV. Nº 691.

⁷⁸ Se ha puesto en relación con el retrato de Giaccinto Brandi (1621-1691) fechado en torno a 1683; Frutos 2009, 496, López-Fanjul 2013, 300, fig. 7. El modelo está tomado de *El conde de Hendrick van den Bergh*, 114 x 100 cm, Anton van Dyck. 1627-1632, Madrid. Museo Nacional del Prado (P001486), muy difundido en forma de grabado; Díaz Padrón (2012): 570-575; Sancho Lobis (2016).

⁷⁹ *Retrato del príncipe Gaspare Paluzzi Altieri*, 168 x 118. ¿Vincenzo Noletti?, ca. 1670. Conservado en la colección Napoli Rampolla.

⁸⁰ Pérez Sánchez (1965): 404; Ballester Baghdadi (en prensa).

enrollada a una columna; en un último plano, desde un balcón se aprecian unos barcos en el mar. El efigiado porta una peluca y viste a la moda francesa una casaca roja⁸¹ y una chupa que se entreve junto a la vuelta de manga, así como una lazada azul con una corbata con encaje, muy presente en los retratos del círculo de Voet. Una de sus manos apoya sobre un elegante y estilizado bastón de mando y la otra sostiene un guante con flecos.



Fig. 8. *Retrato de Luis Francisco de la Cerda, IX duque de Medinaceli*, 231 x 172 cm.
Vincenzo Noletti. Ca. 1702. Museo Nacional del Prado. Madrid.
Foto: © Museo Nacional del Prado

A su izquierda, un bufete cubierto por un tapete granate tapizado de motivos vegetales de un conseguido brillo dorado sostiene un casco empenachado. Estos mismos destellos nos remiten a los que revisten la tela en tono coral, color al que recurre Noletti en el bodegón de su padre, donde también es notable una cortina aterciopelada (fig. 1). Del mismo modo, el cuadro presenta una composición similar a la del retrato de María Mancini, donde ambas figuras apoyan su mano derecha en un bastón similar.

En su día, Alfonso Pérez Sánchez se percató de que la obra era de mano de “un artista afecto al mundo clásico, como un Francesco di María”, incluso sin

⁸¹ Sobre el color, véase nota 70.

apenas conocerse todavía entonces ejemplos de su retratística.⁸² Di Maria se formó en Roma, donde ingresó en la Academia de San Luca en 1676.⁸³ Por el rostro, Oliver Millar⁸⁴ lo identificó con Jacob-Ferdinand Voet, del mismo modo que Francesco Petrucci atribuyó al círculo del flamenco el retrato de María Mancini de Palazzo Colonna. Por otra parte, Jorge Fernández-Santos pensó acertadamente que el retrato de Medinaceli podría ser de mano de un seguidor italiano.⁸⁵

Las características formales del retrato, ejecutado con un alto grado de detalle, coinciden con aquellas que debían tener los destinados a ocupar un lugar en la *Sala dei Vicerè*. Además, mide 231 x 173 cm, y según las descripciones de Innocenzo Fuidoro, los cuadros eran “*ritratti al naturale*”.⁸⁶ Siendo que Medinaceli fue relevado del cargo de virrey en 1702 y los retratos eran ejecutados postmandato, podríamos fechar la pintura entre 1702 y 1703, cuando Noletti tenía unos sesenta años.

Gracias a una carta de pago de la herencia de Carpio a Pietro Cesare Barbari, sabemos que residía en Nápoles en 1692: “fueron pressentes Genaro Volpe Regio Juez a contrato y por testigos Viçente Noletti pintor, Lorenzo Felí y Donato Nigro, residentes en esta ciudad”.⁸⁷

4.3. ¿Otros retratos de Vincenzo Noletti en España?

En las paredes del Palacio de la Embajada de España en Roma también destacaba una pareja de retratos de Carlos II y María Luisa de Orleans de pie “*in habitu di campagna*” de mano de “*Vincenzo Scolare di Ferdinando*” de doce por ocho palmos⁸⁸ (documento núm. 1), que formaban parte de la selección de pinturas que Carpio había reunido durante la embajada por las que se interesó el condestable Colonna cuando el virrey acababa de llegar a Nápoles (documento núm. 2).⁸⁹

Existen tres copias de retratos de Carlos II a cuerpo entero en armadura de medidas similares atribuidas a Carreño, la primera firmada por el pintor en 1681 del Museo Nacional del Prado (fig. 9),⁹⁰ la segunda en la Hispanic Society of

⁸² Pérez Sánchez (1965): 404.

⁸³ Fiorillo (1985).

⁸⁴ Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, conferencia “El IX duque de Medinaceli y el Museo del Prado” (en red, <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/conferencia-el-ix-duque-de-medinaceli-y-el-museo/c67fc5b6-81b6-4a8e-b9f0-368078c859da>). Consultado el 18 de diciembre de 2024.

⁸⁵ Fernández-Santos (2016): 107.

⁸⁶ Manfrè, Mauro (2010-2011): 122.

⁸⁷ Frutos (2009) (apéndice documental en CD): 558.

⁸⁸ Unos 264 x 184 cm; Frutos (2009): 426.

⁸⁹ Frutos (2009): 525.

⁹⁰ *Carlos II con armadura*, 232 x 125, cm, Juan Carreño de Miranda. 1681. Madrid, Museo Nacional del Prado; entre otros Pascual Chenel (2010): 386-386; García Cueto (2016).

America⁹¹ y la tercera en el Monasterio de Guadalupe, en Cáceres,⁹² que se han puesto en relación con un “retrato armado” mencionado por Palomino y enviado a París en 1679 durante la negociación de sus esponsales con María Luisa. Debió de hacer pareja con uno de la reina que, una vez fallecida, fue sustituido por el de Mariana de Neoburgo atribuido a Jan van Kessel II (1654-1711) para “la Quadra del Mediodía” del Escorial.⁹³

La composición dista en algunos aspectos de otros de Carlos II de Carreño y nos remite, en buena medida, a los de “*tela d'imperatore*” de Maria Mancini y del duque de Medinaceli. La gran cortina a espaldas del monarca y de la princesa de Paliano es similar en tamaño, así como la presencia de la borla que cuelga a la izquierda de los tres personajes. Sin embargo, lo más significativo de la composición del monarca es la ficticia apertura del espacio arquitectónico del Alcázar a un balcón que da al mar.



Fig. 9. *Retrato de Carlos II en armadura*,
232 x 125 cm. Juan Carreño de Miranda. 1685.
Museo Nacional del Prado. Madrid.
Foto: © Museo Nacional del Prado

⁹¹ *Carlos II con armadura*, 266 x 136, cm, Juan Carreño de Miranda. Ca. 1681. Nueva York, Hispanic Society of America, en Pascual Chenel (2010): 388-389.

⁹² *Carlos II con armadura*, 210 x 147 cm, Juan Carreño de Miranda. Ca. 1681. Cáceres, Monasterio de Guadalupe.

⁹³ Martínez Leiva (2022): 196-197. Únicamente se registra en el inventario de Mariana de Neoburgo de 1700.



Fig. 10. *Retrato de la reina María Luisa de Orleans*,
116 x 94 cm,
Autor desconocido sobre
copia de Jacob-Ferdinand
Voet o de Vincenzo
Noletti. Ca. 1680.
Museo Nacional del Prado.
Coruña.
Foto: © Museo Nacional
del Prado

¿Pudo haber sido el retrato perdido de Noletti modelo de aquellos posteriores? La falta de documentación no nos permite afirmar algo así. De hecho, se conserva un documento fechado en 1679 en el que se ordena un pago a Carreño de un retrato de Carlos II con armadura, pero tampoco podemos obviar la presencia de estas composiciones en territorio italiano.

Entre los envíos del marqués del Carpio desde Roma y Nápoles a España, se registra “Otro retrato de la Reyna Reynante de mano de Vicente Noletti de palmos 6 y 4” (documento núm. 3). Existe una serie de retratos similares de la reina con estas medidas de las que se conservan varias copias. El que pudo haber sido el original de Voet de forma oval, vendido en 2021,⁹⁴ y otro de más de un metro de largo, también vendido en 2014, atribuido al círculo de Pierre Mignard (1612-1695), quizás de un pintor de su círculo,⁹⁵ cuya copia se conserva en Coruña, en

⁹⁴ ¿*Retrato de María Luisa de Orleans?*, 74 x 59cm, Círculo de Jacob-Ferdinand Voet. Ubicación desconocida. Vendido en Hampel, Munich, el 24 de junio de 2021, lote 502.

⁹⁵ ¿*Retrato de María Luisa de Orleans?*, 115,8 x 85,1 cm, Círculo de Jacob-Ferdinand Voet

depósito del Museo Nacional del Prado, donde aparece junto con un jarrón con flores (fig. 10). Este tipo de retrato de reina inclinada hacia un lado remite a los realizados por Voet de Cristina de Suecia (1626-1689).⁹⁶



Fig. 11. *Retrato de Nicolasa Manrique*, 82 x 61 cm,
¿Vincenzo Noletti?
Ca. 1690-1692.
Instituto Valencia de
Don Juan. Madrid.
N.º inv. 6005.
Foto: © cedida por el
Instituto Valencia de
Don Juan, Madrid.

Finalizamos este recorrido por la pintura de Voet y de Noletti en España con unos retratos que pueden presentar algunas controversias.

El primero es el de Nicolasa Manrique de Mendoza y Velasco (1672-1710) conservado en el Instituto Valencia de don Juan, atribuido en un primer momento a Juan Carreño de Miranda o a Claudio Coello (fig. 11).⁹⁷ No obstante, Francesco Petrucci vio en la mano del autor el refinamiento de Voet, planteando la

⁹⁶ Petrucci (2005a): 11; 144-145.

⁹⁷ Checa (2004): 250, I. 27; García Cueto (2016): 99-100.

posibilidad de que hubiese sido realizado en España por el mismo autor o por algún discípulo como Noletti.⁹⁸

En segunda instancia, a nuestro juicio, esta misma exquisitez se puede apreciar en dos retratos de Mariana de Neoburgo ataviada con un magnífico traje azul celeste fechados hacia 1690, cuando acababa de llegar a la corte madrileña y debía ser presentada como nueva reina ante las monarquías europeas: el primero conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (fig. 12), atribuido a Claudio Coello, y el segundo en la Fundación Casa Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda, asignado a su taller, de los que se conservan varias copias.⁹⁹



Fig. 12. *Retrato de Mariana de Neoburgo*, 207 x 146 cm.

¿Vincenzo Noletti?

Ca. 1690-1692.

Museo de Bellas Artes de
Bilbao.

Foto: © Arte Ederren
Bilboko Museoa. Museo de
Bellas Artes de Bilbao

⁹⁸ Petrucci (2005a): 102.

⁹⁹ Véase especialmente Martínez Leiva (2013); (2022): 189-196. *Retrato de Mariana de Neoburgo*, 106 x 86 cm ¿Vincenzo Noletti? Colección Fundación Casa Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda; Martínez Leiva (2022): 191, fig. 50.

Una nota de los retratos de la residencia de Arsoli de 1845 contiene una completa descripción que ha pasado desapercibida de una de estas versiones que no nos ha llegado (documento núm. 6). Sus características formales y su presencia en una de estas villas nobiliarias del Lacio nos conducen a replantearnos la mano del autor, quizá Vincenzo Noletti.

Entre los aspectos más destacados, la nota describe a la reina ataviada con un vestido de raso celeste que se ciñe a la cintura alargada, de manga corta y ornado en el torso con un riquísimo tejido trabajado con “*rabenchi*” en relieves de oro y de plata¹⁰⁰ con un gran zafiro en el medio del que cuelga un conjunto de perlas. Estos arabescos también están presentes en el manto de Maria Mancini vestida de Armida, así como algunas formas polilobuladas del vestido de la reina, asimismo en el pecho en el de Medina Sidonia, que nos remiten a la alfombra del retrato de la princesa.

Las mangas culminan por encima del codo dando paso a unas “*amplissime maniche*” de encaje blanco y bocamangas similares sostenidas por otras perlas.¹⁰¹ Sus brazos también sostienen un manto rojo que, tal vez, se trate de los engageantes que apreciamos en el retrato de Bilbao,¹⁰² dorados en el de Sanlúcar de Barrameda.

La reina también porta un collar de grandes perlas y una peluca empolvada de cabello rubio ondulado. Se sabe que el Delfín de Francia envió a la soberana en 1698 un collar de perlas valorado en 25.000 doblones y una peluca rubia.¹⁰³ Con estos mismos atributos es retratada en la pintura de Medina Sidonia, así como en las versiones de Jan van Kessel II (1654-1708) y de Jacques Courtilleau (1696-1713), en la que porta un gran joyel del que cuelgan cinco perlas.¹⁰⁴

Por último, aparece acompañada de una mesa cubierta por un tapete rojo sobre el que se posa un busto de mármol y de un espejo. Al fondo, una cortina cubre una campiña, un recurso muy habitual en los retratos de Noletti que también apreciamos en las versiones de Bilbao¹⁰⁵ y de Sanlúcar de Barrameda.

¹⁰⁰ Nótese los arabescos dorados y plateados en las faldas de las efigiadas en las figs. 8 y 9.

¹⁰¹ Apreciamos unas bocamangas de ricos encajes blancos en la versión *Mariana de Neoburgo*, 120 x 100 cm, José García Hidalgo (atr.). Ca. 1692. Sevilla, colección particular; Martínez Leiva (2022): 195, fig. 53.

¹⁰² También en otras versiones como *Mariana de Neoburgo*, 120 x 100 cm, Jan van Kessel II (atr.). Ca. 1690. Madrid, colección particular; Martínez Leiva (2022): 193, fig. 51. De similar composición, con engageantes rojos: *Mariana de Neoburgo*, 204 x 114,5 cm, Jan van Kessel II (atr.). Ca. 1690. Madrid, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; Martínez Leiva (2022): 156, fig. 54.

¹⁰³ En 1696, por una enfermedad que padecieron, los reyes tuvieron que raparse la cabeza, lo que les llevó a utilizar pelucas empolvadas a la moda francesa; Martínez Leiva (2013): 224.

¹⁰⁴ Carlos II y Mariana de Neoburgo, 62 x 43 cm, ca. 1700, Jacques Courtilleau. Italia, convento de Bressanone; Martínez Leiva (2019): 43, fig. 12.

¹⁰⁵ Nótese el tipo de paisaje, similar en el retrato de Sanlúcar de Barrameda y en el de Maria Mancini vestida de Armida.

CONCLUSIONES

Todavía estamos lejos de poder sacar unas claras conclusiones al haber dado en este trabajo únicamente unas pequeñas pinceladas sobre los contactos de Jacob-Ferdinand Voet y de Vincenzo Noletti con la Corona Española. Aún no ha salido a la luz documentación que evidencie este viaje, quizá también de Noletti durante el reinado de Mariana de Neoburgo. Lo que sí es probable es que, en caso de haberse realizado, figuras como María Mancini o Ignazio della Porta podrían haber actuado como mediadoras.

Queda mucho por indagar acerca de la producción de Noletti, cuya pista hemos podido seguir gracias a la producción de naturalezas muertas de su padre y a la escasa documentación previamente publicada. Es muy difícil determinar dónde empieza y dónde acaba la mano del pintor, pero no cabe duda de que su papel en la corte del virreinato napolitano, una vez que falleció su maestro, testimonia su exitosa carrera.

La presencia de estos autores en los inventarios nobiliarios españoles, así como de personajes de la realeza retratados en las colecciones de los entornos romanos, nos lleva, inevitablemente, a cuestionar la autoría de retratos de Claudio Coello o Carreño, redescubriendo un panorama internacional del que Palomino se hizo menos eco. No parece descabellado pensar que el gusto por lo francés de Mariana de Neoburgo, que también se sirvió de Courtilleau, le llevase a hacerse pintar por un “afrancesado” que venía retratando a los monarcas españoles desde la década anterior.

Esta aproximación también nos permite reparar en la importancia del estudio transversal de dos géneros de la pintura en la Roma barroca del siglo XVII: los bodegones y los retratos. Ciertamente, la única manera de entender la obra de Vincenzo es desde la documentación que pueda salir a la luz en un futuro y desde el estudio de los que fueron sus grandes maestros: Francesco Noletti y Jacob-Ferdinand Voet.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento núm. 1. Inventario de bienes de la colección del VII marqués del Carpio en la embajada romana. 1682.¹⁰⁶

Roma, Palazzo della Vigna en Porta San Pancrazio.

875/876/877/878/879/880/881/882. Otto quadri, che rappresentano otto Ritratti di Dame Romane di mano di Ferdinando, di palmi 3 e 2 ½ in circa con Loro Cornicie tutte indorate, tutti otto insieme stimati in 130 // [f. 127r]

¹⁰⁶ Inventario de pinturas publicado por Burke y Cherry (1997): 729-786; el de esculturas por Cacciotti (1994): 189-193; el de las pinturas de Voet y Noletti en Roma por Petrucci (2005): 317-319. En este trabajo recogemos la transcripción de los documentos en Frutos (2009).

Roma, Palazzo di Spagna (Palazzo Reale)

29/30. Due quadri che rappresentano due ritratti in piedi, il re e la Regina di Spagna in habitu di campagna, di mano di Vincenzo Scolare di Ferdinando di palmi 12 e 8 in circa con sue cornice tutte indorate, stimati ambidue insieme in 120. [f. 6r].

153. Un quadro che rappresenta un ritratto del Re don Carlo Secondo delle Spagne nostro signore, che Dio guardi, di mano di Ferdinando, di palmi tre, e due, e mezzo in circa senza cornicia stimato in 15. [f. 25v]

[f. 35v] 229. Un quadro che rappresenta // [f. 36r] un ritratto dell'Ecc.ma Marchesa del Carpio mia signora con acconciatura alla francese di mano di Monsieur Ferdinando di palmi 3 e 2 ½ in circa con sua cornicia sopra gesso intagliata e tutta indorata stimato in 40.

230. Un quadro che rappresenta un ritratto della figliuola del detto Ecc.mo Sigre Marchese del Carpio Ambasciatore ordinario, et extraordinario per sua Maestà Cattolica del Ré nostro signore, fatto quando Sua Eccza venne in Roma, vestita alla francese di mano di Monsieur Ferdinando di palmi 3 e 2 in circa con sua cornicia sopragezzo intagliata, e tutta indorata stimato in 40. // [f. 36v]

231. Un quadro che rappresenta un altro ritratto della medesima fatto l'anno corrente 1682 figura in piedi con habitu di raso formato con fiori al naturale con una mano sta accarezzando una cagnuola posta sopra un scabellone con piede dorata e dall'altra tiene un ventaglio con la lontananza della vista di un Giardino, fatto di mano di Vincenzo Scolaro di Ferdinando, di palmi 7 e 5.

232. Un quadro rappresenta un ritratto dell'Ecc.ma Sig.ra principessa di Paliano mia signora di mano del detto Vincenzo di palmi tre, e due e mezzo con sua cornicia sopra gesso intagliata, e tutta indorata stimato in 20 // [f. 37r]

[f. 155r] 1109. Un quadro che rappresenta il Ritratto, di papa Innocenzo Undecimo, Regnante di mano d Vincenzo di palmi 3 ½ e 3 con Sua cornicia indorata stimato in 15.

1110. Un quadro che rappresenta il ritratto del Rè Carlo Secondo Rè delle Spagne Regnante, di mano di Vincenzo di palmi 3 ½ e 3 con sua cornicia indorata stimato in 15.

1111. Un quadro che rappresenta Il Ritratto della Regina Madre Reinante delle Spagne di mano di Monsieur Ferdinando di palmi 3½ e 3 con sua cornicia indorata stimato in 15.

1112. Un quadro che rappresenta Il Ritratto della Regina Madre Reinante delle Spagne di mano di Monsieur Ferdinando di palmi 3 ½ con sua // [f. 155v] Cornicia indorata Stimato in 30.

Archivo de la Fundación Casa de Alba, Caja 302-4.

Documento núm. 2. Selección de 388 cuadros de la colección del VII marqués del Carpio por el Condestable Colonna.

(291/292).-[29/30].-Due quadri, che rappresentano, uno il Ré, e l'altro la Regina di Spagna in habitu da campagna, di mano di Vincenzo Noletti Romano Scolaro di Ferdinando di palmi 12 a 8.

Archivio Colonna (Roma), sin signatura.

Documento núm. 3. Relación de envíos de bienes del VII marqués del Carpio desde Roma y Nápoles a España (1679-1687).

Otro retrato de la Reyna Reynante de mano de Vicente Noletti de palmi 6 y 4 sin nº.

Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Ms. IV-&-25, s.f.

Documento núm. 4. Inventario de bienes redactado en Nápoles a la muerte del VII marqués del Carpio. 1687.

[p. 29] 232. Un quadro, che rappresenta un ritratto della figliola del detto quondam Eccellenissimo Signor Marchese del Carpio vestita allá francese di palmi 3 e 2 ½.

[p. 30] 1112. Un quadro, che rappresenta il Ritratto della Regina Regnante della Spagna di mano di Monsieur Ferdinando di palmi 3 ½ e 3 in circa.

[p. 32] 1110. Un quadro, che rappresenta il Ritratto del Re Carlo Secondo Re delle Spagne Reg.te di mano di Vicenzo Noletti di palmi 3 ½, e 3 in circa.

1111. Un quadro, che rappresenta il Ritratto della Regina Madre di mano di Monsieur Ferdinandi di palmi 3 ½, e 3.

[p. 50] 882. Quadro, che rappresenta un ritratto di dama Romana di Ferdinando di palmi 3 e 2 ½ in circa.

1109. Un quadro, che rappresenta un ritratto di Papa Innocentio Undecimo Regnante di mano di Vincenzo Moletti di palmi 3 ½, e 3 in circa.

[p. 51] 154. Un quadro, che rappresenta un ritratto del re Carlo 2º delle Spagne Nostro Signore che Dio Guardi di mano di Ferdinando di palmi 3 e 2 ½.

153. Un quadro, che rappresenta il ritratto di N.S. Innotentio Undecimo di mano del sudetto Ferdinando di palmi 3 e 2 ½.

[p. 62] 229. Un quadro, che rappresenta un ritratto dell'Eccellenissima Signora Marchesa del Carpio con acconciatura alla francese di mano di Monsieur Ferdinando di palmi 3 e 2 ½.

230. Un quadro, che rappresenta un ritratto della figliola del detto quondam Eccellenissimo Signor Marchese del Carpio vestita alla francese di palmi 3 e 2 ½.

[p. 67] 29/30. Due quadri, che rappresentano, uno il Ré, e l'altro la Regina di Spagna in habitu da campagna, di mano di Vincenzo Noletti Romano Scolaro di Ferdinando di palmi 12 a 8.

[p. 80] 1568/1569/1570/1571. Quattro quadri di palmi tre e due e mezzo incirca con cornice liscie dorate di ritratti di dame romane.

[p. 83] 881. Un quadro, che rappresenta un ritratto di donna romana di mano di Ferdinando di palmi 3, e 2 ½ incirca.

876. Un quadro, che rappresenta un altro ritratto de Donna Romana di mano di Ferdinando di palmi 3, e 2 ½.

[p. 84] 875. Un quadro, que rappresenta un ritratto de dama romana de mano de Ferdinando di palmi 3, e 2 incirca.

Archivo de la Fundación Casa de Alba, Caja 217-12.

Documento núm. 5. Nota de las alhajas que quedaron de la testamentaría del excelentísimo señor marqués del Carpio en Nápoles. 1696.

1111. Ritratto della Regina Madre palmi 3, di Ferdinando 15.
 229. Ritratto della signora Marchesa del Carpio Madre palmi 3 e 2 di Ferdinando 30
 230. Ritratto della signora Marchesa figlia palmi 3 e 2 di Ferdinand.

Archivo de la Fundación Casa de Alba, Caja 217-12.

Documento núm. 6. Nota de los retratos de Arsoli de 1845.

76. Sotto l'antecedente: ritratto della regina di Spagna Marianna di Neoburgo, vestito con abito di raso celeste, stretto alla vita lunga, e dalle maniche curte, ed ornato avanti al busto con richissima pettina lavorata a rabbesi in rilievo d'oro e d'argento con grosso zaffiro nel mezzo, e pera di perle pendente sotto; quattro altri fermagli a degradazione, dello stesso lavoro ma con perle nel mezzo, sono collocati sul busto, ed altri quattro simili ad ogni manica, che termina sopra il gomito con ampiissime maniche di merletto bianco e sotto maniche simili ritenute da altre perle. Manto rosso sulle braccia, filo di grosse perle al collo, e cappelli biondi incipriati ed inannellati a guisa di parrucca. Al lato della figura vedesi una tavola coperta da tappeto rosso con un busto di marmo sopra, avanti ad un'altra specchiera con cornice, e nel fondo una tenda rossa che scuopre la campagna. Svolazzo rosso sulla cornice, con iscrizione, ripetuta anche dietro la tela: «Maria Anna di Neoburgo Regina di Spagna».

Archivio Massimo (Roma), prot. 347, c. 223r.¹⁰⁷

BIBLIOGRAFÍA

- Amendola, Adriano (2006): “Quando ad esse ritratta è Venere. Nuovi documenti d’archivio su Maria Mancini, Jacob Ferdinand Voet e Filippo Parodi”, *Storia dell’arte*, 115 (15), 59-76.
- Aterido, Ángel / Martínez Cuesta, Juan / Pérez Preciado, José Juan (2004): *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio: inventarios reales*, vol. 2. Madrid, Fundación de Apoyo de la Historia, 2004.
- Azcárate y Ristori, José María de (1991): “Pinturas y dibujos desde el siglo XVI al XVIII”, en José Manuel Pita Andrade (coord.), *El libro de la Academia*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 91-140.
- Ballester Baghdadi, Sara (en prensa): “Velázquez, el marqués del Carpio y las artes en Italia”, *Archivo Español de Arte*.
- Benocci, Carla / Di Carpegna Falconieri, Tommaso (dirs.) (2004): *Le belle: ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*, Roma, Pieraldo.
- Bodart, Didier (1970): *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle*, vol. 2. Bruselas, Roma, Institut historique belge de Rome.

¹⁰⁷ Di Carpegna Falconieri / Grilli (2004): 205.

- Canalda y Llobet, Silvia (2015): “Estrategias visuales de promoción del cardenal Portocarrero por tierras de Italia (1669-1679), *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 2, (julio-diciembre), 99-120.
- Capitelli, Giovanna (2019): “Paesaggio con Giudizio di Paride e ritratti *en travesti* di Lorenzo Onofrio Colonna come Paride e Maria Mancini come venere”, en Maruo Natale (ed.): *Palazzo Colonna: apartamento principessa Isabelle: catalogo dei dipinti*, 268-270. Roma, De Luca.
- Cappelletti, Francesca (2024): *Le belle. Ritratti femminili nelle stanze del potere*. Milán, Mondadori.
- Carena, Carlo (1985): *Giorgio Bonola pittore: 1657-1700*. Anzona d’Ossola, Fondazione archeologica E. Monti.
- Carriò-Invernizzi, Diana (2014): “Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)”, en Daniel Aznar / Guillaume Hanotin, Guillaume / Niels F. May (coords.), *À la place du roi: vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. 113-134. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.cvz.1238>
- Checa, Fernando (com.) (2004): *Velázquez, Bernini, Luca Giordano: le corti del Barocco*. Milán, Skira.
- Clementi, Filippo (1939) (1899): *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee*, vol 1. Città di Castello, Edizioni R.O.R.E.-Niruf.
- Costa, Sandra (2009): *Dans l’intimité d’un collectionneur: Livio Odescalchi et le faste baroque*. París, CTHS.
- Cottino, Alberto (2002): “Le origini e lo sviluppo della nartura morta barocca a Roma”, en Mina Gregori / Johann Georg Hohenzollern, (eds.): *Natrua morta italiana: tra cinquecento e settecento*. Milán, Electa, pp. 350-356.
- De Luca, Valeria (2020): *The politics of princely entertainment: music and spectacle in the lives of Lorenzo Onofrio and Maria Mancini*. Nueva York, Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190631130.001.0001>
- Di Carpegna Falconieri, Tommaso / Grilli, Cecilia (2004): “Le Dame di Arsoli”, en Carla Benocci / Tommaso di Carpegna Falconieri (dirs.) (2004): *Le belle: ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*. Roma, Pieraldo, pp. 163-188.
- Díaz Padrón, Matías (2012): *Van Dyck en España*. Barcelona, Prensa Ibérica.
- Fernández-Santos (2003): “Un lote de pinturas de la colección del Marqués del Carpio adjudicadas al Duque de Tursi, en *Reales Sitios*, 155, 42-57.
- Fernández-Santos (2016) “Tra libertinaggio e libertinismo: la falsa e vera galleria del duca di Medinaceli, ambasciatore a Roma e viceré di Napoli”, en Dalma Fascarelli (ed.), *L’altro Seicento. Arte a Roma tra eterodossia libertinismo e scienza*, Roma, L’Erma di Bretschneider, pp. 103-119.
- Foucart-Walter, Élisabeth (com.) (2001): *Peter Boel 1622-1674: Peintre des Animaux de Louis XIV*. París, Réunion des Musées Nationaux.
- Frutos, Leticia (2009): *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio* (con apéndices documentales en CD). Madrid: Fundación Caja Madrid, Fundación Arte Hispánico.

- Frutos, Leticia (2011): *Cartas del navegar pintoresco. Correspondencia de pinturas en Venecia*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Frutos, Leticia (2014): “Una española en la corte de los Colonna. Lorenza de la Cerda (1681-1697) y los cambios en la visibilidad de las mujeres en Roma”, *Pedralbes: Revista d'història moderna*, 34, 205-233.
- Frutos, Leticia (2015): “Una madama francesa a la fuga: Maria Mancini y la corte de Madrid entre Austria y Borbones”, en Roberto Quirós Rosado y Cristina Bravo Lozano (coords.), *Los hilos de Penélope: lealtad y fidelidades en la Monarquía de España, 1648-1714*. Valencia, Alabatros, pp. 241-256.
- Garas, Klára (1999): “Appunti sulla natura morta a Venezia nel XVII secolo: il Maltese a Venezia”, en Egidio Martini (dir.), *Pittura veneziana: dal Quattrocento al Settecento: studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*. Venecia, Arsenale, pp. 145-149.
- García Cueto, David (2016): *Claudio Coello: pintor, 1642-1693*, Madrid: Arco/Libros; La Muralla.
- Geddo, Cristina (2001): “New light on the career of Jacob-Ferdinand Voet”, *The Burlington Magazine*. 143, 1176, 138-144.
- Gozzano, Natalia (2004): *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna: prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*. Bulzoni: Roma.
- López del Prado Nistal, Covadonga (2003): *Maria Luisa de Orleans, una reina efímera*. Coruña: Xunta de Galicia.
- López-Fanjul, María (2013): “Las representaciones de Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio: retratos, alegorías y emblemas”, *Archivo Español de Arte*, 86 (334), 291-310. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2013.v86.i344.553>
- Manfrè, Valeria / Mauro, Ida (2010-2011): “Rievocazione dell’immaginario asburgico: la serie dei ritratti di viceré e governatori nelle capitali dell’Italia spagnola”, en *Ricerche sul’600 napoletano. Saggi e documenti 2010-2011*. Nápoles, Arte’m, pp. 195-215.
- Maral, Alexandre / Milovanovic, Nicolas (dirs.) (2021): “Versailles et la peinture animalière française” en *Les animaux du roi*. París, LienArt.
- Martínez Leiva, Gloria (2013): “El exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo y la configuración de un nuevo retrato áulico”, en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Ángel Rodríguez Rebollo (coords.), *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 219-256.
- Martínez Leiva, Gloria (2019): “Jan van Kessel II versus Jacques Courtilleau: Dos maneras de retratar a la reina Mariana de Neoburgo”. *Philostrato: revista de historia del arte*, 6, 24-53. DOI: <https://doi.org/10.25293/philostrato/2019.07>
- Martínez Leiva, Gloria (2022): *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias. Vida y legado artístico*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Massimi, Alexandra (2023): “Maria Mancini. The Woman behind the Artemisia Tapestries in the Colonna Collection”, en Consuelo Lollobrigida, Adelina Modesti (eds.), *Women in Arts, Architecture and Literature. Heritage, Legacy and Digital Perspectives*. Turnhout, Brepols, pp. 195-215. DOI: <https://doi.org/10.1484/M.WIA-EB.5.134651>

- Merino Gospé, José Luis (2008): “Francesco Noletti. Estudio analítico y estilístico para una aproximación a su técnica”, en *Buletina Boletín Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 4, 162-191.
- Muñoz González, María Jesús (2008): *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*. Madrid: Fundación de Apoyo Historia del Arte Español.
- Palencia Cerezo, José María (2013): “Los cardenales Portocarrero en la pintura”, en José Manuel Bernardo Ares (coord.), *El cardenal Portocarrero y su tiempo (1635-1709). Biografías estelares y procesos influyentes*. Astorga, CSED, pp. 279-312.
- Pascual Chenel, Álvaro (2010): *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Pérez Sánchez, Alfonso (1964): *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://bit.ly/48Fch6v> (consultado el 18 de diciembre de 2024).
- Pérez Sánchez, Alfonso (1965): *Pintura italiana del s. XVII en España*. Madrid, Universidad Fundación Valdecilla.
- Petrucci, Francesco (1998): “Sull’attività ritrattistica di Giovanni M. Morandi”, *Labyrinthos*, 33-34, 131-174.
- Petrucci, Francesco (2005a): *Ferdinand Voet (1639-1689): detto Ferdinando de' Ritratti*. Roma, Ugo Bozzi.
- Petrucci, Francesco (2005b): *Ferdinand Voet: ritrattista di corte tra Roma e l’Europa del Seicento*. Roma, Ugo Bozzi.
- Petrucci, Francesco (2008): *Pittura di ritratto a Roma, il Seicento*. vol. 3. Roma, A. & V. Budai.
- Petrucci, Francesco (2009): *Ferdinand Voet – “Ritratto di Pietro Banchieri in veste di ‘bella’”*: Palazzo Chigi in Ariccia, 2008-2009. Ariccia, Arti Grafiche Aricchia.
- Petrucci, Francesco (2020): *La luce del Barocco: dipinti da collezioni romane*. Roma, Gangemi editore SpA International.
- Petrucci, Francesco (2020): *Mondanità e segregazione: la Galleria delle belle e la Galleria delle monache a Palazzo Chigi in Ariccia*. Roma, Antiqua res collana editoriale; Acquapendente.
- Petrucci, Francesco (2022): *I gentiluomini di Voet. Ritratti di Jacob Ferdinand Voet tra Roma e Genova*. Génova, Il Poligrafo.
- Piergiovanni, Patrizia (2018): *Galleria Colonna: catalogo dei dipinti*. Roma, De Luca.
- Piergiovanni, Patrizia (2019): “Ritratto di gentildonna, 1665-1680”, en Natale, Mauro (ed.): *Palazzo Colonna: appartamento principessa Isabelle: catalogo dei dipinti*, 108-109. Roma, De Luca.
- Pizzo, Marco (2000): “Il soggiorno lombardo di Jacob Ferdinand Voet pittore fiammingo”, *Arte Lombarda*, 2000, 129 (2), 44-47.
- Proni, Maria Silvia (2005): “Fioravanti e la nascita di un nuovo genere”, en Gianluca Bocchi, Ulisse Bocchi (eds.), *Pittori di natura morta a Roma*, vol. 2: *Artisti italiani (1630-1750)*. Mantua, Arti Grafiche Castello Viadana, pp. 143-152.
- Puerto Mendoza (2018): “Una serie de retratos de escuela francesa del Museo del Prado en relación con la colección de María Luisa de Orleans: sugerencias y precisiones”, *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 4, 5-32. DOI: <https://doi.org/10.25293/2018.17>

- Rose de-Viejo, Isadora (1983): *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Safarik, Eduard A. (1996): *Collezione dei dipinti Colonna: Inventari 1611-1795*. Berlín, De Gruyter.
- Safarik, Eduard A. (1999). *Palazzo Colonna*. Roma, Edizioni De Luca.
- Salvi, Claudia (2005): “Jacques Hupin (attivo a partire della metà del XVII secolo)”, en Gianluca Bocchi, Ulisse Bocchi (eds), *Pittori di pittura morta a Roma*, vol 1: *Artisti stranieri (1630-1750)*. Mantua, Arti Grafiche Castello Viadana, pp. 389-402.
- Sancho Lobis, Victoria (2016): *Van Dyck, Rembrandt, and the portrait print*. Chicago, The Art Institute of Chicago.
- Sciascia, Sara (2025): “Ritratto di Maria Mancini in veste di Armida” en Francesca Cappelletti, Francesco Freddolini (coms.), *Barocco globale: il mondo a Roma nel secolo di Bernini*. Milán, Electa, pp. 315-315.
- Sciberras, Keith (2005): “Francesco Noletti detto il Maltese (Valletta? 1611 ca. – Roma 1654)”, en Gianluca Bocchi, Ulisse Bocchi (eds), *Pittori di pittura morta a Roma*, vol. 2: *Artisti italiani (1630-1750)*. Mantua, Arti Grafiche Castello Viadana, pp. 371-397.
- Sciberras, Keith (2008): “Tres cuadros de Francesco Noletti en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Buletina Boletín Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 4, 129-159.
- Sciberras, Keith (2015): “Francesco Noletti and the Baroque Still-Life”, en Keith Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque painting in Malta*. Valetta, Midsea Books, pp. 79-94.
- Sullivan, Edward J. (1989): *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Nerea, Madrid.
- Tamburini, Elena (1997): *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*. Roma, Bulzoni.